

Иван Жолтовский
Илья Смоляр
Илья Лежава
Виктор Кулеш
Владимир Павлов

2019 / 59

занавес XX / curtain XX

проект
байкал /
project
baikal



ALFRESCO™ 
НАРУЖНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ
www.allfresco.ru



КОМПАНИЯ ALFRESCO

Москва, ул. Верхняя Первомайская, д.43
+7 (495) 290-31-30

e-mail: info@allfresco.ru
www.allfresco.ru

Все дальше от нас XX век. Погружается в прошлое, скрывается за занавесом мифов и домыслов. Почти три четверти двадцатого века прошли в мире, разделенном на две части «железным занавесом». Как развивалась советская архитектура в информационной и технологической изоляции?

Читая статью Константина Лидина АРХИТЕКТУРОСОФИЯ о приключениях архитектурных концепций в двадцатом веке, невольно задаешься вопросом: а был ли он, этот железный занавес в нашей профессии? Или все-таки архитектурная мысль и фантазия живут в едином информационном пространстве, которое не подвластно играм политиков?

Попытки осмыслить и оценить наследие двадцатого века продолжают. Чем был русский авангард, чем стал модернизм и постмодернизм по обе стороны занавеса? Многие из того, что породил двадцатый век, вызывает восхищение. Но и острую критику последний в своем тысячелетии век тоже вполне заслужил. В материалах этого номера сталкиваются мнения теоретиков, а практики тем временем активно обращаются к наследию двадцатого века во всех его противоречивых проявлениях.

Как обычно, мы не претендуем на полное раскрытие неисчерпаемой темы двадцатого века. Мы задаем вопросы и оставляем занавес лишь чуть приоткрытым.

Елена Григорьева

The 20th century is receding into the past, hiding behind the curtain of myths and suppositions. The world was divided into two parts by the Iron Curtain almost for three quarters of the 20th century. How did the Soviet architecture develop in the informational and technological isolation?

The article ARCHITECTUROSOPHY devoted to the architectural concepts of the 20th century raises the question: Was there an iron curtain in our profession? Or do the architectural thought and fantasy live in a common informational space which is beyond the political games?

There are still attempts to comprehend and evaluate the heritage of the 20th century. What was the Russian avant-garde and what were modernism and postmodernism on both sides of the Curtain? A lot of things created in the 20th century excite admiration. But the last century of the millennium also deserves strong criticism. The materials of this issue present opposing opinions of theorists, while practitioners eagerly look back upon the heritage of the 20th century in all its contradictory forms.

As usual, we do not claim to fully explore this rich theme of the 20th century. We pose questions and leave the curtain slightly lifted.

Elena Grigoryeva
editor-in-chief

Издательская группа выражает благодарность за помощь и поддержку в создании журнала издателю Барту Голдхоорну, издательству **А-Фонд**, а также Франку ван дер Хувену за поддержку и создание сайта

Журнал зарегистрирован Восточно-Сибирским управлением Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия. Свидетельство ПИ №ФС13-0180 от 16.11.2007

учредитель, главный редактор
Е. И. Григорьева
664025, Иркутск,
пер. Черемховский, 1а

**корректор,
литературный редактор**
Марина Ткачева

верстка
Татьяна Анненкова

перевод
Анна Григорьева

адрес издателя, редакции
664025, Иркутск,
пер. Черемховский, 1а
тел.: 3952 33-28-39
e-mail: elena_proekt_irk@mail.ru
www.projectbaikal.com

Фото на обложке
НЭР (Новый элемент расселения)
на 4-й обложке – микрорайон
Университетский в Иркутске

адрес типографии
000 «Типография Принт Лайн»
Иркутск, ул. Сергеева, 3/4
Тираж 300 экз. Заказ 0467
Подписано в печать 04.03.19
Журнал №59 от 14.03.19

Использование текстовых и фотоматериалов, опубликованных в настоящем издании, допускается только с письменного разрешения редакции. За содержание рекламной информации редакция ответственности не несет. Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов.

Периодичность 4 раза в год
Цена свободная
12+



Золотая медаль Международной академии архитектуры «Интерарх-2009» в номинации «Периодические издания» / Golden medal of the International Academy of Architecture “Interarch-2009” in “Periodicals” category

59
занавес XX /
curtain XX

проект байкал/
project baikal
ISSN 2309-3072
(электронное издание)
ISSN 2307-4485
(печатное издание)

Журнал зарегистрирован в следующих международных системах:

– директория электронных журналов со свободным доступом – **DOAJ** (Directory of Open Access Journals)
– индекс Эйвери для архитектурных изданий – **the Avery Index to Architectural Periodicals**
– индекс Академии Google (**Google Scholar**)
– **Ulrichsweb** – база данных Ulrich's Periodicals Directory

– **Open Archives** – Инициатива открытых архивов для сбора метаданных (OAI PMH)
– Интернет-ресурс **JournalTOCs**
– проект **SHERPA/RoMEO**
– база данных **PKP index**
– с 2016 года включен в базу данных Российского индекса научного цитирования (**РИНЦ**)

новости	Анна Григорьева Марина Ткачева Сергей Муллаяров	Международные новости архитектуры..... 5 Премия Губернатора Иркутской области 2018 года 7
занавес XX	Ксения Синяева	Современные технологии как новые возможности для архитектурной выразительности фасадов 10
	Елена Багина	Живопись Александра Раппапорта..... 12
градо	Константин Лидин	Архитектурософия. Приключения архитектурных концепций в двадцатом веке..... 16
	Александр Кудрявцев	Век XX. Архитектура РСФСР. 1955–1990 Штрихи к портрету 26
	Петр Капустин	Век тотальной редукции 32
	Георги Станишев	Ситуация постмодерна 40
корифеи архитектуры XX	Елена Григорьева 51
	Григорий Мазаев	Новая монография об истории отечественного градостроительства 1920–1930-х годов..... 52
	Эдуард Товмасьян	Вспоминая Илью Моисеевича Смоляра..... 54
	Анастасия Малько Людмила Козлова	Выявление «скрытых» ценностей микрорайонов панельной застройки. Идентичность и будущее..... 56
корифеи архитектуры XX	Елена Григорьева	Об Илье Георгиевиче Лежаве (11 марта 1935 – 28 сентября 2018) 62
	Илья Лежава	О военном детстве..... 63
	Константин Лидин 75
корифеи архитектуры XX	Дмитрий Хмельницкий	А. В. Щусев и конкурс на Библиотеку им. В. И. Ленина..... 76
	Елена Багина	Беседа с К. Н. Афанасьевым 82
	Елена Багина	Три жизни Ивана Владиславовича Жолтовского 90

Special thanks to Bart Goldhoorn and to A-Fond publishing house for their help and support in creating the journal; and to Frank van der Hoeven for his support and website development

The journal is registered by the East-Siberian Office of the Federal Service for the Monitoring of Compliance with Legislation in the Sphere of Mass Communications and the Protection of Cultural Heritage Certificate ПИ №ФС13-0180 as of November 16, 2007

founding editor-in-chief

E.I. Grigoryeva
664025 Chermkhovsky
Pereulok 1a, Irkutsk, Russia

proofreader,

literary editor
Marina Tkacheva

upmaking

Tatyana Annenkova

translation

Anna Grigorieva

address of the publisher and the editorial board

664025 Chermkhovsky
Pereulok 1a Irkutsk, Russia
tel. +7 3952 332839,
email:elena_proekt_irk@mail.ru
www.projectbaikal.com

Cover photo

The New Element of Settlement
The 4th cover:
Universitetsky microdistrict in Irkutsk

printed by

000 "Tipografia Print Line"
Sergeeva Street 3/4 Irkutsk
print run 300
passed for printing: 04.03.19

Reproduction of all texts or illustrations of the issue without written permission from the editors is prohibited. The editorial staff is not responsible for the contents of advertising information. The editorial opinion may not always accord with the views of the authors
quarterly publication
free price

The journal is registered in the following international databases:

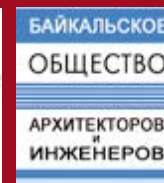
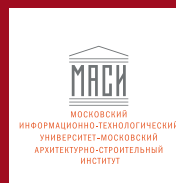
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- the Avery Index to Architectural Periodicals
- Google Scholar
- Ulrichsweb (Ulrich's Periodicals Directory)
- The Open Archives Initiative (OAI)
- JournalTOCs
- SHERPA/RoMEO
- PKP index
- Since 2016 the journal is included in the Russian Science Citation Index (RSCI) database

12+

Журнал является медиа-партнером международных конкурсов: the American Architecture Prize, Inspireli Awards, ITSLIQUID и Kaira Looro, архитектурного фестиваля «Зодчество» и ряда российских конкурсов. /

The journal is a media partner of the international competitions: the American Architecture Prize, Inspireli Awards, ITSLIQUID and Kaira Looro, Architectural Festival "Zodchestvo" and a number of Russian competitions.

спонсоры номера



креативный класс	Елена Григорьева	99
	Леонид Салмин	Воспоминание о будущем: мифология и археология советского дизайна	100
	Яна Лисицина	Союз Советский, но без СССР	106
сибирь	Елена Григорьева	111
	Арина Шаравина	Создание памятника В. И. Ленину	
	Виктор Кулеш	в г. Улан-Удэ: страницы истории	112
	Марина Ткачева		
	Владимир Авксентюк	Вокзалы на БАМе – из XX в XXI век.....	116
	Александр Кудрявцев	Под сенью Аалто, Кана и Павлова. Как проектировали театр	120
	Елена Багина	Диалог Елены Багиной и Елены Григорьевой	
	Елена Григорьева	об Иркутске, Павлове и шестидесятых.....	130
	Марк Меерович	«Дом-корабль» в Солнечном	138
	Константин Антипин	Территория свободы Владимира Павлова	140
по ту сторону	Константин Лидин	141
	Петр Капустин	Окно Кана	142
	Александр Раппапорт	Кан и XX век	
	Петр Капустин	Реакция А. Раппапорта на эссе П. Капустина с репликами автора.....	146
	Петр Капустин		
	Михаил Ястребов		
	Николай Васильев		
	Александр Раппапорт	Ирония Кана	
	Михаил Белов	On-line-дискуссия 15–16 октября 2018	150
	Анастасия Палагина	Сохранение наследия архитектуры метаболизма	
		в современной Японии.....	154
	Кристиан Руссель	Автовокзал города Грей (Франция, департамент Верхней Соны):	
		пример архитектурного течения «Современное движение» в середине XX века....	164
		Авторы	168

news	Anna Grigorieva	International Architecture News	5
	Marina Tkacheva Sergey Mullayarov	The Irkutsk Region Governor Prize 2018	7
	Ksenia Sinyaeva	Modern Technologies as New Opportunities for Architectural Expressiveness of Façades	10
	Elena Bagina	Alexander Rappaport's Painting	12
curtain XX		15
	Konstantin Lidin	Architecturosophy. Adventures of Architectural Concepts in the Twentieth Century ...	16
	Alexander Kudryavtsev	XX Century. Architecture of the RSFSR. 1955-1990 Outlines of the Portrait	26
	Petr Kapustin	A Century of Total Reduction	32
	Georgi Stanishev	The Postmodern Condition	40
urban	Elena Grigoryeva	51
	Grigory Mazaev	A New Monograph on the History of National Urban Planning of the 1920-1930s	52
	Eduard Tovmasyan	Remembering Ilya Moiseevich Smolar	54
	Anastasia Malko Lyudmila Kozlova	Revealing the "Hidden" Values of the Panel Housing in Microdistricts. Their Identity and Future.....	56
	Elena Grigoryeva	About Ilya Georgievich Lezhava (11 March 1935 – 28 September 2018).....	62
	Ilya Lezhava	About My War-Time Childhood	63
coryphaeuses of architecture XX	Konstantin Lidin	75
	Dmitry Khmel'nitsky	A. V. Shchusev and the Competition for V. I. Lenin Library	76
	Elena Bagina	A Conversation with K. N. Afanasiev	82
	Elena Bagina	Three Lives of Ivan Vladislavovich Zholtovsky.....	90
4 creative class	Elena Grigoryeva	99
	Leonid Salmin	Remembering the Future: Mythology and Archeology of Soviet Design	100
	Yana Lisitsina	Soviet Union, but Without the USSR.....	106
siberia	Elena Grigoryeva	111
	Arina Sharavina Victor Kulesh	Elaboration of the Monument to V. I. Lenin in Ulan-Ude: Pages of History	112
	Marina Tkacheva Vladimir Avksentyuk	Railway Stations on the BAM – from the XX to the XXI Century.....	116
	Alexander Kudryavtsev	Under the Shade of Aalto, Kahn and Pavlov. Designing the Theatre.....	120
	Elena Bagina Elena Grigoryeva	A Dialogue Between Elena Bagina and Elena Grigoryeva about Irkutsk, Pavlov and the 1960s	130
	Mark Meerovich	"The Ship House" in Irkutsk	138
	Konstantin Antipin	Vladimir Pavlov's Territory of Freedom.....	140
on the other side	Konstantin Lidin	141
	Petr Kapustin	Kahn's Window.....	142
	Alexander Rappaport Petr Kapustin	Kahn and the XX Century. A. Rappaport's Review of P. Kapustin's Essay Accompanied by the Author's Comments	146
	Petr Kapustin Mikhail Yastrebov Nikolai Vasiliev	Kahn's Irony. Online Discussion of 15-16 October, 2018	150
	Alexander Rappaport Mikhail Belov	150
	Anastasia Palagina	Preservation of the Heritage of the Metabolism Architecture in Modern Japan.....	154
	Christiane Roussel	La gare routière de Gray (France, département de la Haute-Saône): un exemple du courant architectural «Mouvement moderne» au milieu du XXe siècle	164
		Authors	168

Rio de Janeiro: First UNESCO-UIA World Capital of Architecture

The Director-General of UNESCO, Audrey Azoulay, announced the designation of the city of Rio de Janeiro (Brazil) as the first UNESCO-UIA World Capital of Architecture for 2020, in the presence of Marcello Crivella, Mayor of the city, and Thomas Vonier, President of the International Union of Architects (UIA), on Friday 18 January at the UNESCO Headquarters in Paris.

In keeping with UNESCO's recent partnership agreement with the UIA, UNESCO is to designate as World Capital of Architecture the cities elected

to host the UIA World Congress. The World Capital of Architecture will thus become an international forum for debate on pressing global challenges from the perspectives of culture, heritage, urban planning and architecture.

As the first World Capital of Architecture, Rio de Janeiro will hold a series of events with a particular focus on promoting the 11th Goal of the internationally agreed 2030 Agenda for Sustainable Development: "Make cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable."

More information:
www.uia-architectes.org

Kaira Looro Competition for Peace Pavillon in Africa

In memory of the innocent victims of war in Africa

"Kaira Looro Competition" is an international architecture competition aimed at raising awareness of the international community towards emerging architecture in developing countries. The new edition of the competition has as its theme is to create a pavilion for the promotion of universal peace which inspires contemplation, reflection, and prayer for those who unjustly lost their lives. One of the

continent's many conflicts took place in the Casamance region, south of Senegal, the area which is the focus of the theme of this competition.

The competition is organized by the Nonprofit Organization "Balouo Salo" engaged in Africa for humanitarian projects of architecture and support of disadvantaged communities.

There will be project awarded for the 1st, 2nd and 3rd place, 2 honorar mentions, 5 specials mentions and 20 finalists. The winning project will receive a cash prize and an internship in the Kengo Kuma architectural studio in Tokyo. All awarded projects

Международные новости архитектуры / International Architecture News

> Рио-де-Жанейро – место проведения Всемирного Конгресса МСА в 2020 году и первая мировая столица архитектуры / Rio de Janeiro, the host of the 2020 UIA World Congress and the first World Capital of Architecture

Рио-де-Жанейро – первая мировая столица архитектуры

18 января в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже генеральный директор ЮНЕСКО Одри Азуле в присутствии мэра бразильского города Рио-де-Жанейро Марсело Кривелла и президента Международного союза архитекторов (МСА) Томаса Вонье объявил, что мировой столицей архитектуры 2020 года станет Рио-де-Жанейро.

В соответствии с недавним партнерским соглашением между ЮНЕСКО и МСА ЮНЕСКО объявляет мировой столицей архитектуры тот город, который будет принимать у себя Всемирный конгресс МСА. Таким образом, мировая столица архитектуры станет международной площадкой для обсуждения вопросов, связанных с культурой, наследием, градостроительством и архитектурой всего мира.

В первой мировой столице архитектуры Рио-де-Жанейро пройдет ряд мероприятий, посвященных достижению одиннадцатой цели Повестки дня в области устойчивого развития, разработанной на международном уровне на период до 2030 года: «Обеспечение открытости, безопасности, жизнестойкости и устойчивости городов и населенных пунктов».

Дополнительная информация:
www.uia-architectes.org



Конкурс Kaira Looro на проект Павильона Мира в Африке в память о невинных жертвах африканских конфликтов

Международный архитектурный конкурс Kaira Looro направлен на привлечение внимания мирового сообщества к становлению архитектуры развивающихся стран. Тема очередного конкурса – создание проекта павильона, который бы

способствовал установлению всеобщего мира, вдохновляя на размышления и молитвы о невинных жертвах войн. Один из многочисленных африканских конфликтов произошел в районе Казаманс на юге Сенегала. Эта территория и стала местом реализации конкурсного проекта.

Конкурс организован некоммерческой организацией Balouo Salo,

которая занимается разработкой гуманитарных проектов в области архитектуры с целью поддержки социально незащищенных сообществ.

В конкурсе будут определены 20 финалистов и выбраны проекты, которые получат 1, 2 и 3 места, две поощрительные премии и 5 специальных сертификатов. Кроме получения денежного приза, команда-победитель сможет пройти прак-

will be published in the competition's official book.

The competition is open to architects, designers, engineers and students. It's possible to participate as a team or individually. The only requirement is one under 35 on the team.

Deadline for submission of materials: 18th April 2019

Assessment by the jury: 25-28th April 2019

Publication of results: 4th May 2019

Competition Web Site:
www.kairalooro.com

Region II

Fourth International Baku Architecture Award Azerbaijan

The Baku International Architecture Award is an open, biennial award organised by the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan and the Union of Architects of Azerbaijan with the support of the International Union of Architects (UIA).

This fourth edition of the Award will be held in conjunction with the UIA International Forum on Overtourism in Historic Cities.

The main objective of the award is to recognise projects (both proposed and completed) that exemplify excellent design practices and responsible planning as well as design and development for tourism in places of heritage and historical significance. This could include new facilities to accommodate tourists, sites of historical significance and the adaptive reuse of existing buildings for purposes related to tourism.

Deadline for submitting questions: 01.04.2019

Deadline for the reception of entries: 20.05.2019

International jury: 08.06.2019-09.06.2019

Announcement of the results: 10.06.2019

More information:
<http://www.uaa.az>



тику в архитектурном бюро Кенго Кумы (Токио). Все награжденные проекты будут опубликованы в официальном издании конкурса.

В конкурсе могут принять участие архитекторы, дизайнеры и студенты со всего мира. Возможно индивидуальное или командное участие. Единственное требование для команды – возраст одного из ее членов не должен превышать 35 лет.

Конечный срок подачи материалов – 18 апреля 2019 года

Оценка жюри – 25–28 апреля 2019 года

Публикация результатов – 4 мая 2019 года

Сайт конкурса:
www.kairalooro.com

Регион II Четвертый Бакинский международный архитектурный конкурс (Азербайджан)

Бакинский международный архитектурный конкурс является открытым конкурсом, который проводится раз в два года Министерством культуры Азербайджанской республики и Союзом архитекторов Азербайджана при поддержке МСА.

Конкурс организован в четвертый раз и будет проходить совместно с Международным архитектурным форумом МСА, посвященным массовому туризму в исторических городах.

Основной целью конкурса является признание проектов (нереализованных и реализованных), которые служат примером

качественного проектирования и ответственного планирования, а также способствуют развитию туризма в исторических местах. Проекты могут касаться новых возможностей для размещения туристов, исторических объектов и адаптивного повторного использования существующих зданий для целей, связанных с туризмом.

Вопросы принимаются до 1 апреля 2019

Последний срок принятия материалов – 20 мая 2019

Работа международного жюри – 8–9 июня 2019

Объявление результатов – 10 июня 2019

Дополнительная информация:
<http://www.uaa.az>

В интервью собеседники говорили о школе на 1275 учащихся в пос. Молодежный. Обсуждается инновационный характер проекта, его архитектурные принципы, а также аналогичные объекты, построенные ранее. Отмечается роль иркутской школы в российском архитектурном пространстве.

Ключевые слова: Иркутск; проектирование; школьные здания; премия Губернатора Иркутской области; строительство; «Иркутскгражданпроект».

The interview discussed the school for 1275 students built in Molodezhnyi settlement. It touches upon the innovative characteristics of the project, its architectural principles and the related projects realized before. The role of the Irkutsk school in the Russian architectural space is pointed out.

Keywords: Irkutsk; design; school buildings; Irkutsk Region Governor Prize; building; Irkutskgrazhdanproject.



Премия Губернатора Иркутской области 2018 года / The Irkutsk Region Governor Prize 2018

В номинации «Произведения архитектуры, градостроительства и садово-паркового искусства» премии Губернатора Иркутской области за 2018 год удостоены Сергей Муллаяров (архитектор, руководитель проекта), Ольга Ларионова (руководитель проектной организации), Андрей Заварухин (главный инженер проектной организации), Елена Макарова (ГИП) и Михаил Сигал (руководитель подрядной организации) за создание объекта «Школа на 1275 учащихся в п. Молодежный Иркутского муниципального образования».

О премии, объекте и его особенностях с автором-архитектором, руководителем проекта Сергеем Муллаяровым беседует член редколлегии журнала ПРОЕКТ БАЙКАЛ Марина Ткачева.

Марина Ткачева Сергей, вы – хорошо известный в регионе архитектор, автор и соавтор нескольких жилых комплексов – по ул. Чернышевского, 2-я Железнодорожная, Байкальская, Лермонтова; целого ряда школ в регионе и его столице; проекта реконструкции квартала 130, планетария в этом квартале и офиса Дениса Мацуева около Музыкального театра; крупных общественных зданий – нового блока торгового комплекса «Версаль» и водно-спортивного комплекса.

Хочу поздравить вас и ваших коллег с тем, что один из двух номинированных объектов – проект школы – получил премию Губернатора. В вашей жизни это уже третье награждение главной региональной наградой.



Сергей Муллаяров Это неординарное событие, и в третий раз я испытываю такое же волнение, как и в первый. Я удовлетворен тем, что наша работа замечена и отмечена.

ПБ Какова судьба ваших предыдущих награжденных проектов?

СМ Они реализованы. Это школа на 18 классов по ул. Пушкина и жилой комплекс «Прогресс» в Академгородке.

ПБ Какие именно архитектурные принципы были заложены в этот проект?

СМ Этот проект – продолжение тех идей и принципов, которые уже были заложены в предыдущие работы: если бы не было школы № 80 по ул. Пушкина (об этом см. ПБ № 43, с. 144–145) и других

работ, сделанных еще в «Иркутскгражданпроекте», эта школа тоже не состоялась бы.

Школа в Молодежном, так называемая «космическая», – это вариант школы-трансформера, которая была апробирована в Ново-Ленино (школа № 69) и школы № 19. Основная идея состоит в том, что здание может располагаться на участках любой формы, на любом, даже максимально сложном рельефе. Типовые проекты школ подходят, как правило, только к идеальным условиям, а в реальности для их строительства подчас предлагаются участки неправильной формы, с большим перепадом высот. Мы стремились использовать модули как возможность адаптировать проект к любым условиям. Модули позволяют менять их вза-

имное расположение, не разрывая функциональных связей. Они похожи на конструктор «Лего»: в каждом случае из отдельных фрагментов можно собрать новую конфигурацию.

Для школьных зданий должны соблюдаться строгие требования по инсоляции, ориентации по частям света и т. д. Первые реализации – 69 и 19 школы – по сути, пилотные проекты, в которых были уже заложены основные принципы трансформера. В Молодежном рационально было расположить здание вдоль дороги. В ином расположении конструктивные решения и функциональные связи были бы гораздо более сложными и трудно реализуемыми. Инновационные идеи трансформируемости оказались очень своевременными, и ре-



зультат даже превзошел ожидания: стало понятно, что подобное здание «садится» на любой участок любой конфигурации. Главное – чтобы этот участок был не менее 2 гектаров. Широкая общественность и профессионалы смотрят в первую очередь на внешний вид. Но то, что функциональные идеи трансформируемости осуществились, это действительно достижение. Школа в пос. Молодежный отличается от других привлекательным внешним видом, аккуратностью отделки. Наверное, это и стало одной из причин выдвижения ее на премию.

ПБ Я не первый раз задаю вопрос: какова функция архитектурного надзора в данном случае и вообще в настоящее время? При реализации многих проектов это больной вопрос.

СМ Во всех трех упомянутых случаях на строительстве приходилось бывать каждый день. В них не было ситуации пренебрежения ролью проектировщика; было тесное, плотное сотрудничество проектировщиков и строителей. Это сыграло важную роль в результатах реализации проектов, в том, что они получились. Ведь строительство





таких инновационных зданий рождает массу споров, иногда даже конфликтов, которые разрешаются совместно проектировщиками и строителями. И совместное их обсуждение в данном случае привело к такому благоприятному результату. Конечно, любое строительство – это компромисс, от начала проекта до его реализации. У меня есть мечта: реализовывать проект столько, сколько мне кажется необходимым для создания качественного результата, чтобы не оглядываться на сроки. Но в нашем все более уплотняющемся времени, наверное, эта мечта вряд ли сможет осуществиться, тем более, когда речь идет о бюджетных объектах и всех условиях, в которых они проектируются и реализуются.

ПБ Насколько вы чувствуете себя именно иркутским архитектором и как это сказывается на ваших проектах?

СМ Мне повезло: сразу после окончания института я работал в «Иркутскгражданпроекте», который тогда был организацией, занимающейся территориальным и городским планированием, с несколькими мастерскими и отделами, с архитекторами, которые были носителями идей, идущих с 70-х годов и, конкретно, идей В. Павлова. Я работал с мастерами; их опыт, надеюсь, мне удалось перенять.

ПБ Представьте себе, что, подобно многим сегодняшним архитекторам, вы уехали из Иркутска. Насколько возможна реализация ваших проектов где-то в другом

городе? И насколько высока вероятность их реализации?

СМ Думаю, что они будут так же актуальны в любых регионах России. Для других стран, климатических условий, наверное, нужны будут другие принципы. Что касается осуществления проектов, то я знаю: уже строится в другом городе школа по проекту 69-й. Причем они взяли проект даже без нашего ведома и без оплаты.

ПБ Это по меньшей мере нецивилизованно. Налицо проблемы с авторским правом в области архитектуры.

Понятно, что у награжденного проекта большое будущее, ведь нормы меняются и проекты устаревают.

СМ Да, нормативы для школ сильно изменились, модернизировались, и сегодня для каждого ученика нужно примерно вдвое больше площадей, чем раньше. Но, например, школа № 55 в Университетском, 47-й лицей в Солнечном и еще 4 школы этого ряда – выдающиеся для своего времени здания, очень экономичные и рациональные, использующие блочно-модульную компоновку, наиболее прогрессивную для того времени.

ПБ Несмотря на то, что сегодня значение «Иркутскгражданпроекта» не то, что раньше, мастера, которые прошли его школу в лучший, звездный период, остались. И проектирование общественно-значимых и образовательных учреждений по-прежнему актуально и востребовано. Они имеют



звучание и значение не только для регионального, но и общероссийского контекста. Как выглядит иркутская школа проектирования в общероссийском контексте сегодня?

СМ Она имела прочную репутацию. И сегодня наши проекты выделяются на общероссийском фоне. Кроме премии Губернатора, школа на 1275 учащихся отмечена на выставке «Build School 2018», где презентовались именно социальные проекты, а также на Международном фестивале «Зодчество – 2018». Замечена, отмечена, занесена в реестр объектов Минстроя РФ для повторного применения.

ПБ Скажите несколько слов о своих сотрудниках, помощниках и друзьях.

СМ К сожалению, по условиям конкурса могут быть отмечены творческие работники численностью не более 5 человек. Понятно, что такой крупный объект проектировал большой коллектив; проект разработан в Сибирском проектно-институте. Над ним работала замечательная конструкторская группа, специалисты по смежным разделам. Хочу поздравить всех участников нашей совместной сложной и интересной работы с победой.

**Марина Ткачева,
Сергей Муллаяров /
Marina Tkacheva,
Sergey Mullayarov**



> ТЦ Багратионовский

Современные технологии как новые возможности для архитектурной выразительности фасадов /

FUNDERMAX®

Современные архитектурные проекты все чаще предполагают использование сложных архитектурных элементов на фасадах. Требованиям безопасности в законодательстве справедливо уделяется повышенное внимание; они формулируются достаточно жестко, определяя, в том числе, использование материалов на фасадах зданий. И тут на помощь приходят элементы, изготовленные из HPL-панелей Max Compact Exterior от компании FunderMax® (Австрия). Класс

конструктивной пожарной безопасности – К0.

ТЦ Багратионовский (г. Москва, ул. Баркляя, 10)

Проектировщикам было необходимо предложить безопасное решение по облицовке для металлического каркаса, не требующее дорогостоящих доработок. Выбор сделан в пользу ограждающих конструкций из сэндвич-панелей, облицованных панелями Max Compact Exterior в виде вертикально расположен-

ных элементов и на горизонтальных подшивках здания. Данное конструкционное решение позволило значительно уменьшить затраты на строительство и монтаж. В результате сооружение, заменившее собой старый продуктовый рынок, просуществовавший на этой территории более 20 лет, получило новый неповторимый и легко узнаваемый облик легкого «парящего» здания с объемными архитектурными элементами на фасаде.

Сложная трехмерная архитектура проекта ТЦ «Багратионовский» рождена при сотрудничестве проектного бюро Wowhaus с архитектором Александром Соколовым. На фасаде торгового центра применялись экстерьерные HPL-панели FunderMax® трех декоров: 0927 (древесный), 0085 (белый) и 0077 (темно-серый).

Внешние архитектурные элементы (объемные ламели) были предварительно изготовлены и собраны монтажной организацией «ПромТехМонтаж» на собственном производстве клеевым способом (SikaTack®-Panel) и уже готовыми смонтированы на фасаде здания вместе с основным объемом экстерьерных панелей FunderMax®.

В проекте **Торгового Центра «Северный» (г. Рязань, ул. Зубковой)** основной сложностью оказалось создание такой конструкции, которая позволила бы без потери внешнего освещения



v Торговый Центр «Северный»



< Торговый Центр «Северный»

Modern Technologies as New Opportunities for Architectural Expressiveness of Façades

создать длинные вертикальные линии фасада здания. Главными особенностями таких элементов стали легкость и объем. При этом конструкция не так проста в изготовлении, как кажется на первый взгляд. СК Норман (Вологда), предложила изготавливать полноразмерные элементы на базе собственных технологий. Для этого был арендован цех недалеко от объекта строительства, где специалистами компании изготавливались элементы длиной до 6 метров. Ламели представляют собой алюминиевую металлоконструкцию, облицованную экстерьерными HPL-панелями FunderMax®, смонтированными клеевым методом с помощью SikaTack®-Panel.

Сочетание древесного декора (0931 Akro Almond) с темным графитом парапета и входной группой из темного стекла получился контрастным, воздушным и стильным одновременно.

Заказчик – ООО «Северная Компания».

Частный дом в коттеджном поселке «Гринфилд» (Московская область, городской округ Истра)

Экстерьерные панели FunderMax® активно применяются в малоэтажном строительстве и в частных домах. Отличный пример – коттедж в поселке Гринфилд. Проект разрабатывался архитектурным бюро Mill Studio. По желанию архитекторов облицовка



дома, выполненная из панелей Max Compact Exterior, должна имитировать бруски дерева. Для этого использовались экстерьерные панели FunderMax® декор 0932. В данном случае архитектурные элементы были выполнены с помощью клеевого соединения (SikaTack®-Panel).

**Ксения Синяева /
Ksenia Sinyayeva**

> Частный дом в коттеджном поселке «Гринфилд»





Живопись теоретика архитектуры, доктора искусствоведения, автора книги «99 писем о живописи» Александра Гербертовича Раппапорта – еще одна грань его творчества. Сам он определяет стиль своих картин как «постэклетический модернизм». Искусствоведческого анализа его работ пока нет. Эта статья – одна из первых попыток осмысления.

Ключевые слова: А. Г. Раппапорт; живопись; картина; «постэклетический модернизм»; невербальный дневник. /

Painting is one of the new creative activities of Alexander Rappaport, architectural theorist, Doctor of Art History and author of the book “99 Letters About Painting”. He defines his style of painting as a “posteclectic modernism”. His works have not been analyzed by art experts yet. This article is one of the first attempts to comprehend them.

Keywords: A. G. Rappaport; painting; picture; “posteclectic modernism”; nonverbal diary.

Живопись Александра Раппапорта / Alexander Rappaport's Painting

Это жизнь, и никто из нас не выберется отсюда живым. Так что не стоит относиться к себе, как к чему-то второстепенному. Пока есть время, нужно жить в свое удовольствие. Ведь завтра может быть уже поздно.

Ричард Гир

Александр Гербертович Раппапорт живет один в 160 километрах от Риги на хуторе Мазирбе. Он сознательно выбрал такую жизнь – мог бы жить в Санкт-Петербурге, в Риге, в Лондоне... Когда он

покупал этот хутор, ему говорили, что он выдержит в этой глуши месяца три от силы. Но прошло уже почти двадцать лет, и уединенная жизнь, несмотря на все ее тяготы и опасности, теоретика архитектуры нравится. В городах он чувствует себя неуютно и скованно. Конечно, дом, пруд, лес требуют внимания и заботы. Зимой нужно топить печи, разгрести снег. Да мало ли работы! Исключив из своей жизни городскую суету и Бог знает сколько «нервных и недужных, ненужных связей, дружб ненужных» [1].

Раппапорт обрел свободу и занимается тем, что действительно ему интересно: ведет блог «Башня и лабиринт», где ежедневно пишет одну или несколько коротких статей (их уже огромное количество), читает книги, слушает лекции. Не так давно он решил заняться живописью. Не с нуля, конечно: архитекторы, как правило, умеют рисовать. Художником по костюмам была его мама – Лидия Петровна Шильдкнехт, рисовали дядя и дед. В 2004 году вышла книга А. Г. Раппапорта «99 писем о живописи» [2]. Так что были и семейные традиции, и осмысление живописи как явления культуры, и желание самому создавать картины.

Итак, в 2016 году А. Г. Раппапорту исполнилось 75 лет, и он занялся живописью. Перестал ли заниматься теорией архитектуры Александр Гербертович? Нет, конечно, несмотря на свое утверждение, что в этой области он сделал достаточно и нужно остановиться. Возможно, именно занятия живописью инициировали его интерес к алхимии и эзотерике, что позволило совершенно с другой стороны посмотреть на архитектуру. Осмысление эзотерических учений пошло на пользу и архитектурной теории, и живописи.

За два года было создано более 70 картин. Они дважды выставлялись в рижских галереях. Картины небольшого формата – 60×60 см, написаны на грунтованном картоне акриловыми красками. В отличие от масла акриловая живопись матовая. Выбор материала для тех

задач, которые ставит для себя Александр Гербертович, оптимален. Акриловые краски сделаны на водной основе, не требуют специальных разбавителей, не желтеют.

Однажды Раппапорт выставил свои картины на улице, по периметру дома. Они стояли одна к одной, и эта красочная лента казалась целостной и неделимой. Издалека разноокрашенные пятна складывались в непрерывный мозаичный узор.

Цветовые пятна в картинах Раппапорта часто имеют замкнутые контуры. Они дают намек на перспективу и объемность предметов, но иногда «квырываются на свободу» и не зависят от границ предметов. Линии дают намек на объем, но не разрушают картинную плоскость.

Все картины квадратны. Такой формат – редкость. Автор шутит, что именно этот аспект роднит его с Казимиром Малевичем. Квадрат задает композиционные ограничения, но в то же время позволяет выделить главное в сюжете картины.

Любимые художники Александра Раппапорта – Пикассо, Сутин, Утрилло, Модильяни. Их влияние можно почувствовать. Но картины АГР не вторичны. Конечно, он использует те или иные приемы любимых мастеров. Но использовать тот или иной прием – не значит быть вторичным. Сам Раппапорт определяет стиль своих картин как «постэклетический модернизм».

Выступая на открытии своей первой персональной выставки в галере-





рее «Happy Art Museum», он сказал: «Постэклетический модернизм» отличается от постмодернистской эклектики прежде всего тем, что он, как ни парадоксально, возвращается к модернизму. Под модернизмом же я понимаю такое искусство, которое рефлегирует свой метод, стиль и смысл. В частности, мое стремление «подражать всем» приводит меня к уникальной манере, в которой рефлексия всех мыслимых заимствований складывается в своего рода наивную простоту, которая отнюдь не проста и отнюдь не наивна. В ней есть следы всех пиктограмм и схем изображения – от наскальной живописи до современной цветной фотографии. Эклектика этого метода схватывает все слои способов, не сводя их ни к одному конкретно» [2].

Александр Гербертович в «99 письмах о живописи» пишет и о телесности, и о темпоральности, и о других глубоких философских понятиях, но признается: «Ведь если по правде, в живописи мне нравится не телесность с темпоральностью, а как светится какое-то зеленоватое пятнышко, а за ним что-то темное-темное с фиолетовым отливом, а сбоку что-то такое розовато-желтое приютилось, и вот сердце радуется, глядя на этот желтенький мазочек, и дух захватывает от того, как он светится на фоне того, темно-фиолетового» [3]. На просьбу Раппапорта что-нибудь сказать об его картинах на первой персональной выставке известный латышский художник ответил: нормально.

Но что значит это нормально? То, что он не увидел в картинах Александра Гербертовича агрессии, провокации, что они не слишком будоражат и не бросаются в глаза? Да, они нормальны среди огромного количества кричащих, пустых, больных и агрессивных творений.

Картины Раппапорта отражают мысли, чувства и впечатления, которые волновали его в тот или иной день. Возможно, поэтому на них изображено так много людей – самых разных: деревенских мужиков, юных девочек, женщин. Позы этих персонажей свободны. Где-то для раскрытия образа важен жест («Обернулась»), где-то – характерная деталь. Написано только то, что остается в памяти, когда спустя некоторое время вспоминается образ человека, пейзажа, предмета. Картины иногда ироничные, нередко грустные, но всегда добрые. Это впечатления о людях, вещах и мире – невербальный дневник, где цвет несводим к слову и может сказать больше, чем слово.

Профессиональной критики картины Александра Гербертовича пока не получили. Возможно, это случится в недалеком будущем, но зрители, не отягощенные задачей придумывать для картин, которые они видят, некий «изм», принимают его творчество очень благожелательно.

Безразличие критики к своим работам автор объясняет тем, что его картины не попадают под категорию «контемпорари арт» и не способны стать иллюстрацией к философии Бруно Латура,



Джорджо Агамбена или любого другого западного философа.

«Мои картины обладают убийственным для художественного критика свойством – они «понятны» в том смысле, что не вызывают недоумения или полной неясности и парадоксальности. А критика сегодня зарабатывает свой хлеб тем же, что и сыщики – отыскиванием тайн, – говорит Александр Гербертович, – мной же движет жизнеутверждающее свойство живописи как искусства картины, света и цвета».

Итак, Александр Гербертович Раппапорт пишет картины и размышляет о том, чем же является картина, ибо он одновременно и художник, и философ, и искусствовед: «Картины – это нечто особенное – это не просто прямоугольная поверхность холста, покрытая изображениями или не-изобразительными формами. Это нечто, что и изображает, и представляет, и служит украшением комнаты или зала.

Но это не просто украшение зала – это нечто, находящееся,



как правило, на стене и тем самым дублирующее окно. Но это не окно на улицу – в мир окружающей природы или города – это окно в мир, какой-то иной мир, отличный от интерьера комнаты.

Итак, картина и стена – родственники, хотя их часто теперь отдалают друг от друга, так как стены, став стеклянными, сами стали картинами и окнами. То есть картина – часть архитектуры.

В каком предмете искусства и искусствознания должна изучаться картина? Ясно, что не только

в сфере живописи и рисунка. Ибо она не сводится к цвету и свету, линиям и фигурам – она изображает и представляет нечто, скажем, вид. И тогда мы должны спрашивать – что такое вид и вид чего. Должен ли этот вид иметь свое собственное, не картинное, онтологическое бытие – как лицо в портрете или ландшафт в пейзаже, или он может быть видом беспредметных пятен – и тогда чем этот пятен будет отличаться от самих пятен; а картина собственно это различие и предлагает. Или – если это

не предмет, а его схема, то можно ли схему считать видом, и в какой момент схема перестает быть видом или становится видом.

Тут возникает вопрос о дистанции между видом и изображением – или их совпадением в картине как таковой.

Еще важнейший вопрос – свет. Может ли картина светиться сама или она обязана отражать свет извне. То есть телеэкран не может быть картиной, хотя бы он сто раз изображал вид.

И, наконец, картина – всегда ли она «картина мира» или, перестав быть картиной мира, она становится иконой или символом. Но где та грань (в каком пространстве), когда символ и икона превращается в картину и наоборот.

И это только малая доля вопросов, возникших без какой-то связи, но без ответов на них мы не поймем картину и ее смысл. Может ли критик войти в сферу этих онтологических категорий сам без помощи философа?» [4].

Мы же просто смотрим на его работы и получаем удовольствие от игры красок, искренности и доброты его картин.

7 декабря 2018 года в Доме культуры старинного латвийского городка Талси открылась вторая персональная выставка А. Г. Раппарта. На открытии были не только местные жители и рижане, но даже студенты-архитекторы из Москвы. Выставка работала до 31 декабря 2018 года.

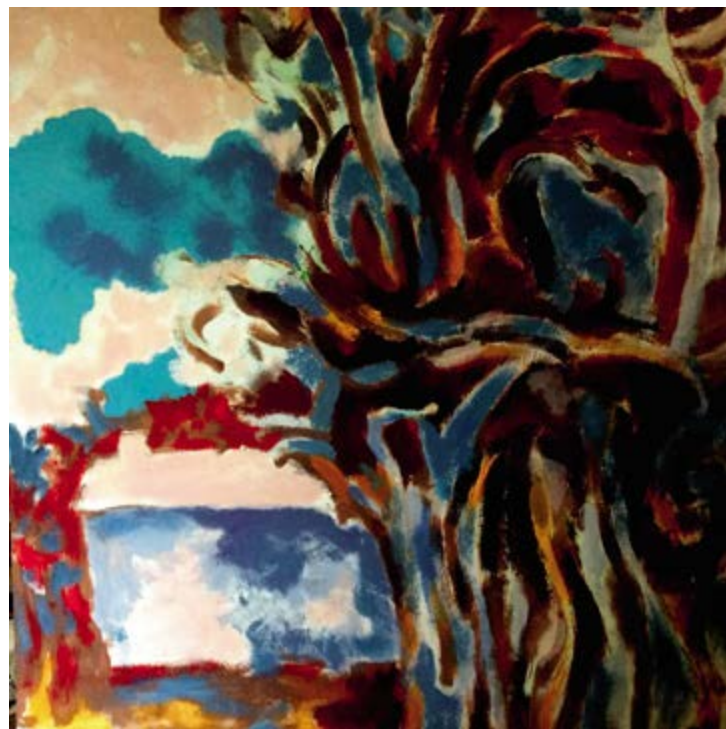
**Елена Багина /
Elena Bagina**

Литература

1. Евтушенко Е. А. «Со мною вот что происходит...». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://scanpoetry.ru/poetry/12948>
2. Раппорт А. Г. Постэлектрический модернизм. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://papardes.blogspot.com>
3. Раппорт А. Г. 99 писем о живописи. Письмо 61. Нужны ли мы нам. – Новое литературное обозрение. – М., 2004. – С. 234
4. Раппорт А. Г. Картина. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://papardes.blogspot.com>

References

- Evtushenko, E. A. (n. d.). So mnoyu vot chto proiskhodit... [This is what happens to me...]. Retrieved from <http://scanpoetry.ru/poetry/12948>
- Rappaport, A. G. (2004). 99 pisem o zhivopisi. Pismo 61. Nuzhny li my nam [99 Letters About Painting. Letter 61. If we need ourselves]. Novoe literaturnoe obozrenie. Moscow.
- Rappaport, A. G. (n.d.a). Kartina [Picture]. Retrieved from <http://papardes.blogspot.com>
- Rappaport, A. G. (n.d.b). Postelektrichesky modernizm [Postelectric modernism]. Retrieved from <http://papardes.blogspot.com>



занавес XX / curtain XX



Рассмотрены возникновение и развитие некоторых наиболее влиятельных философских идей двадцатого века, нашедших воплощение в теории и практике архитектуры. Показан глубокий поворот, произошедший в архитектурном мировоззрении в тридцатых – шестидесятых годах двадцатого века. Ключевые слова: архитектура; история; теория; философия; двадцатый век; смена парадигм. /

The article considers emergence and development of several most influential philosophical ideas of the 20th century, which were applied to the architectural theory and practice. It presents a drastic change in architectural thinking of the 1930-1960s. Keywords: architecture; history; theory; philosophy; XX century; paradigm shift.

Introduction

The calendar turns of centuries always stir up disputes and controversy. The last century of the second millennium AD was not an exception. Scientists unanimously affirmed that the new century would begin on the 1st of January 2001. In fact, the world wave of enthusiasm came a year before together with the worries about computers going crazy because of calculations at the turn of the millennium.

Usually the beginning of a new century does not coincide with the calendar date. Thus, the nineteenth century with its specific ideas, technologies and problems came either together with the French Revolution several years before or together with the Napoleonic wars several years later. The 20th century came to architecture not in 1901, but rather at the end of its first decade, together with the disappointment in Art Nouveau aesthetics and comprehension of the architect's social role. Although it was in 1901 when Frank Lloyd Wright's lecture "The Art and Craft of the Machine" was published (Wright, 1901). But that small manifesto of a young architect from provincial America did not produce much impression.

Архитектурософия

Приключения архитектурных концепций в двадцатом веке /

ТЕКСТ

Константин Лидин /
text
Konstantin Lidin

Введение

Календарные границы перехода из одного столетия в следующее всегда вызывают споры и разночтения. Последний век второго тысячелетия нашей эры не стал исключением. Ученые в один голос утверждали, что новый век начнется первого января две тысячи первого года, но нет. Всемирная волна энтузиазма нахлынула годом раньше, вперемежку с опасениями – не сойдут ли с ума компьютеры оттого, что счет веков переходит на третий десяток?

Наступление нового века в содержательном смысле обычно не совпадает с календарной датой. Так, девятнадцатый век с его особыми идеями, технологиями

и проблемами, наступил то ли на несколько лет раньше, с Французской революцией, то ли позже, с наполеоновскими войнами. Двадцатый век в архитектуре начался не в 1901 году, а скорее в конце первого своего десятилетия – с разочарованием в эстетике ар-нуво и с осознанием социальной роли зодчего. Правда, именно в этом, первом году нового века была опубликована лекция-манифест Фрэнка Ллойда Райта «Искусство и ремесло машины» [14]. Но этот небольшой текст молодого архитектора из захолустной Америки не произвел тогда особого впечатления.

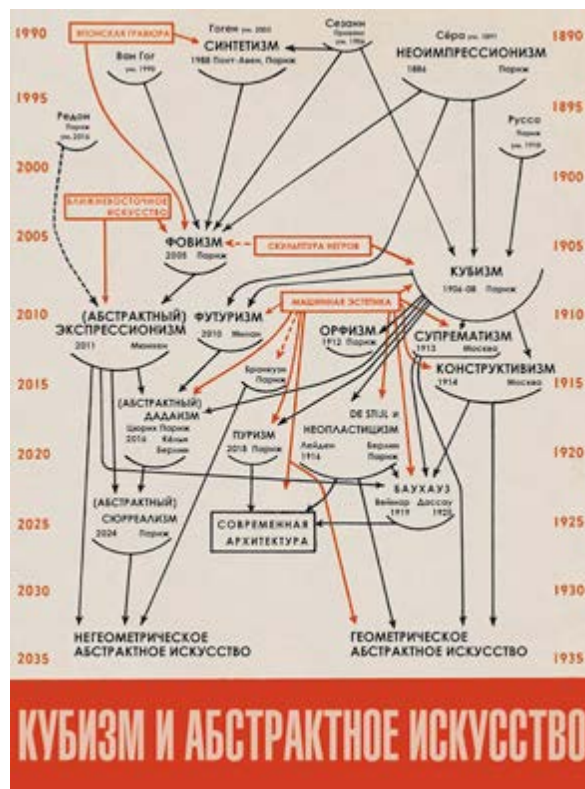
Дата смыслового окончания двадцатого века также размыта. Существует мнение, что мы все еще продолжаем жить во втором тысячелетии с его проблематикой и философией. Третье же тысячелетие нашей эры только намекает нам о своем приближении. С такой точки зрения основные события, сформировавшие сегодняшний день, произошли в середине двадцатого века. Именно тогда, в пятидесятых – семидесятых годах случился целый ряд кардинальных переворотов мировоззрения, затронувших большинство жителей планеты и, разумеется, повлиявших на теорию и практику архитектуры.

1. От концептуальности к адхоцизму

Одним из самых ярких и культовых персонажей, родившихся в литературе зарождающегося двадцатого века, стал, несомненно, Шерлок Холмс. Великий сыщик не только приобрел глобальную популярность и породил неисчислимое множество подражаний, экранизаций, продолжений и т. д. Его образ стал фигурой нарицательной, и не случайно.

Дедуктивный метод, благодаря которому Шерлок Холмс проявляет чудеса проницательности, правильнее было бы назвать абдуктивным, если бы сам этот термин не появился только в 1901 году. Развивая аристотелеву традицию, Чарльз Пирс назвал абдукцией операцию по восстановлению недостающих звеньев в цепи логических рассуждений. Если какой-то факт кажется нам удивительным и загадочным, значит, мы стоим на неправильной точке зрения. Следует придумать гипотезу, внутри которой данный факт выглядит естественно и логично – и это приблизит нас к истине.

> Схема из книги Альфреда Барра (Barr A. (1936) Cubism and Abstract Art. New York: Museum of Modern Art). Первая половина двадцатого века – период, когда систематизация и упорядочивание казались универсальным приемом мышления / A diagram from Alfred Barr's book (Barr, A. (1936). Cubism and Abstract Art. New York: Museum of Modern Art). The first half of the 20th century was a period when systematization and ordering seemed to be a universal technique of thinking



The date of the semantic end of the 20th century is also indistinct. There is an opinion that we are still living in the second millennium with its problems and philosophy. The third millennium only hints at its approaching. From this point of view, the basic events defining the present day happened in the middle of the 20th century. It was in the 1950-1970s when a number of drastic changes in the majority of people's worldview happened and, definitely, influenced the architectural theory and practice.

1. From conceptualism to adhocism

One of the most outstanding and iconic characters born in literature of the early 20th century was Sherlock Holmes. The great detective was not only popular worldwide but also evoked a lot of imitations, film versions, sequels etc. His name became generic, and it had a reason behind it.

Sherlock Holmes demonstrated a wonderful shrewdness thanks to his deductive method. It would have been more accurate to call it abductive if this term had not appeared in 1901. While developing Aristotle's tradition, Charles Peirce used the term "abduction" for finding the missing links in the chain of logical

reasoning. If something seems strange or mysterious, our point of view is wrong. We should think of a hypothesis where the given fact looks natural and logical in order to come closer to the truth.

Peirce's ideas became the basis of the modern mathematical logic and the theory of artificial intelligence. Fifty-six stories and four novels about Sherlock Holmes became world-famous as the apology of order defining our reality. What is logical is true, and every deviation from the rational state of things is either somebody's malicious intent or our misperception.

The belief in an absolute nature of cause-and-effect relationships regulating the reality inevitably impacted the development of architecture.

The first decades of the 20th century were the time of concept searching and discovering, the time of manifestos. There were a lot of Declarations of Intentions, where the young generation criticized the existing theory and practice of architecture and declared their intention to search for a new order.

Of course, the young people's manifestos did not emerge in a vacuum. Hardly had the 20th century come to its official end

Architecturosofpy

Adventures of Architectural Concepts in the Twentieth Century

Работы Пирса заложили основы современной математической логики и теории искусственного интеллекта. Пятьдесят шесть рассказов и четыре повести о Шерлоке Холмсе приобрели всемирное звучание как апология порядка, лежащего в основе нашей реальности. Истинно то, что логично, и всякое отклонение от разумного уклада вещей есть либо чей-то злой умысел, либо ошибка нашего восприятия.

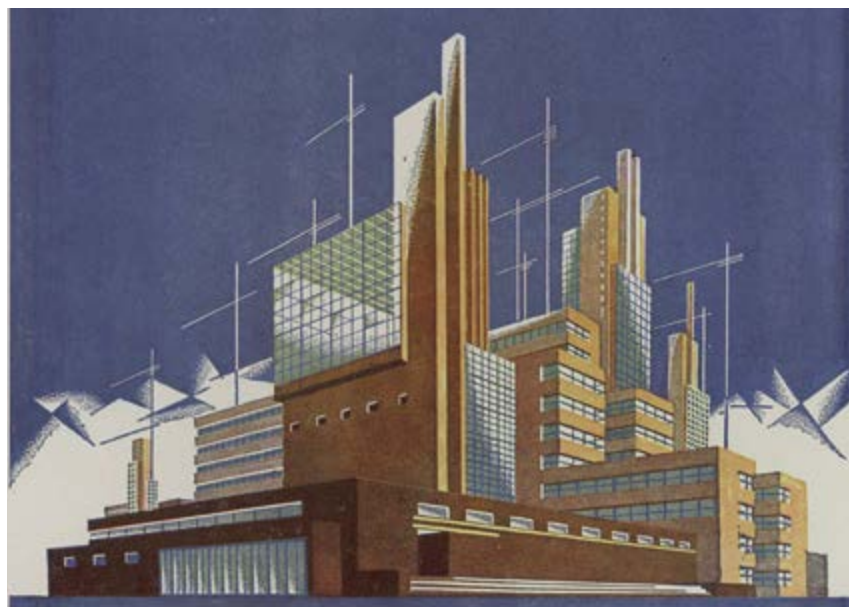
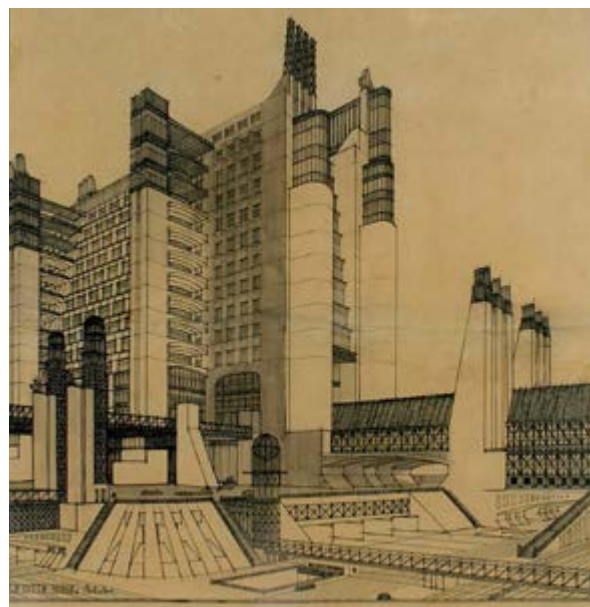
Вера в абсолютный характер причинно-следственных закономерностей, управляющих реальностью, неизбежно сказалась и на развитии архитектуры. Первые десятилетия двадцатого века – время концептуальных поисков и открытий, время манифестов. Появляется множество «деклараций о намерениях», в которых молодое поколение выражает свои принципиальные претензии к сложившейся теории и практике архитектуры и объявляет о своих поисках нового порядка.

Разумеется, манифесты молодых появлялись не в вакууме. Не успел еще девятнадцатый век официально

закончиться, как уже подвергся жесткой критике старших, авторитетных и уважаемых мастеров. Хенрик Петрус Берлаге писал в 1905 году: «Девятнадцатый век был веком безобразия; наши родители, наши бабушка и дедушка, и мы сами жили и все еще живем в окружении более безобразном, чем когда-либо прежде. Я повторяю: смотрите на все неэмоциональными глазами, и если вы сравните то, что у нас есть сегодня, с тем, что было в прежние времена, вы убедитесь, что ни один из предметов, используемых нашими родителями и нами сегодня, нельзя назвать красивым, тогда как те, которые все еще выглядят привлекательными, как правило, происходят из более раннего века» [2].

Манифесты итальянских футуристов выдержаны в поэтическом и пламенно-революционном духе. Воззвание Маринетти 1908 года наполнено латинской экспрессией: «Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом; мы будем воспевать многоцветные, многозвучные приливы

и Футуристическая архитектурная графика Антонио Сант Элиа. Несмотря на поэтический порыв, владевший футуристами, порядок, симметрия и равновесие преобладают даже в самых смелых фантазиях / Futuristic architectural graphics by Antonio Sant'Elia. Despite futurists' poetic inclination, the order, symmetry and balance prevail even in their wildest dreams



when it was harshly criticized by the highly respected elder masters. Hendrik Petrus Berlage wrote in 1905: "The nineteenth century was the century of ugliness; our parents, our grandparents, and we ourselves have lived and are still living in surroundings more ugly than any before. I repeat: Look at everything with unemotional eyes, and when you have compared what we have today with what was there in earlier times, you will become convinced that not one of the objects used by our parents and ourselves today can be called beautiful, whereas those that still look attractive tend to come from an earlier century" (Berlage, 1996).

Manifestos of Italian futurists were written in a poetic and passionately revolutionary tone. Marinetti's appeal dated 1908 was filled with Latin expressiveness: "We will sing of great crowds excited by work, by pleasure, and by riot; we will sing of the multicolored, polyphonic tides of revolution in the modern capitals; we will sing of the vibrant nightly fervor of arsenals and shipyards blazing with violent electric moons; greedy railway stations that devour smoke-plumed serpents; factories hung on clouds by the crooked lines of their smoke; bridges that

stride the rivers like giant gymnasts, flashing in the sun with a glitter of knives; adventurous steamers that sniff the horizon; deep-chested locomotives whose wheels paw the tracks like the hooves of enormous steel horses bridled by tubing; and the sleek flight of planes whose propellers chatter in the wind like banners and seem to cheer like an enthusiastic crowd" (Marinetti, 1973). Sant'Elia's manifesto is closer to the famous text written by Adolf Loos (1908/1962), but contains a similar concept of functional, rational and reasonable architecture: "...futurist architecture is the architecture of calculation, of audacious temerity and of simplicity; the architecture of reinforced concrete, of steel, glass, cardboard, textile fiber, and of all those substitutes for wood, stone and brick that enable us to obtain maximum elasticity and lightness" (Il Manifesto dell'Architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità, a cura di M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, atti della giornata di studi, Grosseto, Sala della Camera di Commercio, 2014).

The reasonable and businesslike manifesto of industrial building dated 1910 was written by Walter Gropius, who was only



женные зрители, шумом выражают свое одобрение» [11]. Манифест Сант Элиа по смыслу ближе к знаменитому тексту Адольфа Лооса [10], но и там – сходная концепция функциональной, рассудочной и логичной архитектуры: «... футуристическая архитектура – это архитектура расчета, дерзости и простоты; архитектура бетона, железа, стекла, промышленного волокна и всех заменителей дерева, камня и кирпича, позволяющих достичь максимальной эластичности и легкости» [7].

Рассудочный и деловитый манифест индустриального строительства 1910 года принадлежит Вальтеру Гропиусу, едва перевалившему за двадцатипятилетний возраст. По заданию Питера Беренса вместе с такими же молодыми Шарлем Эдуардом Жаннере (еще не взявшем псевдоним Ле Корбюзье) и Мисом ван дер Роэ он пишет программный текст для Генерального директора крупнейшей компании АЕГ (Всегерманская электрическая компания). Анархии и хаосу индивидуального проектирования, махинациям строительных спекулянтов предлагается противопоставить единообразный архитектурный порядок. Проектирование и строительство из стандартных элементов – вот генеральный путь развития архитектуры и зодчества! Именно в этом ключе следует готовить и следующее поколение архитекторов [6].

Российская мысль прошла сходными путями – от экспрессивных прозрений к позитивным программам. В 1915 году вышла «кричаль» Велимира Хлебникова «Мы и дома. Мы и улицетворцы» [16]. Визионерское камлание поэта, между прочим, содержит предвидение многих открытий архитектуры последующих десятилетий – и жилой мост Захи Хадид, и мобильные квартиры контейнерного типа, и небоскребы Дубая.

Почти одновременно российские конструктивисты пустились на поиски новой выразительности на языке материала, языке металла, стекла и бетона. В. Татлин писал: «В нашем изобразительном деле в 1914 году, (...) были положены в основу "материал, объем и конструкция"».

Выразив недоверие глазу, мы ставим глаз под контроль осязания.

В 1915 году в Москве была выставка материальных лабораторных образцов (выставка рельефов и контррельефов).

^ Архитектурные фантазии эпохи постмодернизма. Графика Захи Хадид и Альдо Росси / Architectural fancy ideas of the age of postmodernism. Graphics by Zaha Hadid and Aldo Rossi

революции в современных столицах; мы будем воспевать дрожь и ночной жар арсеналов и верфей, освещенных электрическими лунами; жадные железнодорожные вокзалы, поглощающие змей, разодетых в перья из дыма; фабрики, подвешенные к облакам кривыми струями дыма; мосты, подобно гигантским гимнастам, оседлавшие реки и сверкающие на солнце блеском ножей; пытливые пароходы, пытающиеся проникнуть за горизонт; неутомимые паровозы, чьи колеса стучат по рельсам, словно подковы огромных стальных лошадей, обузданных трубами; и стройное звено самолетов, чьи пропеллеры, словно транспаранты, шелестят на ветру и, как востор-

in his mid-20s. On the instruction of Peter Behrens, together with Charles-Édouard Jeanneret (later he took the name Le Corbusier) and Mies van der Rohe, who were also very young, he wrote a program text for the director general of the big company AEG (General Electricity Company). The manifesto opposed a uniform architectural order to anarchy and chaos of individual design and machinations of building profiteers. Usage of standard elements in design and building was defined as a basic path of architectural development. This idea was proposed for training the next generation of architects (Gropius, 1964).

The Russian thought developed similarly, from expressive insights to positive programs. In 1915 the "cry" "Ourselves and Our Buildings. Creators of Streetsteads" by Velimir Khlebnikov came out (Khlebnikov, 2005). The poet's visionary meditation foresees many discoveries in architecture for the decades ahead, such as the inhabited bridge by Zaha Hadid, mobile container apartments and Dubai's skyscrapers.

Almost at the same time, Russian constructivists started their search for a new expressiveness in the language of metal, glass

and concrete. V. Tatlin wrote: "In our art in 1914, ... material, volume and construction were made its basis".

Having expressed incredulity to the vision, we bring vision under control of tactile sensation.

In 1915 an exhibition of material laboratory samples (an exhibition of reliefs and concave reliefs) was held in Moscow.

The exhibition of 1917 presented many examples of material selection of more complex studies of material itself and of its effect, such as movement, tension and interrelations.

Those studies of material, volume and construction made it possible in 1918 to start creating art forms and to select steel and glass as materials of contemporary classicism equal in its strictness to marble in the past (Tatlin, Shapiro, Myerson, & Vinogradov, 1975).

By the early 1920s, the conceptual searches of European architects obtained permanent media: the French-language *L'Esprit Nouveau* with the leading author Le Corbusier, the Russian-language *Sovremennaya Arkhitektura (SA)* edited by A. Vesnin and M. Ginsburg, Bauhaus editions published in German, and the essentially international *De Stijl*. The key figures of that movement

v Сопоставление виллы Штейн де Монзи Ле Корбюзье (1926–27 годы) и виллы Ла Малконтента (Фоскари) Андреа Палладио (1558–1560) из статьи Колина Роу «Математика идеальной виллы» (Rowe C. (1947) *The Mathematics of the Ideal Villa* and other essays. MIT Press). / Comparison of Villa Stein-de-Monzie by Le Corbusier (1926-1927) and Villa La Malcontenta (Foscari) by Andrea Palladio (1558-1560) from the article "The Mathematics of the Ideal Villa" by Colin Rowe (Rowe, C. (1947). *The Mathematics of the Ideal Villa* and other essays. MIT Press)

Выставка в 1917 году дала ряд примеров материального подбора более сложных исследований и выявлений как материала самого по себе, так и его следствия – движения, напряженности и их взаимоотношений.

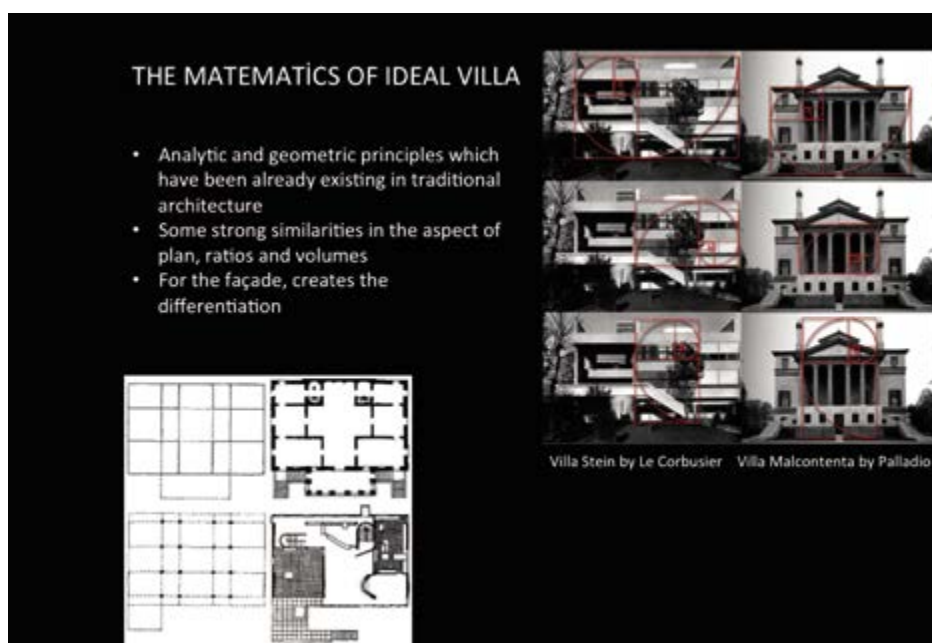
Это исследование материала, объема и конструкции дало нам возможность в 1918 году приступить к созданию художественной формы, подбора материалов железа и стекла как материалов современного классицизма, равносильных в прошлом по своей строгости – мрамору [15].

К началу двадцатых годов концептуальные поиски европейских архитекторов обрели постоянные площадки для обсуждения – франкоязычный «*L'Esprit Nouveau*», в котором лидирует Ле Корбюзье, русскоязычный «*Современная архитектура (СА)*» под редакцией А. Веснина и М. Гинзбурга, издания Баухауса на немецком и принципиально международный «*De Stijl*». Ключевые фигуры этого движения – фигуры синтетические, это теоретики и идеологи, которые сами же воплощают свои концепции в практику реального проектирования.

Казалось, еще немного – и новая архитектура возглавит строительство всемирного общества разума, логики и порядка. Но тут концепция повернулась совсем другой стороной.

Начало тридцатых годов ознаменовалось крутым переломом. Победное шествие тоталитарных режимов по всей Европе лишило архитектуру прав на самостоятельное развитие. Повсюду политики грубо и властно вмешивались в логику реализации концепций модернизма. Неоклассицизм оказался более созвучным новому порядку, ордерная система выглядела более упорядоченной, чем кубики из простых геометрических тел.

Второе тридцатилетие двадцатого века – время потерь. Часть новаторов погибла, некоторые были скомпрометированы сотрудничеством с фашизмом. Лишь небольшая часть лидеров героического периода модернизма спаслись, чтобы сместить центр мировой архитектуры за океан. Реформаторский энтузиазм Гропиуса, Ле Корбюзье и Миса ван дер Роэ выдержал и перенос из теории в практику, и мировые войны, и мировую известность. К шестидесятым годам труды Баухауса и Веркбунда, статьи и книги Ле Корбюзье, афоризмы Миса ван дер Роэ уже воспринимались вполне затвердевшей классикой.



И, в свою очередь, вполне созрели для острой критики со стороны нового поколения архитекторов.

Британские необруталисты обвиняли «модернистов первого поколения» в том же самом, в чем те – архитекторов эпохи ар-нуво и югендштиля. Приглаженность, бесконфликтность, буржуазность «международного стиля» не устраивала «рассерженных молодых людей» поколения шестидесятников [1]. Очевидная преемственность приемов, которые необруталисты черпали у предшественников, ничуть не снижала накал идеологической борьбы. Впрочем, точно так же иконоборческий пафос Гропиуса и Ле Корбюзье отлично уживался с прямыми заимствованиями из неоклассицизма или даже позднего Ренессанса.

Шестидесятые годы открылись «Теорией и замыслом в эпоху первых машин» Райнера Бенэма (1960), книгой, которая до сих пор в полной мере воспринимается

were intermedia theorists and ideologists who put their concepts into the real design practice.

It looked like soon the new architecture would take over the leadership of building the world society of reason, logic and order. But the concept suddenly changed.

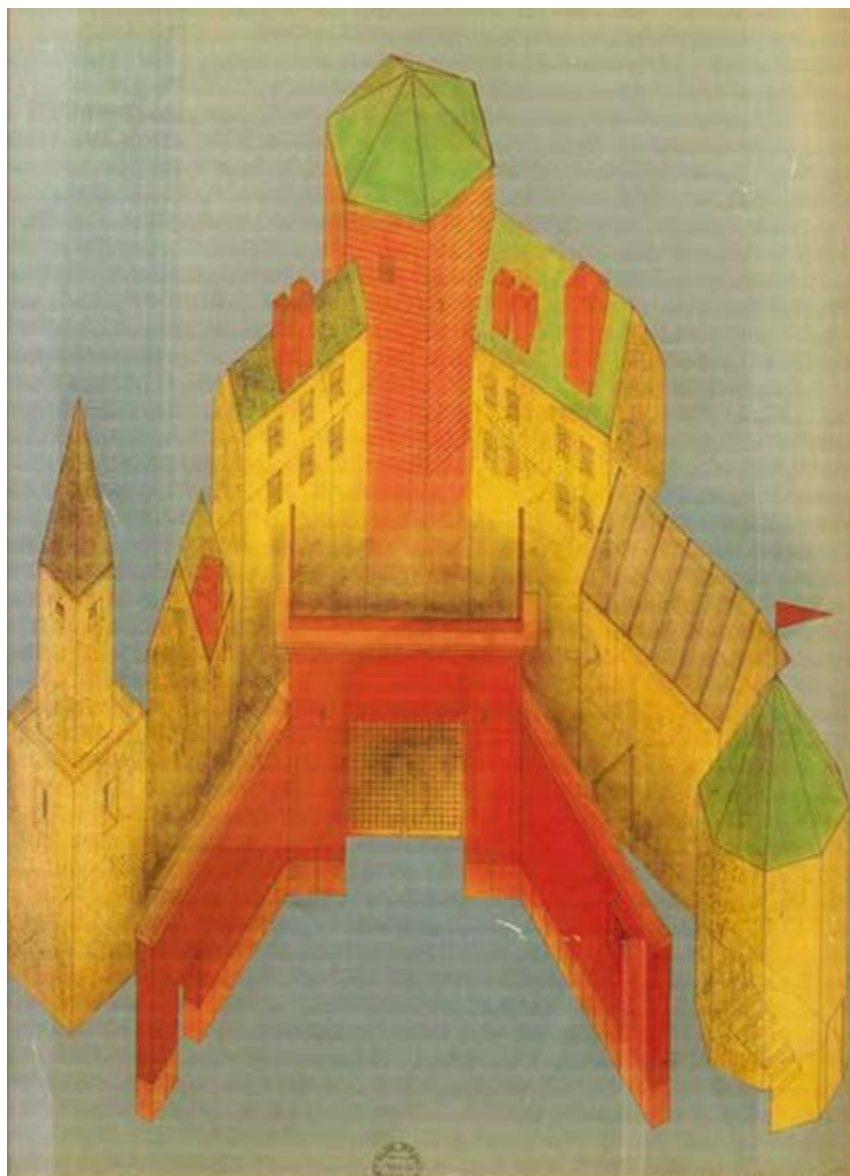
The early 1930s witnessed a drastic change. The totalitarian regimes marching victoriously across Europe deprived architecture of the rights to develop independently. Politicians bluntly interfered in the logic of realization of modernists' concepts. Neoclassicism was more consistent with the new order. The system of orders looked more structured than the cubes of simple geometrical volumes.

The second three decades of the 20th century were the time of losses. Some of innovators died, the others were compromised due to their collaboration with fascism. Only a small number of the leaders of the heroic period of modernism survived to move the center of world architecture over the ocean. The reformatory enthusiasm of Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe also got through the transfer from theory to practice, world wars and

international fame. By the 1960s the works of the Bauhaus and the Werkbund, articles and books by Le Corbusier and aphorisms of Mies van der Rohe were already considered solid classics. In their turn, they were quite ready to be criticized by the new generation of architects.

British neobrutalists accused the "first generation modernists" of the same thing as the latter accused Art Nouveau and Jugendstil architects. Smoothness, conformity, bourgeoisness of the "international style" did not suit the "angry young people" of the sixties (Banham, 1966). The obvious succession of techniques taken by neobrutalists from their predecessors did not at all decrease the intensity of the ideological fight. However, the iconoclastic pathos of Gropius and Le Corbusier got on very well with direct borrowings from Neoclassicism and even the late Renaissance.

The sixties started with "Theory and Design in the First Machine Age" by Reyner Banham (1960), which has been considered as a basis of the general theory of the Modernism movement until now. But this book became a summary of the progressive



как основа универсальной фабулы движения модернизма. Получилось, однако, что эта книга стала подведением итогов поступательного развития модернизма. Его концептуальная основа и вера в мировой порядок, в чистый стиль и красоту ничем не прикрытого материала исчерпала себя. В дальнейших теоретических разработках разрушение явно преобладает над созиданием.

Трещины в мифе модернизма начали проявляться в «Смерти и жизни великих американских городов» (1961) Джейн Джейкобс. Книга американской журналистки – это страстный призыв против бюрократии централизованного планирования и за возврат архитектуры к защите интересов общества. Книга «Сложности и противоречия в архитектуре» Роберта Вентури (1966) нападает на пуристский формальный язык высокого модернизма. Эстетике «голой стены» от Берлаге и максиме «Меньше – значит больше» (Less is More) Миса ван дер Роэ противопоставляется всеядная цитатность и ироничное «Меньше – значит скучно» (Less is a Bore). Создатели и мастера модернизма один за другим уходят из жизни: Ф. Л. Райт умер в 1959 г., Ле Корбюзье – в 1965 г., В. Гропиус и Л. Мис ван дер Роэ умерли в 1969 г., Р. Нейтра – в 1970 г.

Прощание с дедуктивным (абдуктивным) миром состоялось с выходом книги Чарльза Дженкса «Адхоцизм» (1972). Стоит помнить, что Дженкс учился на доктора философии у Рейнера Бенэма в конце шестидесятых, и очень похоже, что эта книга была написана, чтобы отделить себя от своего учителя и его позитивного отношения к использованию новейших технологий в современной архитектуре. «Адхоцизм» – это манифест случайности, нелогичности, одноразовости. Постмодернизм по Дженксу предстает идеологией неограниченной эклектики и разрушения любого порядка. Под этим знаком и заканчивается (или, может быть, продолжается) двадцатый век.

2. От креатива к играм

Профессор Марк Блауг (1927–2011) был выдающимся британским экономистом и историком экономики голландского происхождения. Больше всего Блауг известен своими работами по истории экономической мысли

development of Modernism. Its conceptual basis and belief in the world order and beauty of pure materials exhausted itself. In further theoretical works, destruction prevails over construction.

The myth of Modernism started to crack in Jane Jacobs' "The Death and Life of the Great American Cities" (1961). The American journalist passionately appealed against bureaucracy of centralized planning and for a return of architecture to protection of the public interest. The book "Complexity and Contradictions in Architecture" by Robert Venturi (1966) attacks the puristic formal language of high modernism. Berlage's aesthetics of "bare walls" and Mies van der Rohe's "Less is More" maxim are opposed by omnivorous citing and the ironic "Less is a Bore". The creators and the masters of Modernism pass away one by one: F. L. Wright died in 1959, Le Corbusier in 1965, W. Gropius and Mies van der Rohe in 1969, and R. Neutra in 1970.

Parting with the deductive (abductive) world was at the time when Charles Jencks's "Adhocism" (1972) came out. It should be noted that Jencks received his PhD, studying under Reyner Banham in the late 1960s. It seems that he wrote the book to separate himself from his teacher and his positive attitude to-

wards using new technologies in the contemporary architecture. "Adhocism" is a manifesto of occasionality, irrationality and one-time usage. According to Jencks, Postmodernism is an ideology of unlimited eclecticism and destruction of any order. This marks the end (or, perhaps, the continuation) of the 20th century.

2. From creativeness to playing

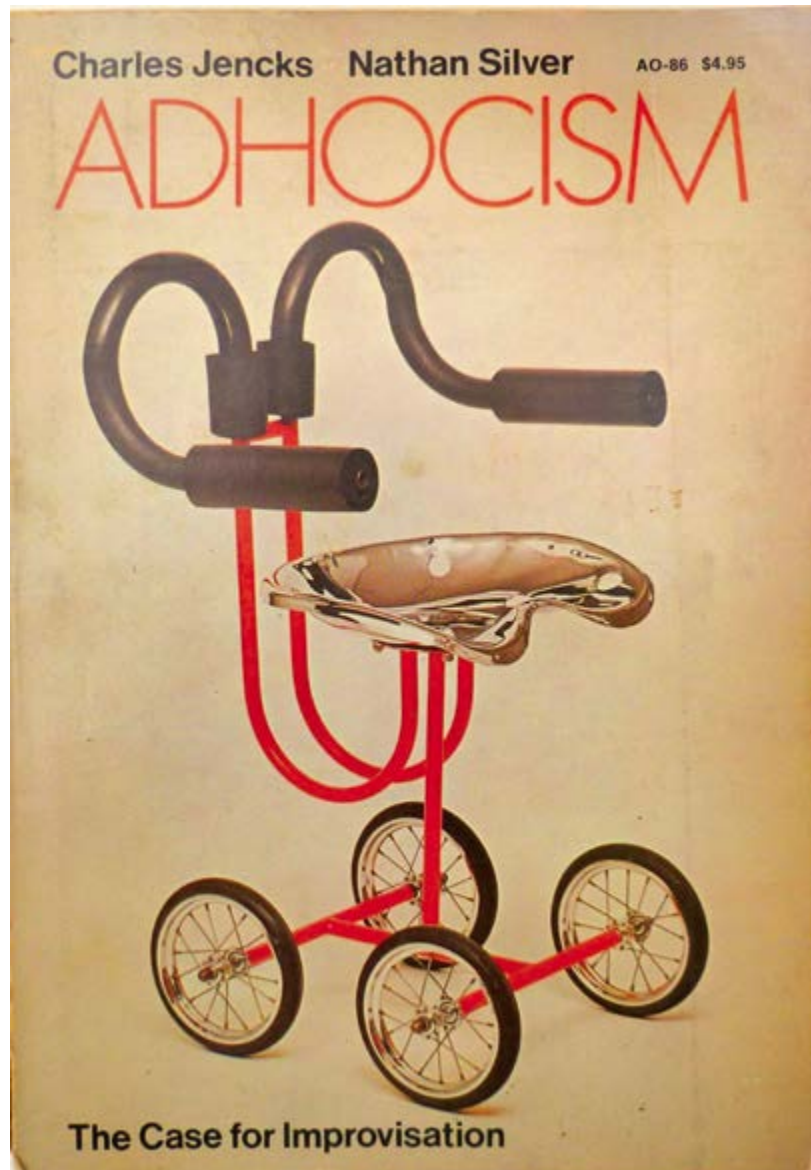
Professor Mark Blaug (1927-2011) was a prominent Dutch-born British economist and historian of economics. Blaug is most famous for his works in history of economic thought and the methodology of economics. In 1997 Blaug wrote an article "Ugly Currents in Modern Economics", where he strictly criticized the mathematical turn and the "disease of formalism in modern economics". "Modern economics is sick, the respected Professor wrote, "Economics has increasingly become an intellectual game played for its own sake and not for its practical consequences; economists have gradually converted the subject into a sort of Social Mathematics in which analytical rigour as understood in math departments is everything and empirical relevance (as understood in physics departments) is nothing. If a topic cannot

в Обложка книги
Ч. Дженкса «Адхоцизм» /
The cover of Ch. Jencks's
"Adhocism"

и методологии экономики. В 1997 году Блауг написал статью «Уродливые течения в современной экономике», в которой он жестко и метко критиковал математический поворот и «болезнь формализма в современной экономике». «Современная экономика больна – пишет уважаемый профессор. – Экономика все больше становится интеллектуальной игрой, в которую играют ради нее, а не ради ее практических последствий, экономисты постепенно превратили предмет в своего рода социальную математику, в которой аналитическая строгость, понимаемая на математических факультетах, – это все, а эмпирическая значимость (пнимаемая на физических факультетах) – ничто. Если тема не может быть решена с помощью формального моделирования, она просто отправляется в интеллектуальный преступный мир... Экономике осудили столетие назад как мрачную науку, но вчерашняя мрачная наука была намного менее мрачной, чем усыпляющая схоластика сегодня» [3].

Состояние экономической теории отражает тенденции мирового рынка. Сто лет назад, в 1918 году, журнал «Форбс» впервые опубликовал список самых богатых людей США. Во главе списка стоял единственный миллиардер – Джон Рокфеллер, нефтяной магнат и знаменитый благотворитель. И дальше в списке – короли стальные, нефтяные, табачные, железнодорожные, угольные... В первую десятку сверхбогатых входил, например, Генри Форд, обладатель 161 технического патента, родоначальник эры массовой автомобилизации.

В последний год XX века список сверхбогатей был опубликован в очередной раз. Миллиардеров оказалось 470 человек. Из них более трети составляют представители финансового бизнеса, иначе говоря, биржевые игроки, трейдеры, инвесторы. Люди, которые не приносят в этот мир ничего нового, а приобретают свои состояния за счет перераспределения денежных потоков. Собственно говоря, любая деятельность, смысл которой заключается в ней самой, деятельность, не приносящая новых благ, а только перераспределяющая их – такая деятельность и называется игрой. В области игр с деньгами и их производными сегодня вращаются гигантские ресурсы – больше, чем в реальных секторах крупнейших экономик мира. Делание денег становится основным



be tackled by formal modeling, it is simply consigned to the intellectual underworld... Economics was condemned a century ago as the "dismal science" but the dismal science of yesterday was a lot less dismal than the soporific scholasticism of today" (Blaug, 1997).

The condition of the economic theory reflects the tendencies of the world market. One hundred years ago, in 1918, Forbes magazine published the first list of the richest people in the USA. The top of the list was occupied by the only billionaire, John Rockefeller, oil magnate and famous benefactor. Then followed the kings of steel, oil, tobacco, railway, coal... For example, Henry Ford, the owner of 161 technical patents and the father of mass automobilization, was in the top ten.

In the last year of the 20th century, the list of the richest included already 470 billionaires. More than one third of the list consisted of representatives of financial business, that is stock gamblers, traders, investors. Such people do not bring anything new to the world, but gain their wealth by redistributing money flows. In fact, any activity focused on itself, which does not give any new benefits but only redistributes them, is called a game.

The immense resources now circulating in the field of games related to money and their derivatives are more than in any real field of the world's largest economies. Making money becomes a basic activity of the inhabitants of the "gold billion" countries, leaving all other industries to the third world countries.

The interest toward games has been growing throughout the 20th century, but it took some time to get interpreted theoretically. In 1938 Johan Huizinga published his work made in an overloaded medieval style. The main thesis of his work devoted to playing as an activity that generates culture actually takes playing as a basis of the whole complex of humanities. In 1944 John von Neumann and Oskar Morgenstern published their classical book "The Theory of Games and Economic Behaviour". They used a strict mathematical language to explain a broader idea that any interaction between people or communities is a game. Several years later, von Neumann's follower, John Forbes Nash significantly extended the notion of games and the mathematical tools for their description. Starting from the 1950s, game theory has been used in economics, political science, sociology, psychology, biology...



^ Иеронимус Босх «Фокусник». Со времен позднего Возрождения жульнические игры с деньгами сильно усовершенствовались / Hieronymus Bosch. The Conjuror. From the times of the late Renaissance, tricky gambling has been greatly modified

занятием жителей стран «золотого миллиарда», оставляя все прочие производства на долю третьего мира.

Интерес к играм нарастал на протяжении всего двадцатого века, но теоретическому осмыслению начал подвергаться не сразу. В 1938 году вышел в свет трактат Йохана Хейзинги, сделанный в тяжеловесном средневековом стиле. Основной тезис трактата об игре как деятельности, порождающей культуру, фактически поставил игру в основу всего комплекса гуманитарных наук. В 1944 году вышла классическая книга Джона фон Неймана и Оскара Morgenstern «Теория игр и экономическое поведение». Строгим языком высшей математики в книге излагалась еще более широкая мысль о том, что любое взаимодействие людей или сообществ по сути

своей есть игра. Через несколько лет ученик фон Неймана Джон Форбс Нэш значительно расширяет понятие игр и математический аппарат для их описания. Начиная с пятидесятих годов, теория игр используется в экономике, политологии, социологии, психологии, биологии...

В шестидесятых годах представления об основополагающем характере игры распространяются все шире. В 1967 году выходит книга Жака Деррида «О грамматологии» [4]. Ссылаясь на труды Фердинанда Соссюра (в главе с очаровательным названием «Наружа есть нутрь»), Деррида объявляет язык и, следовательно, мышление разновидностью игры. Его метод анализа текстов (деконструкция) больше всего действительно напоминает игру ребенка, который разбирает механизм на отдельные колесики в попытке понять, чем будильник тикает.

Через десять лет Рэм Колхаас выпускает книгу «Нью-Йорк вне себя» [9]. Термин «деконструкция», как и имя Жака Деррида, в книге не упоминаются. Но метод, которым Колхаас анализирует прошлое и настоящее Манхэттена, однозначно совпадает с деконструктивизмом французского философа. Общепринятые стереотипы и клише, которыми Нью-Йорк обильно оброс, играючи разбираются на части и сталкиваются между собой. Город сравнивается то с театром, где играется бесконечное шоу, то – напрямую – с кинозвездой, выдумывающей собственную биографию.

В 1988 году нью-йоркский Музей современного искусства МоМА проводит выставку проектов «Архитектура деконструктивизма». Кураторы выставки Филипп Джонсон и Марк Вигли пишут манифест архитектурного деконструктивизма [8]. В нем новое явление в архитектуре выводится из наследия русского конструктивизма. Приводятся редкие архивные фотографии работ Малевича, Татлина, Лисицкого, Родченко, братьев Весниных. И в этой попытке опереться на авторитет легендарного авангарда особенно заметна разница между пафосом социального мироустройства конструктивистов и безудержной динамикой деконструктивистов. В проектах семерых экспонентов нет иронического цитатничества, вычурной орнаментальности и нарочитого противопоставления модернизму, которым так увлекается постмодернизм. Тем не менее, проекты однозначно демонстрируют: де-

In the 1960s the ideas of fundamental nature of the game spread wider. In 1967 Jacques Derrida's "De la grammatologie" (Derrida, 1967) came out. Referring to Ferdinand de Saussure's works (in the chapter nicely named "Outside is Inside"), Derrida states that the language and, consequently, thinking are a sort of game. Indeed, his method of text analysis (deconstruction) looks like a game played by a child who takes an alarm clock mechanism into pieces to find out how it ticks.

Ten years later Rem Koolhaas published his "Delirious New York" (Koolhaas, 1978). The term 'deconstruction' and the name of Jacques Derrida are not mentioned in the book. But the method used by Koolhaas to analyze the past and the present of Manhattan definitely agrees with deconstructivism of the French philosopher. The generally accepted stereotypes and clichés thickly covering New York are playfully taken into pieces and collide. The city is either compared with a theatre performing an endless show, or directly compared with a movie star who concocts their biography.

In 1988 the Museum of Modern Art (MoMA) in New York held an exhibition of projects "The Architecture of Deconstructivism".

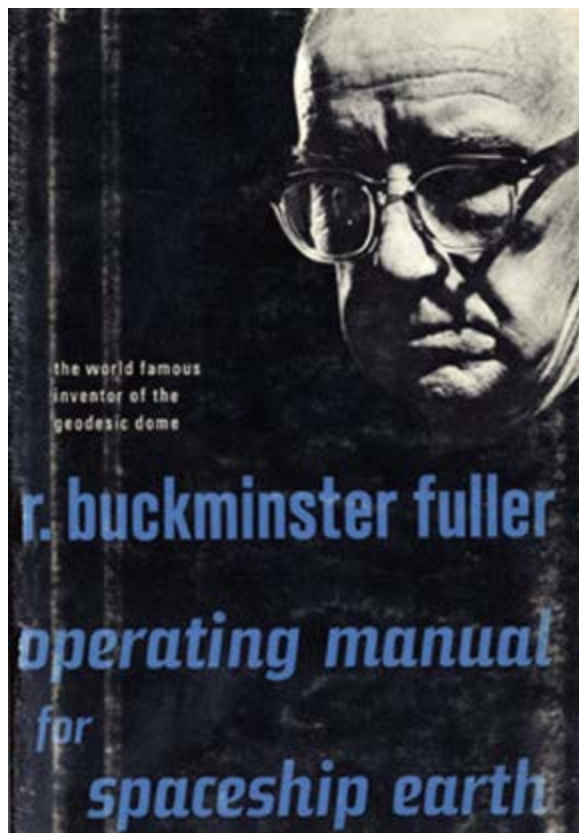
конструктивизм – это игра в ее детски чистом, серьезном и самозабвенном виде. И даже жестокость, с которой деконструктивизм обращается с классическим наследием, отличается от желчной издевки дадаистов. Декон поступает с исторической тканью города так же, как герой Марка Твена, колотивший орехи Большой государственной печатью. И здесь – самый яркий пример превращения Homo Ludens, «человека играющего», в Homo Lasciva, «человека заигравшегося».

3. Возвращение холизма

В 1901 году Яну Христиану Смэтсу исполнилось тридцать. Он командовал отрядами буров и сражался с англичанами в Трансваале. Во время Первой мировой войны успешно воевал против немцев в Юго-Западной Африке. Был одним из активных создателей Лиги Наций. Во время Второй мировой войны стал фельдмаршалом британской армии, позже участвовал в создании ООН и занимал пост премьер-министра Южно-Африканского Союза. А в 1926 году вышел его основной философский трактат «Холизм и эволюция» – острая полемика с механистичным методом мировосприятия. Целое не сводится к сумме частей, пишет Смэтс. Мы должны вернуться к текучести и пластичности природы и опыта, чтобы найти действительные понятия. Когда мы сделаем это, мы увидим, что вокруг каждого точного понятия существует некая туманность и неясность. Понятие – это не просто ясный светящийся центр, он охватывает некую сферу, в которой яркость затихает и становится более слабой, пока не исчезает. Эта светящаяся область окружена зоной интуиции и влияния, которая уходит дальше в область непознанного [12].

В те же годы начинает свою активную деятельность еще одна феерическая личность – Ричард Бакминстер Фуллер. В 1927 году банкрот и безработный чудак пишет свою первую книгу – «Четырехмерное время». В ней, в частности, предложен новый способ рассмотрения классических проблем механики и введен термин «синергетика». В последующие десятилетия Фуллер с фантастическим упорством и целеустремленностью развивает свои идеи, сражаясь с репутацией безответственного фантазера.

The curators of the exhibition, Philip Johnson and Mark Wigley wrote a manifesto of architectural deconstructivism (Johnson, & Wigley, 1988). It states that the new architectural movement derives from the heritage of the Russian constructivism. It presents rare archival photos of the works by Malevich, Tatlin, Lissitzky, Rodchenko and the Vesnins brothers. This attempt to draw upon the authority of the legendary avant-garde demonstrates the difference between the constructivists' pathos of the social world order and the deconstructivists' unrestrained dynamics. The projects of the seven authors have neither ironic quotation mongering, nor exaggerative decoration, nor deliberate opposition to modernism so often shown by postmodernism. The projects, however, definitely prove that deconstructivism is a game in its childishly pure, serious and devoted form. Even the cruelty in deconstructivists' treatment of classical heritage differs from dadaists' acrimonious mockery. Deconstructivism treats the city historic fabric as Mark Twain's hero cracking nuts with the Great Seal. It is also a bright example of how Homo Ludens (a playing human) turns into Homo Lasciva (a playful human).



< Обложка книги Бакминстера Фуллера «Руководство по пилотированию космического корабля Земля» / The cover of Buckminster Fuller's "Operating Manual for Spaceship Earth"

Известность приходит к нему в переломные шестидесятые. В 1968 году Стюарт Брэнд основал «Каталог целостной Земли» – некий гибрид рекламного бюллетеня и альманаха, пропагандирующего холистическое мировоззрение [13]. Цели бренда заключались в том, чтобы сделать различные инструменты доступными для рассредоточенных контркультурных сообществ, домашних хозяйств в духе «назад к земле» и новаторов в области технологий, дизайна и архитектуры, а также создать место для встреч сообщества в печати. Каталог быстро превратился в обширный справочник по новым жилым

3. Return of holism

In 1901 Jan Christiaan Smuts was 30. He led a Boer Commando and fought against the British in Transvaal. During the First World War he successfully fought against Germany in South-West Africa. He was one of the active founders of the League of Nations. During the World War II he was appointed a field marshal of the British Army. Then he participated in the establishment of the United Nations Organization and was appointed Prime Minister of the Union of South Africa. In 1926 he published his main philosophical work "Holism and Evolution", bitter polemics with mechanistic method of world perception. Smuts believes that the whole is greater than the sum of its parts. "We have to return to the fluidity and plasticity of nature and experience in order to find the concepts of reality. When we do this we find that round every luminous point in experience there is a gradual shading off into haziness and obscurity. A "concept" is not merely its clear luminous center, but embraces a surrounding sphere of meaning or influence of smaller or larger dimensions, in which the luminosity tails off and grows fainter until it disappears. Similarly a "thing" is not merely that which presents itself as such in clear-

пространствам, устойчивому «зеленому» дизайну, экспериментальным медиа и общественным практикам. После всего лишь нескольких лет публикации издание стало популярным и влиятельным культурным явлением.

Бакминстер Фуллер активно сотрудничает с Каталогом. Его дерзкие идеи геодезических куполов, летающих городов, трехколесных электромобилей находят отклик во все более широких слоях интеллектуальной молодежи. Книга «Руководство по управлению космическим кораблем Земля» [5] становится манифестом «зеленой» идеологии и призывом к социально-экологической ответственности человечества. Одновременно развиваются идеи о гуманных путях развития техники, о сотрудничестве природы, человека и машины. Широкий спектр архитектурных течений берет начало в этих идеях – от «хай-тека» Ричарда Роджерса, Ренцо Пьяно и Нормана Фостера до японских метаболистов и Петера Цумтора.

В 1983, в год своей смерти, Фуллер выпустил книгу с названием, не поддающимся точному переводу: «Grunch of Giants». Чаще всего это выражение переводится как «Усмешка гигантов», но русский эквивалент не передает тот оттенок пакостного злорадства, который содержится в словечке Grunch. На Земле достаточно ресурсов и технологических возможностей, пишет Фуллер, чтобы обеспечить достойный уровень жизни для всех людей без исключения. Неравенство, бедность, голод и бездомность – следствия уродливых и устаревших социальных отношений. Одна лишь корявая техносциальная парадигма заставляет людей выискивать противостоящие сущности – природу и технику, богатых и бедных, Запад и Восток – и тратить огромные ресурсы на эти ненужные противостояния.

Как и многие другие идеи второй половины XX века, холистическая парадигма продолжает восприниматься новаторски и в нынешнем, вроде бы уже следующем веке. Ложное противостояние природного и технического начал должно быть снято в архитектуре, которая получила название бионической. В проектах Алехандро Аравены и прочих примерах строительного краудфандинга снимается противостояние девелоперского бизнеса и интересов небогатого жителя. Мощное встречное движение западных и восточных традиций зодчества

est definite outline, but this central area is surrounded by a zone of intuitions and influences which shades off into the region of the indefinite" (Smuts, 1926).

Simultaneously, one more legendary figure, Richard Buckminster Fuller started his activity. Being unemployed and bankrupt in 1927, he wrote his first book, "4d Timelock". He proposed a new way of consideration of classical mechanics problems and introduced the term "synergetics". The following decades Fuller developed his ideas with great tenacity, struggling against his reputation of being an irresponsible day-dreamer.

He became famous in the pivotal sixties. In 1968 Stewart Brand established "Whole Earth Catalog", which contained both an advertizing bulletin and an almanac promoting holism (Whole Earth Catalog, 1968). The goals of the brand were to provide access to different tools for dispersed countercultural communities, "back to the land" households and innovators in technology, design and architecture, as well as to provide in the press a meeting ground for the community. Soon the catalog became a comprehensive guide to new residential spaces, sustainable and "green" design and experimental media and public practices.

все еще не оформилось в качестве внятной идеологии и не получило собственного наименования. Двадцатый век продолжается.

Литература

1. Banham R. The New Brutalism: Ethic or Aesthetic? – London: Architectural Press, 1966
2. Berlage H. P.: Thoughts on Style, 1886–1909. – Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1996. – P. 124
3. Blaug M. Ugly Currents in Modern Economics, Options Politiques // 1997 (Septembre). – Pp. 3–8
4. Derrida J. De la grammatologie. – Paris: Les Éditions de Minuit, 1967
5. Fuller R. B. Operating manual for spaceship earth. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969
6. Gropius W. Program for the foundation of a general home-building society on an artistically uniform basis // Architectural Record Magazine. – 1964. – June, Issue 6 (Vol. 135, No 7). – Pp. 131–136
7. Il Manifesto dell'Architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità, a cura di M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, atti della giornata di studi, Grosseto, Sala della Camera di Commercio. – Universitas Studiorum: Mantova. – 2014. – 18 luglio./Пер. А. Вяземцевой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://archi.ru/lib/e_publication.html?id=1850569773
8. Johnson P., Wigley M. Deconstructivist architecture. New York: The Museum of Modern Art, 1988
9. Koolhaas R. Delirious New York. Retroactive Manifesto for Manhattan. – Oxford University Press, 1978
10. Loos A. Sämtliche Schriften in zwei Bänden – Erster Band, herausgegeben von Franz Glück. – Wien, München: Herold, 1908 (Repr. 1962). – S. 276–288
11. Marinetti F. Manifesto du Futurisme. // Le Figaro 1909/02/20 (Numéro 51). – Gallica: Bibliothèque nationale de France
12. Smuts J. C. Holism and evolution. – New York: The Macmillan company, 1926. – P. 17
13. Whole Earth Catalog Fall. – Electronic edition. – 1968 – Режим доступа: URL: <http://www.wholeearth.com/issue-electronic-edition.php?iss=1010>

Within just a few years of publication, the catalog became a popular and significant cultural event.

Buckminster Fuller actively cooperated with the catalog. His bold ideas of geodesic domes, flying cities, three-wheeled cars became more and more popular among intelligent young people. His "Operating Manual for Spaceship Earth" (Fuller, 1969) was a manifesto of the "green" ideology and an appeal to social and environmental responsibility of humankind. At the same time, there were ideas of humane options for technological development and of collaboration between nature, humans and machines. Different architectural movements were rooted in such ideas, from Richard Rogers, Renzo Piano and Norman Foster's high tech to Japanese metabolists and Peter Zumthor.

Before his death in the year 1983, Fuller published "Grunch of Giants", which name can hardly be translated adequately into Russian, preserving a shade of malicious joy in the meaning of the word "grunch". Fuller writes that there are enough resources and technological opportunities on Earth to provide a descent standard of living for absolutely everyone. Inequality, poverty, hunger and homelessness come from ugly and obsolete social re-

lationships. A mere clumsy technosocial paradigm forces people to seek for opposing substances: nature and technology, rich and poor, West and East, and to waste great deal of resources on these needless confrontations.

Like many other ideas of the second half of the 20th century, the holistic paradigm is still considered innovative even in the current century. The new architecture called bionic should remove the false confrontation of the natural and the technical principles. Alejandro Aravena's projects and other examples of crowdfunding in the field of construction remove the confrontation of the development business and the interests of not very rich inhabitants. A strong counterflow of western and eastern architectural traditions has not taken shape of a comprehensive ideology and has not got its own name yet. The twentieth century is going on.

14. Wright F. L. The Art and Craft of the Machine. – Brush and Pencil. [Электронный ресурс]: 1901. – May. Vol. 8, No. 2. – Pp. 77–81, 83–85, 87–90. – Режим доступа: URL: <https://www.jstor.org/stable/25505640>

15. Татлин В. Е., Шапиро Т., Меерзон И., Виноградов П. Наша предстоящая работа. VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда. – 1921. – 1 января. – № 13. – С. 11. – Чит. по: Мастера советской архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1975. – С. 77

16. Хлебников В. Мы и дома: собр. соч. в 6 тт. Т. 6. Кн. 1. Статьи (наброски). Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 275

References

Banham, R. (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London: Architectural Press.

Berlage, H. P. (1996). *Thoughts on Style, 1886–1909*. Getty Center for the History of Art and the Humanities.

Blaug, M. (1997, Septembre). Ugly Currents in Modern Economics. *Options Politiques*, 3–8.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Fuller, R. B. (1969). *Operating manual for spaceship earth*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Gropius, W. (1964, June). Program for the foundation of a general home-building society on an artistically uniform basis. *Architectural Record Magazine*. Issue 6 (Vol. 135, No 7), 131–136.

Il Manifesto dell'Architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità, a cura di M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, atti della giornata di studi, Grosseto, Sala della Camera di Commercio. (2014, luglio18). Mantova: Universitas Studiorum. (A. Vyazemtseva, Trans.). Retrieved from https://archi.ru/lib/e_publication.html?id=1850569773

Johnson, P., & Wigley, M. (1988). *Deconstructivist architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

Khlebnikov, V. (2005). *Мы и дома [Ourselves and Our Buildings]*. Collected works in 6 vols. (Vol. 6, Book 1). Stat'i (nabroski). Vozzvaniya. Otkrytye pis'ma. Vystupleniya. 1904–1922 (p. 275). Moscow: IMLI RAN.

Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York. Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press.

Loos, A. (1962). *Sämtliche Schriften in zwei Bänden – Erster Band*, herausgegeben von Franz Glück. Wien, München: Herold. (Original work published 1908).

Marinetti F. T. (1973). *The Founding and Manifesto of Futurism*. In: Apollonio, Umbro (Eds.), *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos* (p.22). (Brain, Robert, R.W. Flint, J.C. Higgitt, & Caroline Tisdall, Trans.). New York: Viking Press.

Smuts, J. C. (1926). *Holism and evolution*. New York: The Macmillan company.

Tatlin, V. E., Shapiro, T., Myerson, I., & Vinogradov, P. (1975). *Nasha predstoyashchaya rabota [Our future work]*. VIII Congress of Soviets. Weekly bulletin of the Congress, 13, 11. In *Mastera sovetskoi arkhitektury ob arkhitekture* (p. 77). Moscow: Iskusstvo. (Original work published 1921, January 1).

Whole Earth Catalog Fall. (1968). Electronic edition. Retrieved from <http://www.wholeearth.com/issue-electronic-edition.php?iss=1010>

Wright, F. L. (1901, May). *The Art and Craft of the Machine*. *Brush and Pencil*, 8(2), 77–81, 83–85, 87–90. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/25505640>



Век XX. Архитектура РСФСР 1955–1990 Штрихи к портрету /

текст

Александр Кудрявцев /
text
Alexander Kudryavtsev

*Я на жизнь взираю из-под стола,
Век двадцатый – век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней!*

Н. Глазков

Архитектура, как известно, – зеркало общества. История архитектуры – отражение времени, «Каменная летопись», как сказал классик. Вторая половина XX века в истории нашей страны чрезвычайно необычна и сложна для осмысления, ибо нет необходимого временного лага, когда по-новому рассматривается принятое в отечественном архитектуроведении и истории советской архитектуры 1955–1985 гг., и небольшой отрезок конца века, когда зодчим новой России надо было отвечать на вызовы нового времени.

В классической истории архитектуры время мерилось жизнью стилей. Советское архитектуроведение этапы всегда представляло «поступательным» движением зодчества СССР сообразно Постановлениям ЦК КПСС и СМ СССР, пятилетками и утвержденным генпланам Москвы. Правда, более оперативными были рабочие понятия «по вождям» – «Сталинский ампири», «Хрущевская оттепель», «золотое время брежневского застоя», «Лужковский стиль». В новейшее время историзации делаются попытки возврата к принятой на Западе последовательности стилей, связанной с западной интеграцией отечественной архитектуры в основное, «современное» направление мировой архитектуры.

Важное значение в жизни страны, а значит в архитектуре, играли юбилеи – Октябрьской революции, вождя,

В статье делается обзор наиболее значительных проектов и построек обозначенного периода. Характеризуется быстрый процесс вхождения российских архитекторов в международное профессиональное сообщество, их достижения, технические и стилистические особенности российских архитектурных проектов второй половины XX века. Подчеркивается, что креативность советской архитектуры особенно явно читается на фоне скудости материальной базы и жесткости нормативных требований к архитектурной практике. **Ключевые слова:** советская архитектура; архитектурные стили; советский модернизм; ретроразвитие; средовой подход; оттепель; политический контекст. /

The article reviews the most significant projects and realizations of the given period. It describes how quickly Russian architects entered the international professional community and features their achievements and technical and stylistic peculiarities of Russian architectural projects of the second half of the 20th century. It is pointed out that the creativity of the Soviet architecture stands out against the poor material resources and the strictness of architectural practice standards. **Keywords:** Soviet architecture; architectural styles; Soviet modernism; retro-development; environmental approach; thaw; political context.

столицы – и общественно-политические события международного масштаба (олимпиады, фестивали). Создавались штабы, концентрировались ресурсы на главном направлении, принимались постановления и нормативные документы; как правило, привлекались силы и средства из других городов и даже республик. Этот метод, который А. И. Солженицын образно назвал «рывом» кратковременного супернапряжения, не потерял своей актуальности и сегодня. Но такое проектирование «на грани возможного», конкурентное с зарубежными образцами оставило нам немало выдающихся произведений.

Архитектор Ф. Новиков очень точно заметил, что самым сильным образом советской архитектуры явилась типовая пятиэтажка, вообще типовой жилой дом. Да, он совершенствовался и развивался, демонстрируя чудеса изобретательности архитекторов и инженеров, зачастую только своими физическими размерами, в основном в высоту. Но это были элементы одного генотипа, плодившие монотонность и однообразие городской среды. Именно такому результату воплощения хрущевского окрика мы обязаны отторжением обществом исторического периода 1970–1980-х годов в отечественном зодчестве, консерватизму оценок и равнодушию к уничтожению этого слоя культуры в наших городах, замене его безликими коммерческими поделками. Тем важнее, по разумению автора, утвердить в общественном мнении общечеловеческую ценность выдающихся достижений наших зодчих, зачастую рождавшимся вопреки обстоятельствам.

Оттепель

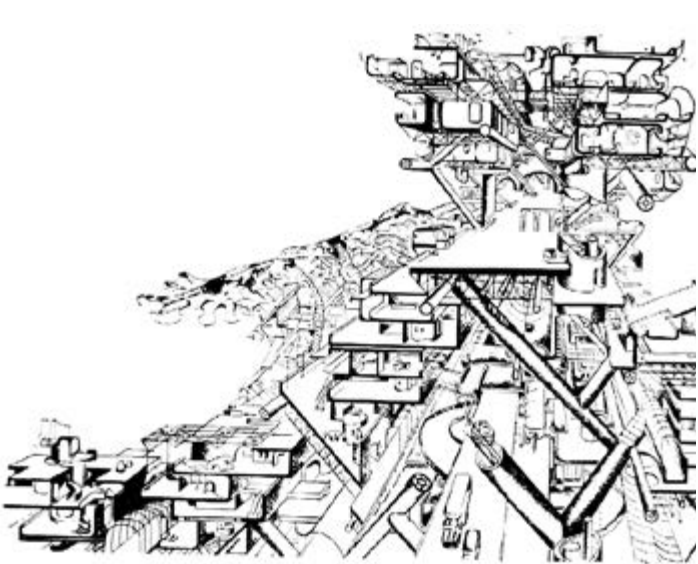
С началом «хрущевской оттепели» – доклада на Всесоюзном совещании строителей 1954 г., вошедшим в историю благодаря живущей до сегодняшнего дня критике «архитектурных излишеств», заменившей понятие искусство архитектуры – начинается процесс синхронизации развития отечественной и всемирной архитектуры. Он проходит в сложных идеологических условиях, на фоне погромных событий в стане творческой интеллигенции, в системе эстетических и экономических табу. Но течение истории уже было невозможно повернуть назад.

Всемирный фестиваль демократической молодежи и студентов 1957 года продемонстрировал единство

26
^ Малая спортивная арена Центрального стадиона имени В. И. Ленина. Архитекторы А. Власов, И. Рожин, Н. Уллас, А. Хряков, А. Тимофеев, А. Рыдаев, инженеры В. Насонов, В. Поликарпов, Н. Резников, Е. Календарев, Б. Мирошин.

v Экспериментальный квартал в Новых Черемушках (арх. Н. Остерман, Г. Павлов, В. Свирицкий, С. Ляшенко и др.)





НЭР. Разрез городской структуры



^ Дом Нового быта (арх. Н. Остерман, А. Петрушко, И. Канаева, Г. Константиновский, Г. Карлсен, инж. С. Керштейн и др.)

XX Century. Architecture of the RSFSR 1955-1990 Outlines of the Portrait

человечества независимо от идеологии, цвета кожи и места проживания. Началась новая эра, и она была отмечена завершением спортивного комплекса в Лужниках, который нес в себе неизбежный заряд новизны: ведь его проект был начат в 1955 году, и авторский коллектив (арх. А. Власов, И. Рожин, Н. Уллас, В. Хряков, инж. В. Насонов, Н. Резников, В. Поликарпов) должен был найти другой стилистический образ, отличный от ВДНХ и МГУ, только что утвержденными образцами социалистического реализма

VIII Конгресс Международного Союза архитекторов в Москве, утверждая победу модернизма в проекте восстановления разрушенных войной европейских городов, показал и место советской архитектуры в мировой панораме. Начались прямые контакты с зарубежными коллегами, публикации о современной архитектуре мира. Развертывался Олимп наших архитектурных кумиров, общий для всех зодчих мира – О. Нимейер, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роз, Фрэнк Ллойд Райт, Л. Нерви, Кэндзо Тангэ, Алвар Аалто. Финская архитектура особо чтима – за общность климата и исторического пути, за кирпич, за взаимопроникновение природы естественной и искусственной. Позже появились Л. Кан, П. Рудолф, Д. Стирлинг, Р. Эрскин. Огромное влияние имела архитектура Мексики и ее великие «муралисты» Д. Ривера, А. Сикейрос, А. Ороско. Можно заметить, что в большинстве своем кумиры блестяще соединяли новаторство формообразования с традициями в той или иной форме; видимо, этот синтез был и тогда интересен.

Делегатам Конгресса в 1958 году с гордостью показали 9-й экспериментальный квартал в Новых Черемушках – четырехэтажные секционные дома и 9-этажные блочные башни (арх. Н. Остерман, Г. Павлов, В. Свицкий, С. Ляшенко и др.; 1956–1959). Роль этого экспериментального квартала в социальной политике СССР невозможно преувеличить: он знаменовал реальную перспективу поквартирного расселения семей, массового переселения из подвалов и коммуналок, безусловного улучшения образа жизни. Но он был и примером комплексного формирования жилой среды – квартальная планировка жилых групп создавала безопасные и благоустроенные дворовые пространства, предусматривалась близость

детских учреждений и магазинов; все квартиры были оборудованы сантехникой и встроенной мебелью. Высота в 4 этажа даже по европейским нормам позволяет жить без лифта. Но эксперимент имел главной целью максимальную экономичность строительства при предельно допустимых социальных и санитарно-гигиенических условиях проживания – высоте помещений, смежных и проходных комнат, совмещенных санузлах, жилых первых этажах, плоских крышах. Аскетизм фасадов смягчался вертикальными лентами балконов с цветами, козырьками входных групп на опорах, обратной выкружкой карниза. В целом и сегодня можно почувствовать человеческий масштаб квартала и понять, почему «Черемушки» стали обозначать и определенный стандарт жизни по всей стране. Как известно, эксперимент продолжался на всех направлениях, и мы вернемся к его результатам: за 9-м кварталом следует 10-й, в котором был размещен и реализован строительством Дом Нового быта (арх. Н. Остерман, А. Петрушкова, И. Канаева, Г. Константиновский, Г. Карлсен, инж. С. Керштейн и др.; 1965–1971). Этот комплекс завершил рожденную в СССР идею коммунального быта: ленточными окнами и соединяющим их переходом, входной общественной группой он действительно напоминает идеальную контрастную схему домов-коммун 1920–1930-х годов.

1965-й принес первую победу в международном конкурсе: проект вчерашних выпускников МАрХИ Ю. Ильина-Адаева, Р. Кананина, Л. Мисожникова получил первую премию за проект памятника юбилею Международного Союза электросвязи в Женеве. Средствами архитектурной композиции – прохода через две раковины – достигался акустический эффект бесконечного эха; авторы заметили его в вестибюле кинотеатра «Ударник» 1920-х годов. В 1960-м в МАрХИ, ставшем кузницей кадров модернизма, был защищен коллективный диплом группой НЭР – «Новый элемент расселения» (А. Бабуров, А. Гутнов, А. Звездин, Н. Кострикин, И. Лежава, С. Садовский, Е. Суханова, З. Харитоновна), вошедший в антологию футурологических проектов мира 1950–1960-х годов.

Первым же зданием, возвестившем жителям Москвы, а потом стране и всему миру, что в СССР наступила эра современной архитектуры, стала шестизэтажная гостиница



^ Дворец съездов (1958–1961)



^ Макет московского Дворца пионеров на стадии проектного задания

«Юность», функционально связанная со спорткомплексом в Лужниках (арх. Ю. Арндт, Т. Баушева, В. Буровин; Т. Владимирова, инж. Н. Дыховичный, Б. Зархи; 1960–1961). Воплощая знаменитые принципы Ле Корбюзье, ее сине-зеленая «тельняшка» вызывающе выделялась в панораме Москвы, что было особо заметно со смотровой площадки Воробьевых (тогда Ленинских) гор.

Почти одновременно проектировались и строились два знаковых для отечественной архитектуры сооружения – Дворец съездов (1958–1961) и Дворец пионеров (1958–1961). Абсолютно контрастные, они воплощали, тем не менее, единство поколений – «строителей коммунизма» и тех, «кому жить при коммунизме». Оба произведения, как памятник Хрущеву скульптора Э. Неизвестного: один – монументальный, непоколебимый, «как Советская власть», встроенный в жесткие рамки исторической среды и вместе с тем ее сокрушающий; другой – вольно расположенный в парке, вольно трактующий классические каноны (не портик, не колонны, не купол), открыто глядящий в мир широко распахнутыми витражами, во фресках и мозаиках – шутки и смех, разноцветье. Авторы смеются над собой (их профили-шаржи на стене концертного зала – арх. В. Егоров, В. Кубасов, Ф. Новиков, В. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, инж. Ю. Ионов, худ. А. Васнецов; В. Эльконин и др.).

> Гостиница «Юность»
(арх. Ю. Арндт, Т. Баушева,
В. Буровин; Т. Владимирова,
инж. Н. Дыховичный,
Б. Зархи)



Зрелость, торжество и кризис советского модернизма

Московская Олимпиада 1980 года была безусловной вехой в истории страны, демонстрацией не только спортивных достижений, но зрелости ее архитектурно-строительного комплекса, тем самым вступая в соревнования с лучшими архитекторами мира. Ведь у каждой Олимпиады всегда рождался архитектурный символ – образ страны, принимающей этот праздник планеты.

Спортивные сооружения Олимпиады – 80 естественным образом имели в качестве главного формообразующего фактора конструктивную целесообразность и изобретательность; именно конструкции в лучших своих достижениях определяли образы модернизма. Мировое олимпийское движение накопило огромный опыт строительства, где образность архитектуры была не меньшим достоинством, чем экономичность и возможность использовать спортивные сооружения после Игр. В частности, выразительная архитектура Олимпиады Токио – 1964 была подвергнута критике за дороговизну. Ну и что? Известны усилия всей нашей страны, в т. ч. с использованием административного ресурса, для выполнения программы к московской Олимпиаде 1980 г. Крупнейшими и оригинальными среди них был крытый комплекс «Олимпийский» с бассейном и велотрек – выдающиеся сооружения, которые значительно расширили спортивное обслуживание города. Мембранное перекрытие доминировало даже на конкурсе олимпийских объектов, предшествующем, несмотря на сжатые сроки, строительству. Несмотря на практическое отсутствие опыта, эксперимент с применением этого передового решения удался блестяще (арх. М. Посохин, Б. Тхор, Р. Семерджиев, Л. Павлов). Комплекс «Олимпийский» – градообразующий узел северного луча; для размещения его подиума со стороны бассейна была снесена значительная историческая застройка. Оба объема – чудеса трансформации. Механическое оборудование делит огромные пространства на автономные зоны звукопроницаемыми гигантскими перегородками. Секции сидений свободно перемещаются в нужном направлении (вспомним, что во Дворце спорта в Лужниках трансформацией занималась рота солдат!). Перекрытия – висячая оболочка-мембрана из стального листа, образующая поверх-



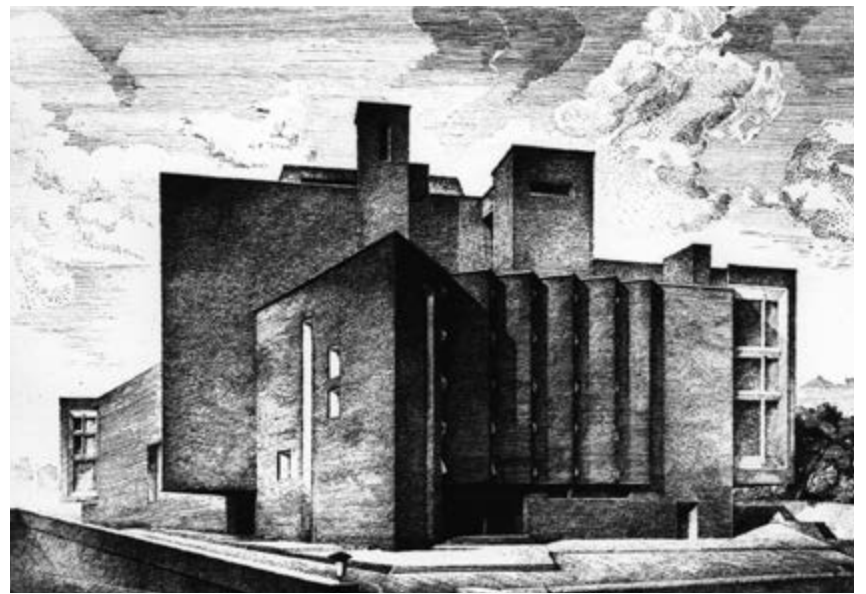
< Центральный стадион в Красноярске. Авторский коллектив архитектор В. Орехов конструктор Ю. Ярославский (рук. коллектива), А. Гришин (директор института), конструкторы Ю. Исаев В. Симонов

ность в форме эллиптического параболоида. «Бабочка» бассейна перекрыта иначе – стальные вантовые фермы образуют седловидную кровлю в форме гиперболического параболоида. Смелые инновационные решения, к сожалению, не выявлены в образе комплекса: бассейну не хватает обнаженной напряженности несущих арок, чем в 1957 году покорил берлинский Конгресс Холл (арх. Хью Стаббинс), в том числе и советских зодчих. Все изобретения и находки скрыты в здании стадиона за нейтральным периметром полукруглых панелей, индифферентных относительно «бабочки».

Крытый велотрек в Крылатском – тоже «бабочка», венчающая искусственный холм в ландшафте новой спортивной зоны Москвы (арх. Н. Воронина, А. Оспенников, А. Гачкаев, А. Воронцов, инж. В. Ханджи; 1980). Крылья «бабочки» – стальные мембранные седловидные оболочки – опираются на металлические наклонные арки, видимые и снаружи, и в интерьере. Кривизна поверхности потолка создает дополнительные эффекты при естественном и искусственном освещении, предвещая наступление века «хай-тека». Этот крытый велотрек – самый большой в Европе.

Всегда интересны оригинальные архитектурные сооружения, не имеющие аналогов в отечественной и зарубежной практике. Они рождаются местом расположения («genius loci»), неожиданными и немногословными композиционными средствами достигают максимального эффекта. Конечно, это является принципом творчества вообще, но он особенно характерен для «дорического» этапа: принцип *tipi-tax* – предельно простыми средствами достигать максимального эффекта – прием, характерный для модернизма. Стадион в Красноярске (арх. В. Орехов, Ю. Ярославский, Ю. Исаев; 1969) расположен на острове великой реки Енисей, в будущем парке. Его план позволяет увеличить число мест с наилучшей видимостью. Так создается плавный седловидный абрис чаши, а на распределительный уровень ведут пандусы, подобные веслам в ладье – этот образ возникает и запоминается сразу.

В Ленинграде (Петербурге) новый аэропорт Пулково (арх. А. Жук, Ж. Вержбицкий, С. Кузьменко; 1973) композиционно основан на ритме опор – световых



фонарей, как бы колонн естественного света, поддерживающих протяженное многофункциональное пространство. Остроумен игровой прием монтажа детского сада на ул. Джамбула в Ленинграде (арх. С. Шамаков, В. Мелякова; 1983). Комбинаторика известных утилитарных элементов – и создан запоминающийся сказочный образ!

Особое место в ряду этих открытий занимает проект и реализация Театра на Таганке (арх. А. Анисимов, Ю. Гнедовский, Б. Таранцев, инж. В. Белецкий;

^ Здание Театра на Таганке. Архитекторы А. В. Анисимов, Ю. П. Гнедовский, Б. И. Таранцев

v Комплекс «Олимпийский»



1972–1980). В архитектуре московского Театра авторы хотели и смогли выразить культурное средокрестие ряда важнейших факторов рождения образа. Первое – театр и город, вхождение города в театр, часто буквально – атрализация города, присутствие исторических элементов, истории места. Второе – новаторство театра, развитие знаковых находок театра, обеспечение сценического действия и сценографии театра новейшей технологией. И наконец – демонстрация современности архитектурного языка, его модернизма в мягкой форме северного регионализма – красный кирпич, белые наличники, арки, окна-бойницы.

Поразительно, но погодком Театра на Таганке стал комплекс центра Международной торговли на Краснопресненской набережной в Москве (М. Посохин, В. Кубасов, П. Скокан, М. Беккет; 1973–1985). Он представляет собой имплантированную в СССР «плазму» в стиле хай-тек, активно развившегося в Америке, с 22-этажной башней и 9-этажным атриумом. Обилие зарубежных строительных и отделочных материалов, участие высококвалифицированных американских специалистов и рабочих сделало этот объект настоящим «мастер-классом» современной архитектуры. Особый опыт был обретен в ходе «гармонизации» отечественных и американских нормативов, ярко показав их архаичность и негативное влияние на архитектуру и на технологический прогресс в строительстве.

Апофеоз советской «академианы», знаменитый московский долгострой – комплекс президиума Российской академии наук на площади Гагарина, над Андреевским монастырем, во многом определивший композиционную идею – замкнутый квадрат внутреннего двора (отдаленная аллюзия с «Афинской школой»), с платформы которого открываются чудесные виды на Москву. Главная тема архитектуры – квадрат и в плане, и в фасадах, и в облицовке.

Критики отмечают трансформацию образа комплекса (арх. Ю. Платонов, А. Батырева, С. Захаров, А. Звездин,

С. Киселев и др., инж. А. Левенштейн; 1967–1990) от занявшего II место на конкурсе 1967 г. модернистского проекта (квадратной невысокой пластины на квадратном стилобате с приподнятой квадратной надстройкой-структурой) к утвержденному в 1973 г. Очевидно влияние проекта этого же авторского коллектива для международного конкурса Национального центра искусства и культуры в Париже (Бобур), вошедшего в топ-лист из десяти лучших проектов, единственного из советских участников. Остроумная комбинаторика организации пространства впитала в себя и японский метаболизм, и западный структурализм одновременно. Конструкция золотого наверху высотного блока комплекса президиума напоминает по своей графике этот проект, хотя гораздо активнее звучит тема белокаменной (беломраморной) Москвы с ее золотыми куполами.

«Новые олимпийские сооружения воплотили в себе и те прогрессивные достижения советской архитектуры, которые начали накапливаться со второй половины 50-х годов, когда формировались ее современные направления и те новейшие тенденции, которые заявили о себе на рубеже 70–80-х годов и активно развиваются в настоящее время», – уверенно заявлял авторы учебника «Современная советская архитектура», вышедшего в 1985 г., в первый год перестройки. А ведь «процесс», по известному выражению ее автора, «пошел».

Средовой подход и ретроразвитие

Примерно в одно время и одних и тех же очагах возникли идеи новых урбанистических идеалов и архитектуры городов. Их источником была реакция на советский город 1970–1980-х, все больше удручавший сменой исторической среды на монотонную, однообразно-индустриализированную и на роль архитектора как придатка к строительному конвейеру. Но главное – изменилась парадигма профессионального мышления: от абстрактного, утопического (модернистского) к конкретно-временной и средовой, от ориентации на абстрактную единицу к индивидуальной личности, общности людей. Еще не введен в профессиональный язык термин «постмодерн» – книга Ч. Дженкса «Архитектура постмодернизма» вышла в 1977 году, в русском переводе (А. Рябушин и В. Хайт) – в 1985 году, но она только подтвердила справедливость творческих раздумий и помогла описать их реальные проявления.

Вообще период 1970–1980-х годов был богат на участие советских архитекторов в международных конкурсах, игравших важную роль в выравнивании понимания архитектуры как сложного творческого процесса, в котором определяющим был синтез всех факторов в процессе создания высокого, одухотворенного искусства. Очевидно, что в соревнованиях на большие проекты Ф. Миттерана – пирамида Лувра, Тет Дефанс, Опера Бастилия, парк Ла Виллет – шли поиски уникальных пространственных символов, и было ощущение, что отсутствие побед отражало снижение творческого потенциала наших зодчих в силу изнурительной борьбы с профессиональной действительностью. И вот в 1981 г. – победа в концептуальном конкурсе журнала «Japan Architect». Тема – «Дом-экспонат на территории гипотетического музея XX века»; авторы – молодые архитекторы М. Белов, М. Харитонов. Через год – снова победа в таком же конкурсе на тему «Хрустальный дворец XX века»; архитекторы А. Бродский, И. Уткин. Необычная философичность предложения, привлечение сюрреалистических ассоциаций, активное использование слова, изощренная графика – все эти атрибуты мастерства принадлежали архитектору, демонстрировали только ему присущие возможности выразить тончайшие чувства средствами своего искусства. Конечно, это был протест, но исключительно

в Жилой дом ВСЖД по ул. Российской в Иркутске. Архитектор Владимир Павлов, 1986 г.



доброжелательно воспринятый всем профессиональным сообществом.

Начиная с середины 1970-х годов НИИПИ Генплана г. Москвы ведет исследования роли исторического центра в развитии города. Возглавляет эту работу А. Гутнов, лидер футурологической группы НЭР («Новый элемент расселения»), что говорит о безусловном изменении взглядов на город. В результате был разработан проект первой пешеходной зоны Арбат в Москве, реализованный к 1986 г. (арх. М. Посохин, А. Гутнов, З. Харитоновна, Т. Малявина, О. Баевский, В. Филатов, инж. Ю. Болбот, Т. Чувилева и др.). Были подготовлены также другие проекты, в которых закреплялось существующее положение улицы, переулки, дворов, решались проблемы транспорта, мощения, объектов благоустройства – уличной мебели, фонарей, покраска фасадов. Не градостроительный ансамбль, а сохранение и выявление «духа места» было целью авторов, и в целом идея положительно принята москвичами.

В этот же год в газете «Архитектура» появилась статья Б. Еремина «Возрождая – развивать! Через "ретроразвитие" к новой генерации». «Ретроразвитие преследует две цели. Одна – восстановление или воссоздание утраченных элементов в цепи исторического развития. И вторая – воспроизведение в структуре ансамбля прежней значимости утраченных или «погашенных» элементов, его составляющих с целью нахождения новой точки отсчета в дальнейшей генерации» (Б. Еремин). Проекты его дипломников и ретроразвитие центрального ядра Москвы не только дали толчок поискам, но и обладали провидческим даром возрождения святынь.

Разработкой ордера и промышленных элементов характерен универмаг «Московский» на площади трех вокзалов в Москве (арх. А. Рочегов, О. Гридасов и др.; 1983). В Омске проект городского рынка строится на контрасте ритма панелей-арок и пространственной структуры (арх. Ю. Земцов; 1983).

Мощное выступление иркутского регионализма связано с именем архитектора В. Павлова, лидера этой неожиданной ветви заката советской архитектуры. «Иркутский регионализм, – пишет А. Боков, – выстраивался как из материала конструктивизма и супрематизма, так и «бед», сурового климата, требований сборности, модальности и индустриальности, скудости материальной базы и выразительных средств, которые остроумно трансформировали в достоинства». Жилой дом ВСЖД в Иркутске (арх. В. Павлов; 1986) – яркое тому воплощение.

19 сентября 1987 года, в разгар перестройки, по инициативе М. С. Горбачева было принято постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О дальнейшем развитии советской архитектуры и градостроительства», где фактически было признано, «что в последние десятилетия стали проявляться негативные тенденции – подчинение творческих замыслов архитекторов и проектировщиков требованиям строительной индустрии, чрезмерная централизация типового проектирования, некомплексное строительство и ориентация в основном на крупнопанельное домостроение». Намечались и меры, и мероприятия (к сожалению, половинчатые), в том числе в сфере управления, подготовки кадров. Этим постановлением завершается эра оригинального наименования искусства архитектуры «архитектурным излишеством».

В короткий период действия этого постановления архитекторов освободили от административных пут, а тектонический исторический разлом распада СССР и социально-экономическое становление новой России полностью изменили условия профессиональной деятельности и окончательно включили отечественное зодчество в процессы глобализации. Конец 1980-х характеризуется более свободным формообразованием, расширением

словаря пластического языка, формирование региональных центров архитектуры.

Заключение

Выдающийся исследователь архитектуры С. О. Хан-Магомедов писал: «...Историю искусств надо писать, ориентируясь на художественные открытия, которые, как правило, обладают качеством творческой дерзости. А вот в нашей архитектуре за последние две трети XX века с художественными открытиями был острый дефицит...» Суровое заключение, но как не вспомнить знаменитое суждение Герцена о том, что для появления декабристов нужно было два поколения «непоротых» дворян. Напротив, вторая половина XX века показала невиданно быстрое освоение композиционных принципов мировой современной архитектуры, ее стилистического языка, вхождение в быстротекущий поток новейшей истории искусств – в условиях идеологического гнета, экономических и социальных ограничений, неведомых зарубежным коллегам. Процесс синхронизации был очень сложным, зачастую искривленным, но к завершению века наши архитекторы успешно сотрудничали с иностранными фирмами. Стилистическая множественность профессиональных ответов на разнообразные вызовы естественна для нынешнего состояния архитектуры, где вариантность и широта выбора предпочтительней единой творческой направленности и тирании властителя дум. Подготовлена ступень для шага во второе тысячелетие.

Фото предоставлены автором

Литература

1. Современная советская архитектура. 1955–1980 гг./под ред. Н. П. Былинкина и А. В. Рябушина. – М.: Стройиздат, 1985
2. Larca/Maggio. – 1989. – № 27. – Larca edizioni SPA/Milano/
3. Советский модернизм 1955–1985: Антология/сост. Ф. Новиков, В. Белоголовский; пер. В. Белоголовский. – Екатеринбург: TATLIN, 2010
4. Архитектор Борис Еремин. Творческое наследие/авт.-сост. М. В. Нащокина, Б. В. Гендельская, М. В. Комский. – М.: Прогресс-Традиция, 2016
5. Броновицкая А. Ю., Малинин Н. С. Москва: Архитектура советского модернизма. 1955–1991: Справочник-путеводитель. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2016
6. Владимир Павлов/ред.-сост. В. Бух, Е. Григорьева. – Екатеринбург: TATLIN, 2013
7. Архитектор Юрий Платонов. Преодолевая дефицит творческой дерзости. – М.: Наука, 2004
8. Кудрявцев А. П. Архитектура России на рубеже XX–XXI веков: средовой подход и ретроразвитие // Русское искусство. – 2017. – № 1 (53). – С. 24–29

References

- Arkhitekto Yuri Platonov. Preodolevaya defitsit tvorcheskoi derzosti [Architect Yuri Platonov. Overcoming the deficit of creative impudence]. (2004). Moscow: Nauka.
- Bronovitskaya, A. Yu., & Malinin, N. S. (2016). Moskva: Arkhitektura sovetского modernisma. 1955-1991: Spravochnik-putevoditel' [Moscow: Architecture of Soviet Modernism. 1955-1991: a Guide]. Moscow: Museum of Modern Art "Garazh".
- Bukh, V., & Grigoryeva, E. (Eds.). (2013). Vladimir Pavlov. Yekaterinburg: TATLIN.
- Bylinkin, N. P., & Ryabushin, A. V. (Eds.). (1985). Sovremennaya sovetskaya arkhitektura. 1955-1980 [Modern Soviet Architecture. 1955-1980]. Moscow: Stroiizdat.
- Kudryavtsev, A. G. (2017). Arkhitektura Rossii na rubezhe XX-XXI vekov. Sredovoi podkhod i retrorazvitie [Architecture in Russia at the edge of the XX-XXI centuries. Environmental approach and retro-development]. Russkoe iskusstvo, 1, 24-29. Moscow: Pavel Mikhailovich Tretyakov Charitable Foundation
- Larca. (1989). Maggio. Larca edizioni SPA, 27. Milano.
- Nashchokina, M. V., Gendelskaya, B. V., & Komsky, M. V. (2016). Arkhitekto Boris Eremin. Tvorcheskoe nasledie [Architect Boris Eremin. Creative Legacy]. Moscow: Progress-Traditsiya.
- Novikov, F., & Belogolovsky, V. (Eds.). (2010). Sovetsky modernism 1955-1985: Antologiya [Soviet Modernism 1955-1985, an anthology]. (V. Belogolovsky, Trans.). Yekaterinburg: TATLIN.



Век тотальной редукции / A Century of Total Reduction

текст
Петр Капустин /
text
Petr Kapustin

Для двадцатого века действительно характерно, что архитекторы очень строго отбирают те проблемы, которые хотят решать. Мис ван дер Роз, например, создает прекрасные здания только потому, что игнорирует многие их аспекты. Если бы он решал большее количество проблем, его здания были бы значительно менее сильными.

Роберт Вентури (со ссылкой на Пола Рудолфа).

Less is more?

Минимализм можно было бы считать если не стилем всего XX в., то его собирательным образом, его метафорой. За веком закрепился, однако, совсем другой образ – великих достижений и масштабных потрясений, глобальных проблем и максимального накала страстей. Все количества, которыми век интересовался, неизменно перерастали в качества, и качества эти никогда не испытывали недостатка в размахе амбиций и затратах ресурсов, в т. ч. и человеческих жизней; XX век шел по головам, не считаясь с судьбами и обстоятельствами. В своих движениях он был, скорее, избыточен – какой уж тут, казалось бы, минимализм!

Но едва ли не меньшая, нежели загубленные судьбы, беда состоит в том, что занимался XX век... мало чем. Его избирательность была специфична: выбор полностью лежал в узком русле технологических возможностей и был легко прогнозируемым (эти прогнозы и питали гонку науки, техники, вооружений...). XX век – это тот курсант военного училища, про которого в одном советском фильме сказано: «На младших курсах все они солдафоны». Это век-солдафон, век-аутсайдер, только-только вошедший в силу и еще не способный этой силе соответствовать, встать с ней вровень.

Но и то, чем XX век занимался, что помещал в фокус своего бдительного внимания, он умудрился извратить. Удивительно ли: ведь его оптика (или, скорее, паноптика) настроена на отслеживание любой нарушенной нормы, на пресловутый «контроль качества», ставший в наше время уже едва ли не культом. Эпоха ремесла не знала проблемы качества, как не знала и отчужденной нормы. Но когда такая проблема появляется, возникают и новые дисциплинарные институты, основная цель которых

Чем больше мы узнаем о событиях XX века, чем больше их понимаем (или мним, что понимаем), тем больше в нем разочаровываемся. Обаяние порывов и лозунгов тает, досада растет. Достижения меркнут в темном свете гигантской массы упущений, обнаружить само существование которых жесткий свет рационализма оказался неспособен. В статье, посвященной архитектуре и проектированию, мы рассмотрим лишь несколько аспектов его исторического развертывания в профессии.

Ключевые слова: архитектура; проектирование; XX век; редукция; минимализм как принцип; модели и интенции в архитектуре. /

The more we learn about the events of the XXth century and the more we understand them (or think that we understand), the more we become disillusioned with it. The charm of aspirations and slogans melts, whereas aggravation grows. Achievements faint in the darkness of enormous deficiencies, which the hard light of rationalism was unable to identify. The article devoted to architecture and planning considers only several aspects of its historical evolution in the profession.

Keywords: architecture; planning; the XXth century; reduction; minimalism as a principle; models and intentions in architecture.

– сохранение статус-кво: трансляция норм, неизменность деятельности, воспроизводство самой проблемы как предмета своих занятий и гарантия их непрерывности. А вовсе не развитие, как нам обычно предлагают считать. Поэтому в истории любой науки, любой отрасли техники и изобретательства XX века утрата, забытых и невостребованных идей гораздо больше, нежели «пошедших в серию», а то, что пошло, далеко не всегда обладает преимуществами перед отвергнутым. Века не позволял себе роскошь экологии идей: вымирали целые виды. То же, что выживало, обладало одним неизменным качеством: простотой.

Простота – универсальная категория века. Ее измерения многообразны, а следствия далеко не просты. Это даже не категория, но оценочный эпитет, самый «убойный» аргумент в споре. Рефрен «Надо проще!» до сих пор слышен на каждом шагу, во всех сферах, а обратный ему кажется шуткой или проявлением маргинальности. В архитектуре XX века только один Р. Вентури (светлая ему память) осмелился на реабилитацию сложности и противоречий. Но и он менее чем через десятилетие был вынужден признать поражение в попытках осуществления стратегии сложности и противоречивости в проектно-строительной практике второй половины века. Увы, речь шла «всего лишь» о внешней, визуально воспринимаемой форме при том, что в глубине деятельности реальные сложности и противоречия лишь накапливались.

Будучи категорией раннего (т. е. недоразвитого) индустриализма, «простота» ассоциировалась с выгодой технологического внедрения, экономией, массовостью выпуска, быстротой «отдачи», окупаемостью, опережением врагов и конкурентов – эффектами далекого от сантиментов поштата по имени «научно-технический прогресс». «Less is more» здесь имеет простой смысл тиражирования, легкости воспроизводства – этих квазиценностей индустриализма, также незнакомых зрению ремесла. Эстетизация принципа расширила его применение и придала романтический отсвет, но не изменила сути: речь продолжает идти не об аскезе, не о монашеской добродетели, не о личном умении обходиться малым и, одновременно, много отдавать – даже не об этическом

^ Рис. 1. Mammers Theater, Оклахома-Сити, США, арх. Дж. Йохансен, 1971
Глубоко усвоенная естественнонаучная образность провоцирует склонность к сведению целостных и сложных процессов жизни к обособленным элементарным «функциям», к конструированию здания как предметной модели блоков и связей, в пределе – к прямой визуализации функционалистских блок-схем

императиве осознанной жертвенности. Это рациональный прием принятия решений, инструмент редукции, поставленной на поток, ставшей привычкой – профессионализированным, нормированным навыком не принимать во внимание «лишнее»; вообще не видеть ничего, что не попадает в щель жестких селективных фильтров. Щель и цель совмещаются, но не в силу особой целесообразности отобранного, а за счет подчинения целеобразования узкому лучу интереса: куда он направлен, то и цель. Цели – при всей концептуальной убогости этого понятия вообще – теперь назначаются постфактум. Цели оправдывают выбранные средства, что особенно эффективно, если цели не заявлять до выбора средств. Жертвенность тут предполагается не со стороны актора, а со стороны «материала» и его организованностей, чем бы они ни были (ведь принцип универсален). Всякий «романтизм» (как, впрочем, и «рационализм») присутствует здесь уже лишь в качестве фигового листка.

Пути, ведущие к искомой простоте, могут быть изящны и креативны, как оптимальное инженерное решение или дизайнерский лаконизм. Могут быть оплачены снижением характеристик результата (в таком случае норма охраняемого «качества» смещается). Могут сводиться к выбору дешевых и доступных материалов, узлов, решений, типовых проектов. Все это известно и многожды опробовано XX веком, а также до и после него. Не столь известно другое: установка на упрощение коренится в самом типе знания, повсеместно распространившемся в XX столетии, а также в типе сознания, воспитанного таким знанием и имеющего с ним дело по преимуществу.

Идеальное и натуральное

Модернистский энтузиазм, получивший столь широкое и разнообразное воплощение в архитектурной профессии, был обязан своим распространением многим факторам, к которым, несомненно, относятся завышенное доверие к рационализму (раннего и потому агрессивного толка), восторг перед возможностями техники и технологии, некритическое заимствование методов науки и инженерии (новых «религий» века), зависимость от ранней и негибкой индустриальной технологии, зависимость от догматов лидеров, в ситуации всеобщих сдвигов и потрясений сумевших стать непререкаемыми авторитетами. Сложение и функционирование структур профессионального проектного мышления протекало на этом фоне, более того, проектное мышление модернизма было одним из наиболее активных агентов происходящих событий. Контекст событий, разумеется, весьма обширен, и мы всегда имеем в виду его историческую глубину и социально-культурное разнообразие. Но тенденция или ряд согласованных тенденций движения к тому, что М. Фуко назвал матезисом новоевропейской цивилизации, т. е. знанием о принятой системе отождествлений и определений, приемлемых рамок и устоявшихся употреблений знаков, проявляет себя со всей очевидностью, а в эпоху архитектурного модернизма достигает метафорической наглядности, граничащей если не с символом, то с гротеском (Рис. 1).

«Сначала наука – усилиями эпистемологии – «расколдовала мир», негласно присвоив себе всю сферу воображаемо-символического, а затем педагогика обработала ее дидактически и построила школьный предметно-урочный конвейер», – со свойственной ему жесткостью характеризует события Нового времени О. И. Генисаретский [1]. В модернистскую эру архитектуры подобная дидактика выстраивается и над молодой проектной мыслью, тем паче, что осуществляется это в новых образовательных институтах, наследующих методы просвещенческого педагогизма. Тем самым произошел возврат к идеализму, замешанному на натуралистических взглядах и пристра-

ствиях, – к тому, что можно назвать «натур-идеализмом» – самым, пожалуй, непроектным типом объективирующего мышления. И этот тип восторжествовал в архитектурной профессии именно во времена бурного освоения креативных интенций, повсеместного распространения технического проектирования, складывания системы профессионального научного и методического знания и новой профессиональной мифологии! Неудивительно, что профессиональное проектное мышление в архитектуре и структуре его функционирования и образовательного воспроизводства оказались полны противоречий и двусмысленностей.

Мотив скрытой противоречивости и «двойничества» авангарда и модернизма, конечно, не нов для критики. Так, Б. Гройс, В. Б. Мириманов и др. считают, что «эстетический проект» авангарда был сыроват и поэтому пал жертвой машины социально-политической «реализации», обнаружил артегардность, вместо авангардности. Отсюда и все многочисленные «рудименты и атавизмы» – архаизация сознания, возвращение образцов, культы творческого плодородия, натурализм и наивный идеализм. Но нам представляется все же, что дело не в качестве идей авангарда и не в их развертывании, деградации или стагнации в модернизме. При всей своей активности и напористости авангард с самого своего рождения был захвачен мощными процессами изменений парадигм знания, знака, созидательной деятельности и порождающего мышления, начавшимися уже в Возрождении. Он возник как производная этих сил, отдав свою проектность за право остаться в истории в качестве протестного явления *par excellence*, тут же растворившись в потоке долговременных тенденций, прагматических ожиданий, производственных обязательств.

История проектного духа определенно не совпадает с историей формирования профессиональных институтов проектной деятельности. Последним, строго говоря, не очень-то и вняты поиски молодой проектности конца XIX – начала XX веков, зато в них «оседают» и воплощаются результаты разнообразных и не всегда заметных современным подвигам в новоевропейском мышлении. Но и авангард, и дух проектности – в равной мере наследники все тех же процессов новоевропейской истории; они в той же мере ее продукты, как и проблема воплощения или проблема невыразимости [2]. Проблема невыразимости современного (в иных интерпретациях – «буржуазного») содержания – это также и величина разрыва (увы, неустраиваемого!) между схватыванием «духа времени» в непрерывной погоне за ним и актами (тактами) необходимо прерывистого его воплощения в художественных формах (Рис. 2). Поступательная дискретность такого движения делает носителей идеологии модернизма заложниками все более ускоряющегося прогресса, становящегося все менее терпимым к длительности тактов реализации. С этой проблемой столкнулся уже опыт Ар Нуво; попыткам ее разрешения принадлежат концепции «потока сознания», «перманентного проектирования», дизайн-программирования и многие другие – если не все вообще – идеи и технологии модернизма.

Утратив радикальность авангарда, профессия, практикующая модернизм, отнюдь не обрела осмысленность, укорененность в существовании или адекватность социальным, культурным и другим задачам. Напротив, утрата авангардистской радикальности обернулась и утратой последней надежды на управляемое самосовершенствование в сложившихся условиях. Отказ от радикализма неизбежен и необходим, но, прежде чем его осуществлять, необходим жесткий анализ того «наследства», в котором радикализм имел силу и который он единственно «оживлял». Профессия же пошла по обычному для себя сценарию морфологических пристрастий, по пути форси-

> Рис. 2. Niagara Hudson Mohawk, США, 1932
XX век пребывал в постоянной гонимости со временем: он хотел бы удержать «Дух времени» (Zeitgeist) в своей власти, воплотить его. Но дух всякий раз ускользал, двигался дальше, оставляя за собой свои частичные воплощения, стремительно становящиеся архаичными



^ Рис. 3. Peruri 88 – Вертикальный урбанизм для Джакарты, MVRDV, 2012

Сегодняшние технологические возможности (или даже завтрашние) уже не способны скрыть мертвенность языка и отсутствие понимания ценностей и целей. Но все еще остается «дежурный» слой модернистских коннотаций – выражение «причастности к современности», давно уже ставшее риторической фигурой

рования выразительности формального словаря, подчинив его идеологическим и/или коммерческим задачам. В результате она оказалась наследницей мертвого языка и заложницей прогрессистского самодвижения цивилизации XX века, в котором ей оставалось лишь делать «хорошую мину при плохой игре»: смысл используемого ею синтаксиса свелся к поддержанию конвенции о том, что архитектура все еще «выражает» дух современности (Рис. 3).

История с Утопией и ее продолжение в иных формах [3–5], как и истории со знаком, с предметностью, с типологией объектов, с моделированием, с абстрактной композицией и другими сюжетами модернистской истории – суть проявления одного: построенный на зыбком (по сути – отсутствующем) основании конструкций, которые принимаются за некое восполнение рухнувшего уже в Просвещении «мира значений», или метанарраций. Вместо практики перформативного проектного семиозиса, который можно было бы предположить за всем комплексом идей, а тем более – духом Нового времени, мы получили к XX столетию репрезентативистский дискурс конструирования, поставленный на службу индустриальному поэзису. В результате профессия, сохраняющая тягу к идее творчества и проектного полагания нового, приобрела массу нелепых отождествлений, «склеек», отягощающих ее самосознание и не находящих разрешения проблем.

Модели и другие упаковки

Наверное, наиболее болезненной для профессионального самосознания, а оттого трудной для анализа является проблематика разрывов и подмен в отношениях проектного замысла и профессионального «высказывания» – знакового выражения мысли. Проблема разрыва между концептом и дискурсом в рационалистическом модельном проектировании заложена уже на уровне самого средства (ведь средства каждый раз сопряжены со способами их употребления). А именно: используя модель и называя «моделями» многие семиотические образования профессии, архитектор-рационалист (модернист) опирается на просвещенческую концепцию знака, подразумевает ее, признает свои модели такими

знаками, но в действительности своего воображения употребляет их как если бы они были старыми добрыми символами из зодческой традиции! Привычка говорить одно, подразумевать другое, а делать третье уже довольно давно отмечена в качестве одной из конститутивных черт архитектурно-проектного сознания. Но нам важно подчеркнуть не креативную плодотворность переходов, не способность к адаптации к негодным средствам, а симбиотичность самой структуры архитектурно-проектного мышления, вынужденного поступать так. К указанному в свое время Мишелем Фуко разрыву между репрезентацией и интерпретацией [6] здесь прибавляется еще и некий не вполне пока понятный и не исследованный механизм дополнения рационалистических методов (прежде всего – моделирования) древними способностями и техниками архитектора, черпаемыми из какой-то «темной материи» деятельности, воспроизводством которой никогда специально не занималась рационалистическая педагогика, которую никогда не включала в свой состав ни одна методика (по крайней мере – в явном виде). Синкретизм символического мышления, видимо, оказался перенесен на модели профессии; за счет этого модели и могут быть носителями проектности – символическими означающими «проектного мифа». «Незаконность» действия с моделями профессии позволяет отправлять профессиональные обязанности и – даже – отправлять их творчески, однако разрыв и проблемность от этого не исчезают и не теряют актуальности.

Происходят сближения и на противоположном «полюсе» формирующейся профессиональной сферы. Перестройка моделей и перестройка знания развертываются параллельно: сциентизация архитектурной деятельности, медленно начинаясь в XVIII в., ускоряясь в XIX в., к середине XX-го изменит весь состав и всю структуру профессионального знания и методологии. Моделирование и предметная природа знания в профессии к 20-м годам XX в. (к периоду функционализма) сближаются и вступают в контактирование.

Таким образом, не символы, а модели стали опорой для возгонки воображения, востребованного теперь проектной деятельностью как ее повседневная функция. Проектное воображение закрепилось на моделях,



^ Рис. 4. Рабочие модели для строительства купола Санта Мариа дель Фьоре. Ф. Брунеллески и его помощники, Италия, начало XV в. Модели в ремесле имели смысл простой денотации – они указывали на натуральное и достижимое, пусть даже и весьма приблизительно

придав им символические качества, но оставив древние символы окончательно умирать. Символы оказались вытеснены моделями. В этом не было выбора, как не было и объективной необходимости. Но имела место непреложность исторической динамики идей – распада мира символических значений и возникновения новых семиотических ниш, культивирующих симуляцию; становления нововременной концепции знака и ее естественнонаучных приложений; постоянных сдвигов архитектурного сознания на все более формализуемый знаковый инструментарий; постоянных переносов проектности на все более отчужденные носители. И даже если, согласно М. К. Мамардашвили, историческая непреложность состоит из ряда случайностей, нельзя не признать, что общий тренд архитектурного проектирования лежит в русле новоевропейского матезиса и коррелирует со всеми его основными тенденциями. Архитектурное проектирование встало на службу новому миру, недвусмысленно заявив устами своих лидеров в самые острые, переломные годы о желании служить. В этих манифестациях служения, разумеется, была изрядная доля лукавства или политической конъюнктуры, но наш интерес – не социология вопроса и не психологические мотивы поведения отдельных авторов, а устойчивые тенденции эволюции профессионального проектного мышления. Тенденции же неуклонно вели к развитию таких качеств проектного мышления в архитектуре, как стремление к одноаспектным, «плоским» предметным картинкам мира и объектов работы, как ориентация на «поставляющее» отношение к мышлению и деятельности, как склонность к визионерским и репрезентативистским проекциям мысли на мир, а далее – к внедренческим методам, закрывающим возможность критического осознания произведенных художественных и идеологических «жестов», закрепляющим дерефлексивность как норму. Последствия многообразны и поливалентны. Одним из них является возникновение достаточно эффективной мегамашины проектно-строительной деятельности, способной иметь дело с огромными объемами работ, осваивать гигантские бюджеты и трансформировать территории, пространства и среды. Социальные, культурные, экологические и прочие претензии к этой мегамашине (а они, как известно,



^ Рис. 5. Л. Мис ван дер Роэ с моделью здания Crown Hall, США, 1950-е
Для Миса модель – точное и строгое средство, но это уже не простой знак вещи. Здесь вступает в права репрезентация – выражение чего-либо посредством иного. Модель коннотирует высшие смыслы архитектурной идеологии Миса, она трансцендентна самой себе; предполагаемые ею интерпретации намного превышают задачу изображения «объекта»

имеют место), мы оставляем в стороне от основной проблематики настоящей статьи, хотя полностью игнорировать их, разумеется, невозможно. Нам здесь более важны «внутренние» сложности и проблемы сформировавшегося типа проектного мышления.

Редукция проектного замысла

Что есть проектная идея и как она проявляет себя в знаковом «планшете» архитектурского мышления? Повышенный интерес к такого рода вопросам, характерный для исследований последних десятилетий XX в., позволил обнаружить неожиданную проблему – еще одну латентную редукцию, и тоже из разряда фатальных.

Просвещенческая бесчувственность к значениям, унаследованная модернизмом и генетически свойственная профессии – признает она это или нет – открывает путь формальным операциям разного рода. Разумеется, такие операции осуществляются в языке и логике моделей, прекрасно для этого приспособленных. Модели, о которых у нас здесь речь, своим «точным» дискурсом изгоняли те тонкие интонации мысли, которые культивировались утопической техникой проектной или квазипроектной дискуссии, равно как и чувственную телесность ремесленных моделей (Рис. 4). На то и предметность, чтобы элиминировать весь этот прагматизируемый «шлейф» древних значений и утопических образов и заменить его натурализмом предметного знания. Замысел, разрабатываемый на одноаспектной (предметной) модели, скорее паразитирует на непроявленных значениях, чем непосредственно выражает авторские интенции (пусть бы таковые и были «сращены» с морфологией самой модели, как это имело место у Миса ван дер Роэ (Рис. 5)).

На том месте, где следовало бы поместить замысел или идею проекта – то есть в начале операций замещения, призванных этот замысел «выразить» – обнаруживается зияние, коль скоро феномены мышления отождествлены со знаковыми формами. Образец и прототип занимали это место в допроектных и протопроектных практиках, а у Альберти это были просоночные видения и им подобные феномены сознания, которыми профессия удовлетвориться уже не может. И место опустело.



< Рис. 6. Макет кампуса Университета Шоу. Hardy Holzman Pfeiffer Associates (ННРА), США, 1971

«Предлагаемые нами рисунки и макеты способствуют переоценке методов раскрытия архитектурного замысла. В самом деле объекты на наших макетах становятся символами, вместо того, чтобы быть реальными деталями. Кочаны капусты изображают деревья, бигуди становятся многоэтажными зданиями, структурные ткани дают более наглядное представление о качестве окружающей среды, чем специально подобранные материалы, обои воссоздают ритм чередования пустых и заполненных пространств, а газетная бумага заменяет плиточные покрытия...» [8, с. 47]. Попытка вырваться из тенет репрезентации еще глубже погружает в них

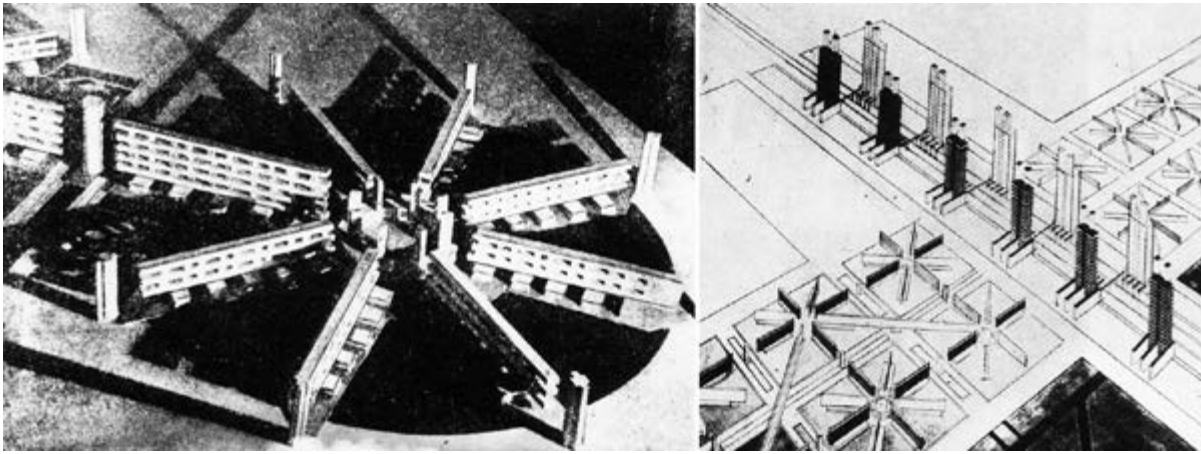
Замещение, разумеется, предоставляет новые возможности оперирования, но оно же и означает введение новых факторов в процесс развития проектной идеи; все больше и больше новых факторов включаются в поле замысла и, собственно, формируют его, что и заставляет говорить о достижении развитых его форм (в отличие от первичных – предварительных, приблизительных, несовершенных, даже ошибочных). В чем тогда состоит редукция замысла, которая так нас тревожит? Ведь казалось бы, наоборот: замысел развивается, развертывается в новых слоях дискурса, а не сокращается и редуцирует. Не стоит ли признать эту картину нормальной – ведь она и является обыденной нормой профессиональной архитектурной работы? При этом важно помнить, что замысел в профессиональном архитектурном проектировании оказался отождествлен с моделями, его выражающими [7]. А поскольку замысел в проектировании создается, а не берется «готовым» (как в случае образца или прототипа), причем создается в развитии или становлении, то первичные и несовершенные его состояния, казалось бы, вообще можно отбросить: они не имеют преимуществ перед совершенными, ставшими, итоговыми. Содержание, данное на моделях, а не ментальный образ в сознании архитектора – вот что такое проектный замысел; так мы должны считать теперь, после всех событий просвещенческой концепции знака, научного моделирования и методологического анализа. Но согласны ли мы с этим? Ведь материал знаковых форм весьма дефицитен для задач полноценного понимания проектного мышления, «погружение» в него не позволяет увидеть собственно саму проектную активность – то, что действует с этим материалом.

Живое, как обычно, уходит из схем: это привычный уже рефрен критических исследований рационального и репрезентативистского сознания, не согласных со сложившимся положением дел. Наверное, одним из первых (если не считать платонову критику элейских апорий) эту интуицию развернул А. Бергсон, утверждавший, в частности, что все самое важное происходит «между кадрами», фиксирующими события с помощью доступных нам семиотических средств – средств, прошедших селекцию новоевропейского разума. Протест против селективных,

нормативных «фильтров» восприятия и выражения мысли питал, как известно, поиски авангарда – и в литературе, и в живописи, в театре и кино. Ощущение инертности профессионального семиотического инструментария и желание персонифицировать собственную творческую активность нередко подвигали архитекторов на радикальные шаги, к которым надо отнести и отрицание образительности (в т. ч. перспектив) авангардом начала XX в., сознательную архаизацию языка или обращение к маргинальным коммуникативным контекстам (Рис. 6).

Профессиональный опыт работы с предметными моделями ведет к формированию новой перцептивной нормы, новому «зрению» (подобно тому, как формировалось видение перспективы), что сказывается и на архитектурной деятельности, и на принятом в ней стиле проектного мышления (Рис. 7). Формируется та самая «штучная» онтология, о которой в последние четверть века сказано уже много и которая не есть, как мы видим теперь, результат недопонимания или низкой квалификации тех или иных архитекторов, а естественное следствие эволюции тех форм проектного мышления, которые начали складываться в Новое время. (И поэтому, заметим, идеи среды, средового подхода – не частность, не этап на пути поступательной эволюции проектного мышления, но исторический вызов ему всему – вызов, так в полноте и не принятый проектированием XX века и, судя по всему, XXI века тоже).

Объект деятельности в таком видении – изолированная монада; его контекст или игнорируется (не присутствует в идее объекта), или же специально подготавливается для внедрения объекта, что и фиксируется в т. н. ансамблевом мышлении, которое с барокко и классицизма служит задачам проведения в жизнь стилистического единства, то есть распространения на контекст законов объекта (Рис. 8), а не наоборот. Но разве не такого направления (изнутри – наружу) в работе с «натурой» требует светоносный разум Нового времени, и разве не так действует объект науки? И если признать, вслед за Б. Р. Виппером, тезис о том, что «...основная проблема архитектуры есть проблема образа и выражения» [9], то придется признать и тот факт, что архитектура давно уже идет по пути псевдорешения этой проблемы за счет



< Рис. 7. Новый город. Дипломный проект. В. Попов, студия Н. А. Ладовского, ВХУТЕМАС, Москва, 1928
За «штучное» мышление в проектировании несет ответственность не столько «поэтика» конвейерного производства, так увлекавшая модернистов, сколько привычка работать с изолированными предметными абстракциями, объединенными лишь паноптикой дисциплинарного контроля

подчинения своих образов хорошо налаженному «плану выражения». Путь же этот крайне двусмыслен и опасен, причем опасен онтологически: грозит «онтологическим кризисом», симптомы которого уже вполне себя проявили в наше время [10].

Идея, замысел, смысл становятся вторичны: для акцентированной работы с ними у архитектора-проектировщика нет адекватных инструментов, в то время как средства ускоренного вывода замысла вовне безостановочно растут в объеме, набирают мощь и быстродействие. Это тенденция всего Нового времени; она имеет место от позднего Возрождения до наших дней: воображение стало заложником изображения.

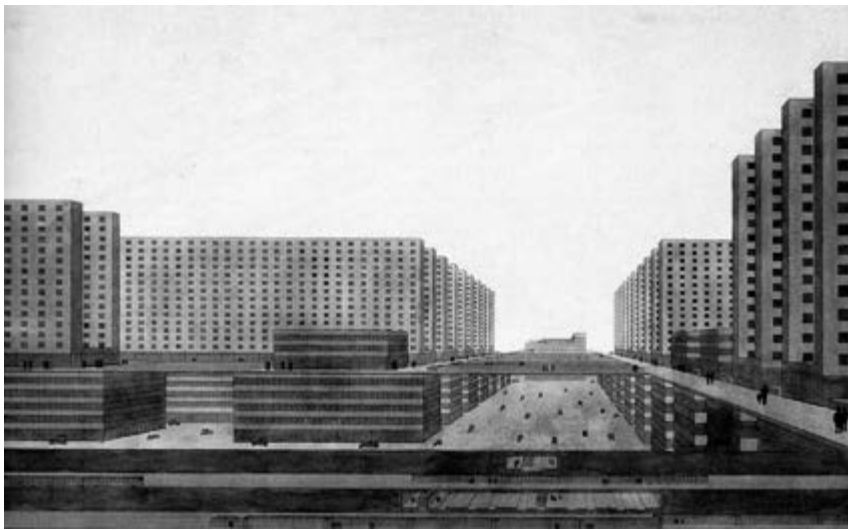
Не социальный или культурный эффект, не решение проблемы, а создание здания из типологического списка теперь рассматривается как стандартная задача архитектора. Отход от этих установок (а они к концу XX в. уже закреплены законодательно, институционально, средствально, методически, «отпечатаны» в содержании архитектурного образования, в общественном мнении и потребительских стереотипах) потребовал неимоверных усилий, в т. ч. и развертывания проектного концептуализма [11]; и усилия эти все еще актуальны и остро востребованы.

Подмена интенциональности

Конфигурация воображения, культивируемого моделями, способствовала развитию нечуткости к истине символа и мифа, которые и без того находятся в «цивилизации рационализма» в плачевном состоянии. При этом, как известно, ни от символизации, ни от мифологизации цивилизация «бравого нового мира» отказываться не спешила, усердно используя старые механизмы и профанируя содержание [12–16]. Сегодня можно сказать определенно: в изменении этой ситуации, в возвращении к утраченной чувствительности – не только путь возрождения архитектуры и новых горизонтов проектирования, но и надежды на будущее цивилизации в целом. К тому же спектру проблем необходимо отнести и потребность в развитии техник интерпретации, а также связанную с ними проблематику интенциональности в архитектуре и проектировании.

Сформировавшийся в модернизме тип проектного сознания, несомненно, далек от интенциональности; он, будучи поздним плодом Просвещения, тяготеет к ассоциативности и зрению (напомним восходящее к Хайдеггеру различие ассоциативности-зрения/интенциональности-вслушивания). Сегодня, по крайней мере, ресурсы развертывания такого типа мышления представляются окончательно исчерпанными; и, напротив, все большее значение приобретает проектное «вслушивание».

С проблематикой интенциональности связана и категория функции, получившая столь большое распространение в модернистском проектировании и его теориях. Она также противостоит освоению ресурсов новой парадигмы проектирования, как и сугубая центрация теоретического внимания на моделировании, репрезентации, ассоциативности и «ретиальности» в сегодняшнем архитектурном проектировании. О. И. Генисаретский пишет: «...базовых концепций, которые онтологически описывают проектирование, две. Одна из них – функционализм, соответственно, категория функции. Вторая – категория интенции. Практическая направленность описывается термином «функция», соответственно артикулированной, особенно в раннем и сильном функционализме двадцатых годов. Одновременно же в философии это феноменология, где первичным понятием является понятие интенции, направленности на...» [17]. Именно в философии только и сохранилась культура работы с интенцией и интенциональностью (в т. ч. и в философских исследованиях проектирования); искать ее в теории архитектуры, тем более в теории проектирования, увы, не приходится (редкие исключения среди текстов, посвященных обсуждаемому вопросу, своей причастностью к философскому и гуманитарному знанию лишь подтверждают правило. [1; 17–22]). В теории же проектирования до сих пор преобладают функционалистские и родственные им трактовки. И даже «гуманитарный тренд» англоязычной теории проектирования, развивающийся с конца 1980-х гг. до последнего времени, не меняет общей картины, поскольку основывается на все тех же принципах позитивистского знания, репрезентативистского дискурса, культе моделирования и эксплицитности авторских высказываний [23; 24].



^ Рис. 8. Город небоскребов. Л. Гильберсаймер, Германия, 1927
Принцип «изнутри – наружу» – известный вектор новоевропейских проекций мышления и взгляда, преобразующих мир и контролирующих его. В социально-политической сфере, в науке, в проектировании – везде он стал универсальным приемом соподчинения. «Если факты не соответствуют моим теориям – тем хуже для фактов», – говорил Г. Галилей

Поскольку формы описания и осмысления опыта небезразличны к его содержанию и динамике, то перед нами симптоматический факт. Мы можем зафиксировать важнейший вывод: в результате развертывания модернистского проектирования не только традиционный архитектурный опыт был редуцирован и извращен, а архитектурное сознание поспешно опредмечено и специализировано, но и потенциал самого проектирования оказался не развернут, не реализован (анализ эволюции теорий проектирования XX в. этот вывод только подтверждает). Модернистская профессия очень быстро перевела странноватую проектность авангарда на рельсы модельного конструирования. Но последнее не обладает собственным креативным содержанием, а держится исключительно за счет скрытой эксплуатации глубинных архитектурных интуиций.

Рискуя вызвать протесты, мы возьмем на себя смелость утверждать: содержание авангарда не стало практикой архитектуры ни на малый исторический миг! Строящие архитекторы 20-х практиковали сложный симбиоз идей и представлений, где немалая доля принадлежала традиционным зодческим умениям и/или академической выучке. Пропедевтические курсы, назначенные быть пересадочной станцией между духом и делом, уже в ранних своих вариациях отличаются эпигонской пустотой, заставляющей вспомнить душевную боль В. В. Кандинского: когда нашими композициями украсят ковры, это будет означать крах нашей мечты. Профессия со своим становлением начинает вырабатывать иное, заботится о совсем другом – о своем инструментализме, потребном для «дела» (по заветам Витрувия, первым осуществившим редуцицию целостности архитектурного знания к списку необходимого «для настоящего дела»). Модели, функции, типология – вот ее реалии; остальное подминается и подменяется, дабы служить этому «делу» и его категориям. Инженерия, естественная наука и власть побеждают, подмяв авангард и его наивную проектность. «Отражение действительности» оказывается удобней и понятней беспредметных техник проектирования, еще недавно имевших претензию на порождение нового мира взамен существующего. А абстрактные формы уже настолько освобождены от всякого смысла, что не способны сопро-

тивляться постановке их на службу этому «отражению» (так сконструирована, например, известная работа [25], равно как и вся активность, ею обеспеченная).

Подводя итог сказанному, следует прямо назвать структуры профессионального проектного мышления, функционирование которых ответственно за произошедшие редукции. Это те относительно устойчивые конвенциональные конструкции, совокупность которых делает возможным отправление конструирования – центрального типа действия в профессиональной архитектуре *de facto*. Конструирование, будучи несравненно более приемлемым для повседневного производства и бизнеса действием, нежели проектирование, избавлено от риска достижения его креативных краев и не требует его трансцендентальных техник. Конструирование не только легче осуществлять, но и легче организовывать, методически обеспечивать и теоретически описывать. Оно базируется на вариациях комбинаторных действий с заранее готовыми компонентами. Эти компоненты могут быть не только морфологическими элементами материальных вещей или объектов и не только их знаковыми заместителями; они охватывают всю структуру деятельности (а потому отвечают составу всех известных схем деятельности – от аристотелева медника до схем системомыслительностной методологии). Мы назвали эти компоненты конструктивами и выделили пять их разновидностей: конструктивы Метода, Материала, Задания, Результата, Организационной формы [26]. Сложение основных структур профессии – это, по сути, установление власти всех пяти конструктивов, а устойчивое функционирование профессионального проектного мышления – успешная работа совокупности конструктивов, обеспечивающая сведение проектно-творческих задач к конструкторским манипуляциям в системе конвенций.

Сложение конструктивов – не результат злого умысла или недомыслия, но эффект действия тех разнообразных тенденций, значимых для эпохи становления профессии. Моделирование (конструктив Метода), типизированное объектное знание (конструктивы Задания и Результата), этические нормы профессии (конструктивы Результата и Организационной формы), средства селекции и обработки знаков (конструктив Материала) – весь этот арсенал формировался, как мы стремились показать, не из логики развертывания умения замышлять и деятельно предьявлять уникальные решения в неповторимых ситуациях, то есть не из логики проектной мысли и не из ее феноменологии. Он формировался в бесконечных компромиссах такого умения, прежде всего – в компромиссах с диспозитивом новоевропейского знания, сделавшим возможным проектное мышление, но не сумевшим обеспечить его полноценное, нередуцированное развертывание.

Мы сделали беглый набросок событий истории архитектурно-проектировочной профессии в XX столетии. Он может показаться чрезмерно пессимистичным, однако у автора не было задачи ни представить события в каком-либо заранее предустановленном свете, ни выразить свое эмоциональное отношение к ним. Но наш анализ не лишен и субъективности: в рассмотрении жизненно важных, судьбоносных событий профессии без нее обойтись нельзя. Как нельзя отчужденно обсуждать варианты дальнейшего движения, в т. ч. пути выхода из описанной ситуации, пути восстановления полноты деятельности и мышления. Но это – тема других текстов.

Литература

1. Генсаретский О. И. Воображаемая предметность и воображаемая деятельность: к педагогике воображения // Кентавр. – № 24 (ноябрь 2000). – С. 55

2. Рыклин М. Невыносимость непредставимого. Беседа с Жан-Люком Нанси // М. Рыклин. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. – М.: Логос, 2002. – С. 100–123
3. Капустин П. В. Утопия в эволюции архитектурного проектирования: В 4-х частях. [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2011. – № 4 (36); 2012. – № 1 (37). – Режим доступа: http://archvuz.ru/2011_4/http://archvuz.ru/2012_1/
4. Капустин П. В. О месте визионерства в эволюции архитектурного проектирования // Архитектурное интерпространство XXI века: опыт, проблемы, перспективы: Материалы междунар. научно-метод. конф. – СПб: Изд-во СПбГАСУ, 2013. – С. 47–50
5. Капустин П. В. Черчение и Утопия: два полюса формирования архитектурно-проектного мышления [Электронный ресурс] // Архитектурные исследования. Научный журнал. – Воронеж: ВГТУ. – 2018. – № 2 (14). – С. 20–32. Режим доступа: http://cchgeu.ru/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/arkhiv-vypuskov/AI_2-14.pdf
6. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. – 1994. – № 2
7. Капустин П. В. Интуиция и модель. Мышление архитектора от ремесла к профессии // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком/Сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – М.: ЛЕНАНД, 2013. – С. 305–314
8. Харди, Хольцман, Пфайфер // Современная архитектура (L'Architecture d'Aujourd'hui) – 1971. – № 5. – С. 47–48
9. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – С. 282
10. Капустин П. В. Тезис о «леонидовщине» и проблема реальности в архитектуре и проектировании (Часть II) [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2007. – № 20. – Режим доступа: http://archvuz.ru/2007_4/9
11. Капустин П. В. Между молчанием знаков и гулом языка. Судьба архитектурного концептуализма // Архитектура и строительство России. – 2018. – № 1 (225). – С. 46–53
12. Барт Р. Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
13. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 1995. – 173 с.
14. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
15. Вентури Р., Скотт Браун Д., Айзенур С. Уроки Лас-Вегаса: забытый символизм архитектурной формы. – М.: Strelka Press, 2015. – 212 с.
16. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
17. Генисаретский О. И. Философия проектирования. Лекция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://method.krasnoyarsk.rcde.ru/getblob.asp?id=300000197>
18. Norberg-Schulz Chr. Intentions in architecture. – MIT Press, 1965
19. Глазычев В. Л. Композиция как мыслительная деятельность (к постановке проблемы) // Теория композиции в советской архитектуре/под ред. Л. И. Кирилловой. – М.: Стройиздат, 1986. – С. 213–225
20. P rez G mez A., Weir D. Towards an Ethical Architecture. – Vancouver: Simply Read Books, 2006/пер. с англ. Раппапорт А. Г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://papardes.blogspot.ru/2012/03/agomez-perez.html>
21. Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы. Диссертация ... доктора архитектуры: 18.00.01. – М.: НИИТАГ РААСН, 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://papardes.blogspot.com/2009/08/1.html>
22. Ванеян С. С. Интенция, экзистенция и гений места // Искусствознание. – 2004. – № 2. – С. 356–375
23. Goel V., Pirolli P. The Structure of Design Problem Spaces // Cognitive Science. – 1992. – № 16. – Pp. 395–429
24. Goldschmidt G., Tatsa D. How good are good ideas? Correlates of design creativity // Design Studies. Volume 26, Issue 6, November 2005. – Pp. 593–611
25. Кринский В. Ф., Ламцов И. В., Туркус М. А. Элементы архитектурно-пространственной композиции. – М.: Изд-во лит. по строительству, 1968. – 168 с.
26. Капустин П. В. Проектное мышление и архитектурное сознание. Критическое введение в онтологию и феноменологию архитектурного проектирования. – Saarbrücken, Germany: Lambert Academic Publishing, 2012. – 252 с.

References

- Barthes, R. (2000). *Mythologies*. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
- Baudrillard, J. (1995). *The System of Objects*. Moscow: Rudomino.
- Baudrillard, J. (2000). *Symbolic Exchange and Death*. Moscow: Dobrosvet.
- Foucault, M. (1994). Nietzsche, Freud, Marx. *Kentavr*, 2.
- Genisaretsky, O. I. (n.d.). *Filosofiya proektirovaniya* [Philosophy of Design]. Lecture notes retrieved from <http://method.krasnoyarsk.rcde.ru/getblob.asp?id=300000197>
- Genisaretsky, O. I. (2000, November). *Voobrazhaemaya predmetnost' i voobrazhaemaya deyatelnost': k pedagogike voobrazheniya* [Imaginative Objectivity and Imaginative Activity: to Imagination Pedagogics]. *Kentavr*, 24, 53–58.
- Glazychev, V. L. (1986). *Kompozitsiya kak myslitelnaya deyatelnost' (k postanovke problemy)* [Composition as Thinking: to the Articulation of the Problem]. In L. I. Kirillova (Ed.), *Teoriya kompozitsii v sovetskoj arkhitekture* (pp. 213–225). Moscow: Stroizdat
- Goel, V., & Pirolli, P. (1992). *The Structure of Design Problem Spaces*. *Cognitive Science*, 16, 395–429.
- Goldschmidt, G., & Tatsa, D. (2005, November). *How good are good ideas? Correlates of design creativity*. *Design Studies*, 26 (6), 593–611.
- Hardy, Holzman & Pfeiffer. (1971). *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 5, 47–48.
- Jencks, Ch. (1985). *The Language of Post-Modern Architecture*. Moscow: Stroizdat.
- Kapustin, P. V. (2007). *Tesis o "leonidovshchine" i problema realnosti v arkhitekture i proektirovanii* [The Thesis on "Leonidovshchina" and the Problem of Reality in Architecture and Design]. Part II. *Architecton: Proceedings of Higher Education*, 20. Retrieved from http://archvuz.ru/2007_4/9
- Kapustin, P. V. (2011). *Utopiya v evolyutsii arkhitekturnogo proektirovaniya* [Utopia in the Evolution of Architectural Design]. In 4 parts. *Architecton: Proceedings of Higher Education*, 4(36). Retrieved from http://archvuz.ru/2011_4/ http://archvuz.ru/2012_1/
- Kapustin, P. V. (2012a). *Proektnoe myshlenie i arkhitekturnoe soznanie. Kriticheskoe vvedenie v ontologiyu i fenomenologiyu arkhitekturnogo proektirovaniya* [Design Thinking and the Architectural Consciousness. Critical Introduction to Ontology and Phenomenology of Architectural Design]. Saarbrücken, Germany: Lambert Academic Publishing.
- Kapustin, P. V. (2012b). *Utopiya v evolyutsii arkhitekturnogo proektirovaniya* [Utopia in the Evolution of Architectural Design]. In 4 parts. *Architecton: Proceedings of Higher Education*, 1(37). Retrieved from http://archvuz.ru/2011_4/ http://archvuz.ru/2012_1/
- Kapustin, P. V. (2013a). *Intuitsiya i model'. Myshlenie arkhitekora ot remesla k professii* [Intuition and Model. Thinking of an Architect from Crafts to Profession]. In I. A. Dobritsyna (Ed.), *Voprosy teorii arkhitekтуры: Arkhitektura v dialoge s chelovekom* (pp. 305–314). Moscow: LENAND.
- Kapustin, P. V. (2013b). *O meste vizionerstva v evolyutsii arkhitekturnogo proektirovaniya* [On the Place of Visionarism in the Evolution of Architectural Design]. *Arkhitekturnoe Interprostanstvo XXI Veka: Opyt, Problemy, Perspektivy*. Proceedings of the International Scientific and methodological conference. Saint Petersburg: Izd-vo SPbGASU.
- Kapustin, P. V. (2018a). *Cherchenie i Utopiya: dva polyusa formirovaniya arkhitekturno-proektnogo myshleniya* [Drawing and Utopia: the Two Poles of Formation of Architectural and Design Thinking]. *Architectural Studies*, 2(14), 20–32. Voronezh: VGTU. Retrieved from http://cchgeu.ru/science/nauchnye-izdaniya/arkhitekturnye-issledovaniya/arkhiv-vypuskov/AI_2-14.pdf
- Kapustin, P. V. (2018b). *Mezhdumolchaniem znakov i gulom yazyka. Sudba arkhitekturnogo kontseptualizma* [Between the Silence of Signs and the Hum of the Language. The Destiny of Architectural Conceptualism]. *Architecture and Construction in Russia*, 1 (225), 46–53.
- Krinsky, V. F., Lamtsov, I. V., & Turkus, M. A. (1968). *Elementy arkhitekturno-prostranstvennoy kompozitsii* [Elements of Architectural Space Composition]. Moscow: Izd-vo lit. po stroitelstvu.
- Norberg-Schulz, Chr. (1965). *Intentions in architecture*. MIT Press.
- Ryklin, M. (2002). *Nevynosimost' nepredstavimogo. Beseda s Jean-Luke Nancy* [Unbearable Unimagined. Conversation with Jean-Luke Nancy]. In *Deconstruction and Destruction. Conversations with Philosophers* (pp. 100–123). Moscow: Logos.
- Pérez Gómez, A., & Weir D. (2006). *Towards an Ethical Architecture*. (A. G. Rappaport, Trans.). Vancouver: Simply Read Books. Retrieved from: <http://papardes.blogspot.ru/2012/03/agomez-perez.html>
- Rappaport, A. G. (2000). *K ponimaniyu arkhitekturnoi formy* [To Understanding of the Architectural Form] (Doctoral dissertation). Moscow: NIITAG RAASN. Retrieved from: <http://papardes.blogspot.com/2009/08/1.html>
- Vaneyan, S. S. (2004). *Intentsiya, ekzistentsiya i genii mesta* [Intention, existence and genius loci]. *Iskusstvovoznanie*, 2, 356–375.
- Venturi, R. Scott Brown, D., & Izenour, S. (2015). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Moscow: Strelka Press.
- Vipper, B. R. (1985). *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie isskustva* [Introduction to Historical Studies of Art]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo.



Интервью знаменитого теоретика архитектуры, исследователя постмодернизма Чарльза Дженкса является частью книги проф. Г. Станишева «Архитектурные теории в монологах». В свободной разговорной манере Чарльз Дженкс делится мыслями о содержании постмодернизма и его соотношении с предыдущими этапами развития архитектурной мысли.

Ключевые слова: архитектура; история; теория; постмодернизм; модернизм; Дженкс; Станишев. /

The interview with a famous theorist of architecture, researcher of postmodernism Charles Jencks is a part of the book "Architectural Theories in Monologues" by Prof. G. Stanishev. In the conversation conducted in a free tone, Charles Jencks shares his thoughts on the matter of postmodernism and its relations with the previous stages of development of architectural thought.

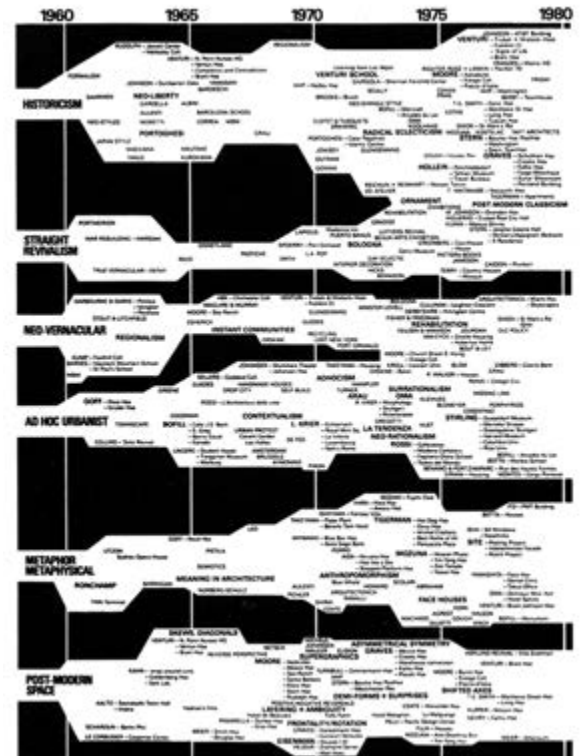
Keywords: architecture; history; theory; postmodernism; modernism; Jencks; Stanishev.

Ситуация постмодерна / The Postmodern Condition

текст

Георги Станишев /
text
Georgi Stanishev

Что такое постмодернизм – архитектурный стиль, образ мышления, философское учение или своеобразный взгляд на жизнь? Какова доктрина, которая способна противостоять современности – противостоять ее технологической революции, машинной эстетике и идеологии, ее политической радикальности, ее вере в детерминизм, ее модели «человека играющего», принесшим и славу, и страдания человечеству? Каковы механизмы выражения в архитектурных языках XX века? Этот круг проблем современной архитектурной культуры очерчивает область интересов Чарльза Дженкса, архитектурного критика и архитектора с мировой известностью. Его первое образование – история английской литературы: диссертация написана о прочтении Гамлета в европейской культуре. Но Дженкс посвятил свое творчество архитектуре. Он не создает архитектурные проекты, но строит мозговые штурмы между ней и всеми другими компонентами науки, жизни и культуры, что на самом деле и является основной задачей теории архитектуры. За последние полвека он смоделировал и связал в одной картине процессы, происходящие в архитектуре того периода. Представления о Дженксе и его предпочтениях изменяются со временем, но его неизменной страстью остается привязанность к доктрине постмодерна и его оппозиции модернизму. Он сформулировал свою концепцию в 1980-х годах. Интервью (1987) было взято в Холланд-парке в Лондоне, в его доме, который превратился в музей постмодернистской культуры. В 1980-х Дженкс сравнивал постмодернизм как философскую позицию с узко ориентированной постмодернистской архитектурой. Позднее, в 1990-х и первых десятилетиях XXI века, после идей восприятия постмодернизма как стиля, его доктрина обрела второе дыхание. В ней с энтузиазмом отражается развитие научного горизонта, сопровождающегося формированием новой картины мира. Этот новый концепт трактует вселенную как живое целое, состоящее из сложных самоорганизующихся систем – взаимосвязанных, взаимодействующих и эволюционирующих. Новое учение, которое он называет вторым этапом постмодернизма, представлено в его более поздних книгах «Архитектура прыгающей вселенной» и «Новая парадигма в архитектуре». В разговоре Чарльз Дженкс



делает акцент на понимании своей постмодернистской парадигмы и анализирует свои отношения с современностью и модернизмом, определяя роль авангарда в процессе развития архитектурной культуры.

Мой дом, где мы сейчас находимся и который мы спроектировали вместе с Терри Фарреллом¹ и его бюро, зарегистрирован как музей постмодернистской архитектуры. Я сделал более тысячи набросков в процессе разработки проекта. Мы называем его Тематическим домом... Одна из причин, по которой он превращается в частный музей, заключается в том, что налоги на наследство в Великобритании чрезвычайно высоки, и мой сын

> Чарльз Дженкс. Эволюционное дерево архитектуры постмодернизма / Charles Jencks. Evolutionary Tree of Post-Modern Architecture

1. Терри Фаррелл (р. 1938) – известный британский архитектор постмодерна с международной практикой, дизайнер знаковых зданий, таких, как штаб-квартира МИ-6, Станция «Чаринг-Кросс» в Лондоне, Kingkey 100 в Китае – самом высоком здании, спроектированном английским архитектором / Terry Farrell (born 1938) is a famous British postmodern architect who practices internationally. He is a designer of iconic buildings such as the MI6 headquarters building, Charing Cross Station in London, and the Kingkey in China, the highest building designed by a British architect

What is postmodernism? Is it an architectural style, a way of thinking, a system of philosophy or a peculiar view of life? What is the doctrine to resist the modernity, its technological revolution, machine aesthetics and ideology, political radicality, its belief in determinism and its 'homo ludens' model that has brought both fame and suffering to the humanity? What are the expression tools in architectural languages of the 20th century? This range of issues concerning contemporary architecture outlines the area of interest of Charles Jencks, a world famous architectural critic and architect. His first education was related to the history of English literature, his thesis was about interpretation of Hamlet in European culture, but Jencks devoted himself to architecture. He does not create architectural projects, but builds brainstorm between architecture and all other components of science, life and culture, which is actually the main goal of architectural theory. Within the last fifty years, he has modeled and integrated in one pattern the processes running in architecture of that period. Jencks and his preferences can be interpreted differently over time, but his devotion to the postmodern doctrine and his opposition to modernism remain unyielding. He formulated his

concept in the 1980s. The interview (1987) was conducted in Holland Park in London, in his house which became a museum of postmodernist culture. In the 1980s Jencks compared postmodernism as a philosophical position with narrow-oriented postmodern architecture. Later, in the 1990s and the first decades of the 21st century, after his ideas of postmodernism as a style, his doctrine gained a second wind. It enthusiastically reflects the extension of scientific horizons together with the formation of a new world picture. This new concept defines the universe as a living whole consisting of complex self-organizing systems, which interconnect, interact and evolve. The new doctrine, which he calls the second stage of postmodernism, is presented in his later books, "The Architecture of the Jumping Universe" and "The New Paradigm in Architecture". In the interview, Charles Jencks focuses on his postmodernist paradigm and analyses his relationship with modernity and modernism, while defining the role of avant-garde in the development of architectural culture.

We are now in my house designed in collaboration with Terry Farrell (1) and his bureau. It is registered as a museum of post-

v Холанд Парк, Тематический дом. Проект Чарльз Дженкс и Терри Фаррелл, 1982–1985 / Holland Park, Thematic House. Authors: Charles Jencks and Terry Farrell, 1982–1985



2. Сэр Эрнст Ханс Гомбрих (1909–2001) – британский историк искусства австрийского происхождения, который работал в Институте Варбурга в Лондоне и написал много работ по истории культуры и искусства, наиболее известной из которых является «История искусств» / Sir Ernst Hans Gombrich (1909-2001) was an Austrian-born British art historian. He worked at the Warburg Institute of London and had a lot of publications on the history of culture and art, the most famous of which was "The Story of Art"

3. Жан-Франсуа Лиотар (1924–1998), французский философ, социолог и теоретик литературы. В конце 70-х годов XX века дал определение постмодернизма и проанализировал его влияние на человеческое состояние. Соучредитель Международного колледжа философии вместе с Жаком Деррида, Франсуа Шателем и Жилем Делезом / Jean-Francois Lyotard (1924-1998) was a French philosopher, sociologist and literary theorist. In the late 1970s he gave a definition of postmodernism and analyzed its impact on the human condition. He was a co-founder of the International College of Philosophy together with Jaques Derrida, François Châtelet and Gilles Deleuze

4. Роберт Чарльз Вентури (р. 1925–2018) – американский архитектор, ведущий основатель бюро Venturi, Scott Braun & Associates, одна из величайших фигур в архитектуре XX века. Работал со своим партнером и женой Дениз Скотт Браун / Robert Charles Venturi (1925-2018) was an American architect, founding principal of the firm Venturi, Scott Brown & Associates, and one of the major architectural figures of the 20th century. He worked together with his wife and partner Denise Scott Brown

modernist architecture. I made more than one thousand sketches when working out the project. We call it the Thematic House... One of the reasons why it has turned into a private museum is that the inheritance taxes are too high here in Great Britain. My son won't be able to live in this house and to be its curator unless this house is registered as a museum. This house was designed and built in the 19th century. But our idea was to turn it into a text with an open initial code. The two basic ideas expressed in the house form temporal cycles – a cosmic time (seasons of the year, the Moon and the Sun) and a cultural time (the emergence and decay of civilizations). It sounds difficult and multilayered and arouses concern how these ideas work. But despite its complexity, the house is very functional. It is comfortable to live in. The first floor is arranged around the central spiral staircase with three rooms observable from all sides: the rooms are brought into accordance with the codes of spring, summer, autumn and winter. The "sun" stair leads to the office and bedrooms. The time is abstractly presented in its structure: fifty-five steps; each one having seven divisions to get three hundred and sixty-five junctions, and so on.

Emergence of ideas

How did the postmodern condition begin? We are still in it, so it is difficult to evaluate its integrity from the internal point of view. Though this term had been used before, it is believed that it was first used in its current meaning in 1875 or so by Chapman, a minor British artist. I think he used this term to say something like "Here, in Britain, we are more modernists than the French; we can even say that we are already postmodernists..." I was told about it by a German historian – you know, Germans are always the first to take something up. Gombrich (2), whom I personally knew, added to this definition the unexpected words: "Charles, postmodernism is much less tolerant toward something; it has an in-built modernism reflex". Because it is modernism first of all, and only then it becomes post-... Now it seems to me that Gombrich was damned right about it... Otherwise, I cannot explain the resistance offered today by modernism to its post-reincarnation... Probably, modernists realized the impossibility of further deepening of these conditions... Later, in 1979, Jean-Francois Lyotard (3) introduced the terminology of architecture and art into philosophy and called

5. Энтони Фредерик Блант (1907–1983) – английский искусствовед, профессор Лондонского университета и Института искусства Курто / Anthony Frederick Blunt (1907-1983) was a British art historian, Professor at the University of London and the Courtauld Institute of Art

вообще не смог бы жить в этом доме, если бы дом не был зарегистрирован как музей и, соответственно, мой сын не стал бы его хранителем. Этот дом был спроектирован и построен в девятнадцатом веке. Но наша с Фарреллом идея состояла в том, чтобы превратить его в текст с открытым исходным кодом. Две основные идеи, выраженные в доме, формируют временные циклы – космическое время (времена года, Луна и Солнце) и культурное время (возникновение и уход цивилизаций). Это звучит очень сложно и многослойно и вызывает беспокойство, каким образом работают эти идеи. Но, несмотря на сложность, дом удивительно функционален, и жить в нем комфортно. Первый этаж организован вокруг центральной винтовой лестницы с тремя оставшимися комнатами, видимыми отовсюду: комнаты приведены в соответствие с кодами весны, лета, осени и зимы. «Солнечная» лестница ведет к офису и спальням, и время абстрактно представлено в ее структуре: пятьдесят две ступени; каждая ступень имеет семь делений, чтобы получить триста шестьдесят пять соединений, и так далее.

модернисты осознали неспособность дальнейшего углубления этих условий... Позже, в 1979 году, Жан Франсуа Лиотар³ ввел терминологию архитектуры и искусства в философию и назвал это «постмодернистским условием существования». Его утверждение может быть понято следующим образом: постмодернизм – это фактически модернизм в фазе его рождения... И именно поэтому все модернисты должны быть как постмодернисты прежде, чем они станут модернистами. Я должен признать, что он сказал это десять лет назад, и я даже не соглашался с ним до сих пор... Но потом вдруг я понял, что он, конечно, прав: чтобы жить как модернист, вы должны повторить путь модернизма, то есть радикально критиковать предшествующие условия и, следовательно, быть чем-то другим, прежде чем стать пост – чем-то другим. Следовательно, терминологически модернизм, постмодернизм и премодернизм являются традиционным циклическим витком истории, в котором все компоненты неизбежно связаны. Вспомним обстоятельства конца девятнадцатого века, эту одержимость временем, сменой вещей и будущего, которое ежедневно рождается на глазах, сменой стилей, сменой моды – обстановку, которая позволила Оскару Уайльду воскликнуть где-то в начале двадцатого века: «Нет ничего более опасного, чем быть модным – жизнь сделает тебя старомодным на следующий день»... Но если мы посмотрим на вещи более подробно, мы увидим, что понятие постмодернизма применяется впервые в самом начале 30-х годов для характеристики одного из направлений испаноязычной поэзии (мне кажется, что, скорее, это даже южноамериканское направление). Более любопытно, что не кто иной, как Арнольд Тойнби упоминает этот термин в 1947 году и делает это с некоторой неприязнью, продиктованной страхом перед будущим... Он пишет заметки о послевоенном периоде и описывает состояние сегодняшнего дня, отмечает, что ситуация отчаянно движется к своей постмодернистской фазе. Тойнби, как и Оруэлл, ужасается этой перспективе, видя тоталитарные общества, конец индивидуальности и так далее.

Рождение понятий

Как начиналась постмодернистская ситуация? Мы все еще в ней, и поэтому непросто проверить ее целостность с внутренней точки зрения. Хотя этот термин использовался и ранее, считается, что в его нынешнем значении он был впервые использован около 1875 года второстепенным британским художником Чепменом. Я думаю, что он ввел этот термин, чтобы сказать что-то вроде: «Мы здесь, в Британии, более современные модернисты, чем французы, мы можем даже сказать, что мы уже постмодернисты...» Эту историю мне рассказал немецкий историк – немцы всегда все подхватывают первыми... Знаете, Гомбрих², которого я лично хорошо знал, добавил к этому определению неожиданное: «Чарльз, постмодернизм гораздо менее терпим к чему-либо, у него есть встроенный рефлекс модернизма в себе». Так как он – прежде всего – модернизм, а потом уже становится "пост – ". Теперь мне кажется, что Гомбрих был чертовски прав насчет этого... В противном случае я не могу объяснить сопротивление, которое модернизм оказывает сегодня своему пост-перевоплощению... Возможно,

Постмодернистская парадигма

Я думаю, нет необходимости долго убеждать вас, что мо-

v Прототип стула Sun chair, проект Чарльза Дженкса для Sawaya & Moroni, 80-е годы XX века / Chair Model Sun by Charles Jencks for Sawaya & Moroni, 1980s



it “the postmodern condition”. His statement can be understood as the following: postmodernism is actually modernism in the nascent state... That is why all modernists should be like postmodernists before their becoming modernists. I should admit that he said it ten years ago, and I even disagreed with him until now... But then I suddenly understood that he was absolutely right: to live like a modernist, you should travel the way of modernism, that is to radically criticize the previous conditions and, consequently, to be something else before you become a post-something. Thus, terminologically, modernism, postmodernism and premodernism are a traditional cycle of history, where all the components are inevitably connected. Let's remember the conditions of the late 19th century, that obsession with the time, the change of things and the future emerging every day, with the change of styles, the change of fashion. Those conditions allowed Oscar Wilde to exclaim in the early 20th century: “Nothing is so dangerous as being too modern; one is apt to grow old fashioned quite suddenly”... But if we take a detailed look at things, we'll see that the notion of postmodernism was first used in the beginning of the 1930s to characterize one

дернизм был рожден новой картиной мира как результата достижений современной физики и астрономии начала века. И постмодерн, и постмодернизм в архитектуре зависят от новых ракурсов, через которые наше с вами время смотрит на сегодняшний обитаемый мир. Но чтобы утвердить постмодернистскую парадигму как феномен чисто архитектурной теории, недостаточно взять физику и астрономию в качестве эталона науки; это дело самой архитектурной истории. Имейте в виду, что и Чарльз Мур, и, конечно, Роберт Вентури⁴, и прочие были отличными знатоками истории архитектуры. Я имею в виду, что рассмотрение любого явления оно не может поместиться только в одну категорию: всегда будет оставаться что-то еще, и то же самое будет получаться в любых других классификациях. Например, Тони Блант⁵ размышлял о возможности классификации того или иного здания церкви периода XVII–XVIII века в Сицилии только по статистическим данным. Он пришел к выводу, что ни один памятник этого периода не может быть включен в какую-либо чистую категорию. Архитектура не производит чистокровные «породистые» здания в соответствии со своим видением, как, впрочем, и природа; они всегда используют смешивание и селекцию. Некоторые элементы одного и того же здания могут принадлежать к барокко, другие – рококо, а третьи в то же время обладать признаками, оставшимися от Ренессанса... Вы знаете, это чисто научный, лишенный идеологичности подход, но, тем не менее, в современных идеях он совершенно постмодернистский... Мы говорим о вероятностной классификации и отнесении явления к различным категориям и классам, потому что реальность всегда сложнее, чем стратегии классификации. Такой подход показывает элементарные процессы формирования стиля и показывает, что архитектура редко производит здания, которые выражаются посредством только одного языка. Особенно четко это можно увидеть в сложных многоязычных этапах истории, как в случае с архитектурой маньеризма. Постмодернизм теперь, пожалуй, первое явление, в котором теория и практика архитектуры сознательно призывают использовать несколько языков для достижения художественных целей. Эта стратегия приводит к эффектам двойного и множественного кодирования в архитектуру-

of the movements in Spanish-language poetry (I think it is rather the South-American movement). It is more interesting that none other than Arnold Toynbee mentioned this term in 1947 with a certain contempt based on the fear of the future... He writes notes about the post-war period and describes the present-day situation desperately rushing towards the postmodern phase. Toynbee, like Orwell, was kind of terrified of this point of view, while observing totalitarian societies, the end of individuality, etc.

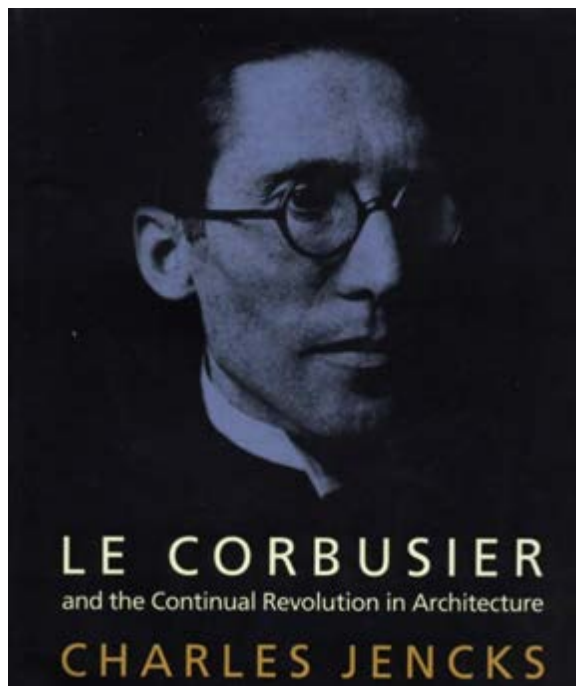
The postmodern paradigm

I think there is no need to convince you that modernism was born by a new world picture as a result of achievements of contemporary physics and astronomy of the early 20th century. Both postmodern and postmodernism in architecture depend on new perspectives from which our time looks at today's inhabited world. But to approve the postmodern paradigm as a phenomenon of purely architectural theory, it is not enough to take physics and astronomy as a scientific standard; it is a matter of architectural history. Keep in mind that Charles Moore and, of course, Robert

ной работе, которое является чисто постмодернистским явлением.

Искусство и множественное кодирование

Я думаю, вы согласитесь со мной, что есть некоторые универсальные аспекты, относящиеся к каждой архитектуре. Это отношение к человеческому телу, отношение к природе, структуре конструкций и материалов, а также отношение к месту... Эти родственники определяют вселенную, в которой вышеупомянутые аспекты взаимосвязаны благодаря общему пространственному и формальному языку – универсальному коду, посредством которого общается архитектура. Когда дело доходит до языка архитектуры и языка искусств в целом, мы должны понимать, что речь идет о поэтическом языке, который никогда не работает единым культурным кодом.



б. Джеймс Стирлинг (1926–1992) – британский архитектор, одно из самых значительных имен в мировой архитектуре второй половины двадцатого века. Обладатель Золотой медали Королевского института британских архитекторов (RIBA) в 1980 году и премии «Притцкер» за 1981 год / James Stirling (1926-1992) was a British architect and one of the most significant figures in the world architecture of the second half of the 20th century. He is a recipient of the RIBA Royal Gold Medal (1980) and the Pritzker Prize (1981)

< Обложка книги Дженкса «Ле Корбюзье и перманентная революция в архитектуре», 2000 / The cover of Jencks' book "Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture", 2000

Venturi (4) and others were experts in architectural history. I mean consideration of any phenomenon cannot be limited by a single category: there will always be something left, and the same will be in any other classification. For example, Tony Blunt (5) considered the possibility to classify any church building of the 17th and the 18th centuries in Cecilia only basing on statistical data. He came to the conclusion that no monument of that period could be included in any pure category. Architecture does not produce pure-blood buildings according to its vision. Like nature, it always uses mixing and selection. Some elements of one and the same building can belong to the Baroque, others – to the Rococo, while still others can have the features of the Renaissance... You know, it is a purely scientific approach deprived of ideology, though in contemporary ideas it is absolutely postmodernistic... We are talking about a probable classification and placing a phenomenon into different categories and classes, because the reality is always more difficult than classification strategies. Such approach shows simple processes of style formation and proves that architecture rarely produces buildings expressed by a single language. It is especially evident

in complex multi-language stages of history, like in the case of Mannerist architecture. Probably, postmodernism is now the first phenomenon where theory and practice of architecture deliberately encourage the use of several languages to achieve artistic goals. This strategy leads to the effects of double and multiple coding in an architectural work, which is a purely postmodern phenomenon.

Art and multiple coding

I think you agree that there are some universal aspects relating to any architecture. They include the relation to a human body, the relation to nature, structures and materials, as well as the relation to the place... These relatives define the universe where the above-mentioned aspects correlate thanks to a common spatial and formal language – a universal code through which architecture communicates. When we deal with the language of architecture and the language of art in general, we should understand that we deal with a poetic language which never works as a common cultural code. That is we should always search for a multiple coding, which reflects a multivalent vibrating culture... How does it work?

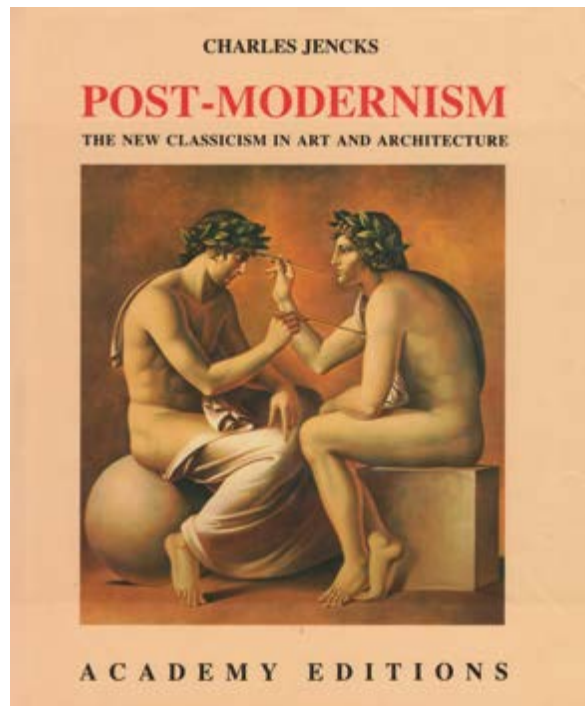
7. Колин Роу (1920–1999) – американский историк, критик и теоретик архитектуры. Преподавал в Кембридже, Корнелл и в других университетах. В 1995 году был награжден золотой медалью RIBA / Colin Rowe (1920-1999) was an American architectural historian, critic and theoretician. He taught at the University of Cambridge, Cornell University and other universities. In 1995 he was awarded the RIBA Gold Medal

То есть мы всегда должны искать множественное кодирование, отражающее многовалентную, множественную вибрирующую культуру... Как это работает? Корреляция способов прочтения в произведении создает определенные напряжения, что-то вроде аналогов, через которые одно и то же читается совершенно по-разному, в зависимости от проекции того или иного кода. Но это свойство искусства является не только предшественником постмодернизма. Ле Корбюзье работает с несколькими кодами, как показано, в частности, в книге (Jencks, 1974). В монографии «Современные движения в архитектуре» он представлен не менее многовалентным, чем, например, постмодернист Джеймс Стирлинг⁶. Что принципиально отличает постмодернистскую архитектуру и что действительно важно – это ее способность сознательно общаться

ся через различные вкусы, языки и модели поведения с различными культурными слоями, которые могут оказаться отраженными в архитектуре. И вся проблема здесь в том, что, несмотря на постмодернистскую ситуацию и готовность культуры (включая архитектурную культуру), соответствовать ей, отражать ее, в обществе доминируют политики и силы, выступающие как радикальные модернисты. Вот почему даже сегодня в Англии мы слышим, как политики и принц говорят о единой нации, о правильном вкусе и т. д., что кажется ужасно простым и ограничительным. В девятнадцатом веке у нас была гонка и соперничество между огромным количеством языков; некоторые насчитывают в Европе 13–14 соперничающих похожих стилей, и это давало необычайно поливалентную картину реальности... Но теперь у нас нет антагонистической оппозиции между архитектурными языками, которые не столько конкурируют, сколько дополняют друг друга. Радикальная эклектика означает не выбор конкретного стиля или языка, а взаимодействие разных языков в архитектурном произведении. Постмодернистские отношения – это симбиоз, сосуществование и гибридизация между ними. См., например, проект Вентури и Скотт Браун для Лондонской Национальной галереи и моста Сейнсбери: неоклассический фасад с «мисовской» черной передней стеной, вернакулярным задним фасадом, тосканской колоннадой и суперсовременной лестницей. Вы знаете, постмодернизм включает в себя модернизм как частный универсальный язык и частный языковой прецедент, но он не абсолютизирует его как единственно возможный.

Постмодернизм и современная архитектура

Учитывая происхождение друг из друга, доктрины модернизма и постмодернизма не столько противостоят одна другой, сколько просто разделяют разные классификаторы. Например, я всегда считал, что лучшим постмодернистом является модернист, который в настоящее время находится в отпуске... Любопытно, что почти все они предпочитают покупать и жить в старых домах с историей. Нет, обратного не бывает... Архитекторы постмодерна, живущие в модернистских зданиях... Если только эти здания не переступили порог и не вошли



> Обложка книги «Постмодернизм, новый классицизм в искусстве и архитектуре», 1990 / The cover of "Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture"

Correlation of interpretations makes certain tensions in the work, something like analogues through which one and the same thing can be interpreted differently, depending on the projection of a particular code. But this characteristic of art is not only a precursor of postmodernism. Le Corbusier works with several codes, as is shown in the book (Jencks, 1974). In the monograph "Modern Movements in Architecture" he is no less multivalent than, for example, James Stirling (6). What critically differentiates the postmodern architecture and what is really important is its ability to consciously communicate through different tastes, languages and models of behavior with different cultural layers, which can be reflected in architecture. The problem is that, in spite of the postmodern situation and the readiness of culture (including architectural culture) to correspond to it and to reflect it, there are politicians and forces dominating in the society, which act as radical modernists. That is why even today, the English politicians and the prince speak about a single nation, a right taste etc., which seems terribly simple and limited. In the 19th century, we had a rush and a competition between a great number of languages; some

of them included 13-14 similar styles competing in Europe, which formed a remarkably polyvalent picture of reality... But now there is no antagonistic opposition between architectural languages, which are not so much competing as complementary. The radical eclecticism implies not a choice of a certain style or language, but interaction of different languages in an architectural work. Postmodern relations are a symbiosis, coexistence and hybridization between them. See, for example, the project by Venturi and Scott Brown for the National Gallery's Sainsbury Wing in London: a neoclassical façade with a "Mies-like" black front wall, a vernacular rear façade, a Tuscan colonnade and an ultramodern staircase. You know, postmodernism includes modernism as a particular universal language and a particular language case, but it does not make it the only possible.

Postmodernism and modern architecture

Taking into consideration their originating from each other, the doctrines of modernism and postmodernism not so much oppose each other as simply divide different classifiers. For example, I have

в категорию памятников, то есть они не воспринимаются как исторический артефакт. Но обратите внимание, насколько историческим может быть сам модернизм, несмотря на его объявленную независимость (и даже ненависть) по отношению к истории архитектуры. Я имею в виду, в частности, Ле Корбюзье и его параллели с работами Палладио, замеченные Колином Рое⁷. Не говоря уже о корнях многих его архитектурных проектов в древней традиции Средиземноморья и, конечно, Миса ван дер Роэ с его резонансами на рефлексию о классицизме Шинкеля и со средневековой схоластикой. Таким образом, модернизм полностью погружен в историю, хотя и на скрытом, возможно, подсознательном уровне. В этом смысле антагонизм между модернизмом и постмодернизмом является частичным и относительным и принадлежит к родовому синдрому, а также к противопоставлению между детерминизмом и релятивизмом, тоталитарной правдой и плюрализмом, между линейностью процессов и их способностью катализировать и самоорганизовываться в сложно предсказуемый комплекс. Я хочу верить, что всемирная модель современного движения – как мы ее знаем за последние почти двести лет – подходит к концу своей жизни... Конечно, мировоззрение или парадигма сформированы и живут четыреста-пятьсот лет, и модернизм по-прежнему имеет возможности и потенциал для создания своих дополнительных чудес. Это происходит, в частности, со многими недавними примерами современной архитектуры и позднего модернизма. Посмотрите, например, недавно построенный Банк Гонконга и Шанхая Фостера... Этот невероятный образец чрезмерно сложной архитектуры, сверхпроектирования (overdesigned) – совершенно идиотский... Но с точки зрения банкира, здание символизирует брутальную экономическую и материальную власть. С одной стороны, профессия льстит, потому что все здание очень детально проработано от начала до конца. Каждый болт не только делает свою работу, но и выглядит очень хорошо. Более того, огромное количество журналов посвящает целые выпуски одному этому зданию... Почти такая же идея воплощена в Центре визуальных искусств Векснера (штат Огайо) Питера Айзенмана⁸. Этого никогда не было в истории профессии! Даже Эйфелева башня не получила

в Две постройки по проектам Джеймса Стерлинга: Инженерный факультет Университета в Лестере, Англия, 1959 / The two buildings designed by James Sterling: Leicester University Engineering Department, Great Britain, 1959



8. Питер Айзенман (р. 1932) – всемирно известный американский архитектор и педагог. Как директор Нью-Йоркского института архитектуры и городского искусства (1967–1982) издавал журнал «Оппозиция», который стал ведущей площадкой для международных архитектурных дискуссий. Его архитектурное бюро Eisenman было открыто в 1980 году, и с тех пор он осуществляет проекты, которые получили широкое международное признание / Peter Eisenman (born 1932) is a world-famous American architect and teacher. He was a director of the Institute for Architecture and Urban Studies in New York (1967–1982) and published the magazine "Oppositions", which became a catalyst for international architectural debate. His architectural firm Eisenman Architects was founded in 1980. Since then, he has also been internationally known for his designs

always believed that the best postmodernist is the modernist that is currently on vacation... It is interesting that almost all of them prefer buying and living in old houses with history. It cannot be otherwise. Postmodern architects living in modernist houses... Unless these buildings are in the list of monuments, that is they are perceived as a historical artifact. But note how historical can be modernism itself, in spite of its declared independence from the history of architecture (and even hatred towards it). In particular, I mean Le Corbusier and his parallels with Palladio's works noticed by Colin Rowe (7). Not to speak of the roots of his numerous projects in the ancient Mediterranean tradition and, of course, Mies van der Rohe with his resonances with Schinkel's classicism and the medieval scholasticism. Thus, modernism is deeply sunk in history, though on a hidden and, probably, subconscious level. In this sense, the antagonism between modernism and postmodernism is partial and relative. It belongs to the generic syndrome and the opposition between determinism and relativism, the totalitarian truth and pluralism, between the linearity of processes and their ability to catalyze and to organize themselves into a hardly predictable com-

такого исключительного внимания со стороны прессы. О чем это говорит тебе? Что мир хочет услышать послания, чтобы не сказать пророчества, от сэра Фостера и Питера Айзенмана. Профессиональная слава говорит вам о профессиональной идеологии; внимание, с которым люди вслушиваются в сообщения, говорит о том, что общество стремится услышать пророков. Но их послание глубоко нигилистическое или (по крайней мере, я так думаю) тут что-то такое, чего сами архитекторы, вероятно, не осознают. Норман Фостер будет это отрицать, банк тоже будет отрицать. Это послание нигилистично в том смысле, который Ницше, а вместе с ним и весь девятнадцатый век вывели из анализа технологической революции: технология как цель сама по себе не имеет никакого смысла. Конечно, профессия и люди не понимают этого вообще. Но в современном мире, несколько все еще модернистском, но уже и постмодернистском, они, архитекторы, ощущают себя лидерами, и публика прислушивается к их словам.

Роль авангарда

В девятнадцатом и начале двадцатого веков модернисты, в частности, боролись за автономию. Они не хотели быть обслуживающим персоналом (как портные, например); они были опытными врачами, политиками или сторонниками нового современного движения, но не только в искусстве и архитектуре. Еще в 1920-х годах святой Симон и окружающие его люди ставили вопрос о пророческой роли авангардной группы, которая должна руководить обществом, преобразовывать его и готовить его к грядущему новому... В некотором смысле именно это стремление, давняя художественная автономия породила все революции модернизма. Они следовали логике отрицания других возможных позиций: тех или иных групп в обществе, клиентов, потребителей... Их позиция была такова: мы навязываем то, что считаем правильным. Но понимаете ли вы, что, как и все революции, эта построена на ностальгии... О чем? О потерянной Аркадии, мифе о Золотом веке и т. д. Вера в революцию была основана на идее, что что-то было в идеальном состоянии гармонии, а затем какая-то сила нарушила его, и оно развалилось. И революция, в том числе модерни-

plex. I want to believe that the world model of modern movement as we have known it for almost two hundred years is coming to the end... Of course, the world view or the paradigm are formed and extend back four or five hundred years, and modernism still has the opportunities and the potential to create its additional wonders. In particular, it happens to several recent examples in modern architecture and late modernism. Look at the Hong Kong and Shanghai Bank recently built by Foster... This incredible example of overdesigned architecture is absolutely idiotic... But from a banker's point of view, the building symbolizes a brutal economic and financial power. On the one hand, it is flattering, because the whole building is thoroughly elaborated. Each bolt not only does its work, but also looks very well. Above that, a lot of magazines devote their entire issues exclusively to this building... Almost the same idea is realized in the Wexner Center for the Visual Arts in Ohio by Peter Eisenman (8). It has never happened in the history of the profession! Even the Eifel Tower did not receive such amount of attention in the mass media. What does it mean? It means that the world wants to hear the messages, not to say prophecies, from Sir Foster

стская революция двадцатого века, призвана восстановить это «что-то». Вот почему пророки должны говорить о прошлом и будущем, отрицая настоящее... Если сегодня кто-то утверждает, что является радикальным модернистом, я напомню ему, что существует прямая связь между современностью как культурной программой и ее корнями, которые берут свое начало во Французской революции, в эпохе Просвещения... Сам термин «авангард» указывает, что в 1820 году это был первый героический заменитель христианства, это была религия. Термин определяет класс, находящийся на переднем крае науки, общественной мысли и искусства, который в военном смысле этого слова завоевывает новые территории врага, очищает их и подготавливает к инвазии населения. Это когорта физического действия... Авангард напрямую связан с понятиями технического прогресса, модернизации, научного познания. Постмодернистская культура, в свою очередь, является той, для которой работает информационная революция и для которой революция технических машин уже несущественна. Поэтому тем, кто сегодня сохраняет свой модернистский статус-кво, рекомендуется приезжать в такие страны, как Япония и Южная Корея, страны с модернистской и большевистской моделью общества, в корпорации с сильной центральной властью и коллективистским обществом. Эти страны разрушительны и конструктивны одновременно. Их модель общества глубоко трагична... Наоборот, ключевая идея постмодернистской доктрины – предоставить равные права всем в обществе – производителям и потребителям, что, естественно, ведет к тотальной многоязычной мультикультурной эклектике.

Диалог, плюрализм и ликвидация границ

Здесь я должен вернуться к необходимости диалога как ключевой концепции, как средства, инструмента плюралистической культуры, типичного постмодернистского подхода для решения проблем. Диалог является позитивным средством в той степени, в которой он открыт; его финал не предрешен, и он не знает точно, куда идет. В отличие от диспута, который заключается в фиксации, взаимном определении и утверждении позиций путем их противопоставления, диалог является творческой

and Peter Eisenman. The professional fame suggests professional ideology; the attention paid by people to the messages suggests that the society is eager to hear the prophets. But their message is deeply nihilistic or (at least, I think so) there is something that even the architects don't comprehend. Norman Foster will deny it, and so will the bank. This message is nihilistic in the sense extracted by Nietzsche and the whole 19th century from the analysis of the technological revolution: technology as an end in itself has no sense. Certainly, the profession and people do not understand it at all. But in the modern world, which is both still modernist in some way and already postmodernist in another, architects feel like leaders, and people defer to their opinion.

The role of avant-garde

In the 19th and early 20th centuries modernists fought for autonomy. They did not want to be a service staff (like, for example, tailors); they were experienced doctors, politicians or supporters of a new movement, but not only in art and architecture. As early as in the 1920s, Saint Simon and his circle raised the questions of the

prophetic role of the avant-garde group which should rule the society, transform it and prepare it for the upcoming new... In a sense, this aspiration, this long-standing artistic autonomy gave rise to all revolutions of modernism. They followed the logic of denial of other possible positions: various social groups, clients, consumers... Their position was to impose what they thought was right. However, like all revolutions, this one is based on nostalgia... For What? For the lost Arcadia, the myth of the Golden Age etc. The belief in revolutions was based on the idea that something used to be in the ideal state of harmony, and then some force destroyed it. So the revolution, including the modernist revolution of the 20th century, is meant to restore that "something". That is why prophets should speak about the past and the future, denying the present... If today someone declares themselves a radical modernist, I can remind them of the direct relation between the modernity as a cultural program and its roots which come from the French revolution and the age of Enlightenment... The term "avant-garde" indicates that in 1829 it was the first heroic substitute for Christianity, it was a religion. The term defines the class which is at the forefront of science,

9. Адхоцизм (adhocism) – термин, используемый Дженксом в своей одноименной книге, где рассматривается рождение концепции проекта в результате нахождения новых функций для уже существующих элементов с другим предыдущим использованием /Adhocism is a term used by Jencks in his book of the same name, where he considers the emergence of a project concept as a result of finding new functions for the already existing elements, which were previously used in a different way

в Высшая школа музыки и театра, Штутгарт, Германия, 1987 / State University of Music and Performing Arts, Stuttgart, Germany, 1987



v Роберт Вентури, Сейнсбери, крыло Национальной художественной галереи, Трафальгарская площадь, Лондон, 1987–1991 / Robert Venturi, Sainsbury Wing of the National Gallery, Trafalgar Square, London, 1987–1991

social thought and art and which (in military terms) conquers the new enemy territories, clear them out and prepare for population invasion. It is a physical action cohort. Avant-garde is directly connected with the notions of technical progress, modernization and scientific knowledge. Postmodern culture, in its turn, is for what the information revolution works and for what the revolution of technical machines is already insignificant. That is why those who preserve their modernist status quo are recommended to go to such countries as Japan and South Korea, the countries with a modernist and bolshevist social patterns, in corporation with a strong central power and collective society. These countries are both destructive and constructive at the same time. Their social pattern is deeply tragic... On the contrary, the key idea of the postmodern doctrine is to provide everybody with equal rights: to those who produce and those who consume, which naturally leads to a total multi-language and multicultural eclecticism.

The dialogue, pluralism and dismantling of boundaries

Now I should return to the necessity of a dialogue as a key concept, as a tool of pluralistic culture and as a typical postmodernist

approach to solution of problems. The dialogue remains a positive tool to the extent inherent in the beginning. Its final is not decided, and its destination is not defined. Unlike a dispute, which deals with fixation, mutual definition and approval of positions through their opposition, a dialogue is a creative model, which allows bringing together and hybridizing of the participants' points of view. A dispute can be illustrated by a Cold War model, where interdependence maintains the balance; the parties identify each other and interact in the interactive mode: the superiority of the one leads to the toughening of the other. A similar situation is currently developing between the modern and postmodern architectural ideology.

Pluralism is not an ideology, but rather a structure, where ideologies meet and interact. This enables different groups and cultures to acknowledge their differences and to learn how to coexist. Of course, comparing to the totalitarian societies, pluralism seems a cumbersome and excessively semiotic process, taking into account numerous negotiations, competitions, disagreements and debates between the stakeholders. All this is something like lost energy, which is infuriating, but this is the price we are ready to pay for



our freedom. As for dismantling the boundaries to provide a space for a dialogue and, consequently, for a possible convergence and hybridization, let's consider the work by Gehry, who is constantly making experiments with continuously expanding boundaries, starting from adhocism (9) in his architecture of the 70s. I cannot fully define him as a postmodernist because he avoids working in the context. Or at least he hasn't shown such examples yet. But he really breaks all the categories and crosses boundaries between, for example, high art and pop-art, furniture and architecture, walls and ceilings... Since his architecture can be hardly compared with any other architecture, he lets it do without details... One can say that he has invented an "undetailed" architecture. How can you say whether it is proper or not, if you cannot correlate it with anything else?

Prospects

I would say that the present-day priority is to create the world without surprises, where the coexistence of several versions, their discipline and their dialogue can make the future much more live-

моделью, которая позволяет сближать и гибридизировать точки зрения участников. Диспут может быть хорошо проиллюстрирован моделью холодной войны, в которой взаимозависимость поддерживает равновесие, стороны определяют друг друга и взаимодействуют в интерактивном режиме: превосходство одного ведет к ужесточению другого. Подобная картина в настоящее время формируется между модернистской и постмодернистской архитектурной идеологией.

Плюрализм – это не идеология, а скорее структура, в которой идеологии встречаются и взаимодействуют. Это позволяет различным группам и культурам подтверждать свои различия и учиться сосуществовать. Конечно, по сравнению с тоталитарными обществами плюрализм кажется громоздким и слишком семиотическим процессом, учитывая множество вовлеченных в него переговоров, конкурсов, разногласий и споров между участниками процесса принятия решений. Все это является своего рода потерянной энергией, которая иногда приводит в бешенство, но это цена, которую мы готовы заплатить за наши свободы. Что касается границ и их разрушения, чтобы обеспечить пространство для диалога и, следовательно, для возможной конвергенции и гибридизации, возьмем, например, работу Гери, который постоянно экспериментирует в области непрерывно расширяющихся границ, начиная с адхоцизма⁹ в своей архитектуре 70-х годов. Причина, по которой я не могу полностью определить его как постмодерниста, состоит в том, что он избегает работы в контексте. Или, по крайней мере, до сих пор не показывает таких примеров. Но он действительно разрушает все категории и пересекает границы – между высоким искусством и поп-артом, между мебелью и архитектурой, между стенами и потолками тоже... А поскольку его архитектуру сложно соотносить с любой другой архитектурой, он позволяет ей не иметь дело с подробностями... Можно сказать, что он изобрел «бездетальную» архитектуру. И как вы можете оценить, является ли она правильной или нет, если вы не можете связать ее с чем-то еще?

Перспективы

Я бы сказал, что самое актуальное сегодня – создать мир без сюрпризов, в котором сосуществование несколь-

able. You know, we all are participants of the construction by means of our own ideas and projects. I am not a determinist, but I believe that there is some dependence and correspondence between the deep structure of the society and its culture, much like Marx envisaged stable relations between the economic basis of the society and its superstructure. Don't consider it a bad or negative prediction, but it is obvious that the "third world" and the "second world" countries are now involved in the process of industrialization and cannot avoid the postindustrial phase of evolution. Correspondingly, they will come to the same points of view as we have now, and I dare say it is right. It means these societies will be also "postmodernized" and will become wiser and more dialogue-oriented to meet future problems.

Short biography

Charles Jencks (born 1939) is a world-known American architectural theorist and critic, landscape architect and designer. Jencks was born in Baltimore, Maryland, and spent his childhood in New England. He received his Bachelor of Arts degree in English

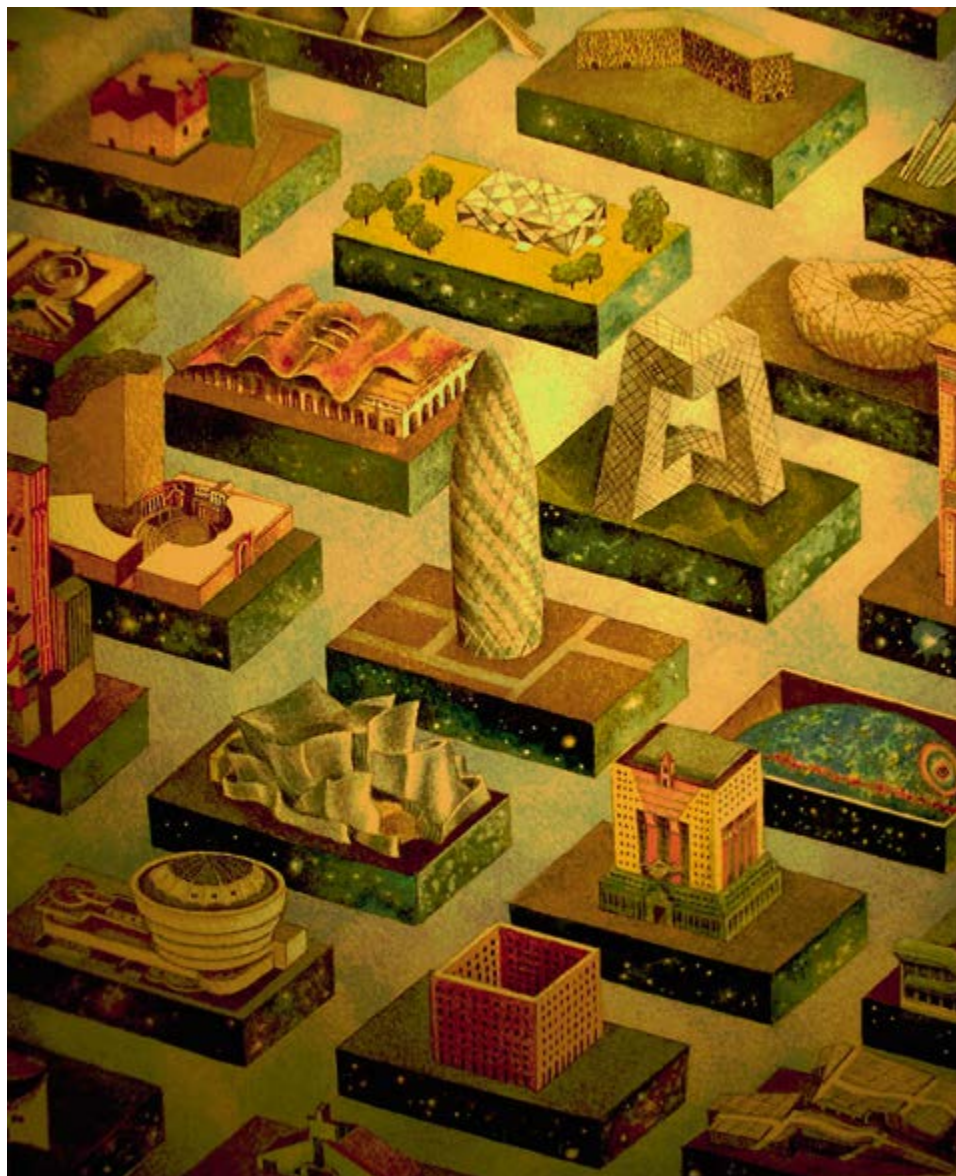
ких версий, их дисциплина и их диалог может сделать будущее немного более сносным. Потому что мы все участвуем в строительстве за счет собственных идей и проектов. Я не детерминист, но полагаю, что существует зависимость и соответствие между глубинной структурой общества и его культурой – во многом так же, как Маркс представлял себе прочные отношения между экономическим базисом общества и его надстройкой. Не сочтите за плохой или отрицательный прогноз, но это выглядит очевидным – и страны третьего, и второго мира идут по пути индустриализации и не смогут избежать постиндустриальной фазы развития. И, соответственно, будут приходиться к тем же точкам зрения, которые сегодня здесь с нами, и – смею утверждать – это правильный момент. Что означает, что эти общества будут также «постмодернизированы» и станут диалогичнее и мудрее, чтобы иметь возможность встретиться с будущими проблемами.

Краткая биография

Чарльз Дженкс (1939) – всемирно известный американский архитектурный теоретик и критик, ландшафтный архитектор и дизайнер. Дженкс родился в Балтиморе, штат Мэриленд, и провел свое детство в Новой Англии. Он получил образование и степень бакалавра по английской литературе в Гарварде в начале 60-х годов двадцатого века и степень магистра в области архитектуры (Высшая школа дизайнера Гарвардского университета) в 1965 году. В середине 60-х годов он переехал в Англию и жил в Шотландии и Лондоне. Он учился у влиятельных историков архитектуры Зигфрида Гидиона и Райнера Банэма. Продолжил свое образование в 70-х годах и получил докторскую степень в области истории архитектуры в Университетском колледже Лондона. Дженкс всемирно известен своими книгами по теории постмодернизма в архитектуре. Наиболее продаваемая его книга – «Язык архитектуры постмодерна» (1977). В ней он рассматривает переход от архитектуры модерна к постмодернистской и определяет основные различия в их идеологии и развитии. Его книга «Архитектура прыгающей Вселенной» (1997) направлена на формирование новой идеологической парадигмы постмодернистского движения в архитектуре, в которой новые морфогенетические принципы,

literature at Harvard University in the early 1960s and a Master of Arts degree in architecture from the Harvard Graduate School of Design in 1965. In the middle of the 1960s he moved to the United Kingdom and lived in Scotland and London. He studied under famous architectural historians Sigfried Giedion and Reyner Banham. In 1970 he received a PhD in architectural history at University College, London. Jencks is world-famous as the author of the books on the theory of postmodernism in architecture. His best-selling book is "The Language of Post-Modern Architecture" (1977), where he examined the paradigm shift from modern to postmodern architecture and defines basic differences in their ideology and development. His book "The Architecture of the Jumping Universe" is focused on formation of a new ideological paradigm of the postmodern movement in architecture, where new morphogenetic principles defined by the contemporary science are put in the archi-

tectural context, while his monograph "The Iconic Building" (2005) studies the evolution of "celebrity" phenomena in architecture and culture. Jencks' book "Critical Modernism – Where is Post Modernism Going?" was published in 2007. It is an overview of postmodern architecture from his point of view, where he states that postmodernism is a critical reaction to modernism that comes from within modernism itself. The book triggered active discussions. "The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture" came out in 2011. The book summarizes the history of the postmodern movement since its origins in the early 1960s. Charles Jencks' many-sided activities were awarded with a number of prizes, including the NARA Gold Medal in architecture (1992); Artist of the Year (1999); The John Brookes Award 2012 for Lifetime Achievement, Beatrix Farrand Society Lifetime Achievement Award, Maine, August 2016 and many others.



открытые современной наукой, пересажены в контекст архитектуры, в то время как монография «Иконические здания» (Iconic Building, 2005) рассматривает истории развития «звездных» явлений в архитектуре и культуре. В 2007 году была опубликована книга Дженкса «Критический модернизм – откуда пришел постмодернизм?». Это обзор архитектуры постмодерна с его собственной точки зрения; в книге он утверждает, что постмодернизм является критической реакцией на модернизм и исходит от него. Книга вызвала оживленные дискуссии. «История постмодернизма, пять Иронических, Иконических и Критических десятилетий в архитектуре» вышла в 2011 году. Книга резюмирует историю постмодернистского движения с момента его создания в начале 60-х годов XX века. За свою многостороннюю деятельность Чарльз Дженкс получил множество наград и званий, в том числе: золотую медаль NARA по архитектуре (1992); «Художник года» (1999); Премию «John Brooks» (The John Brookes Award 2012 for Lifetime Achievement), Beatrix Farrand Society Lifetime Achievement Award, Maine, August 2016 и многие другие.

Литература / References

Jencks, Charles. (1974). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Stanishev, G. (2016). *Architectural theory in monologues 1985-2015*. Sofia: Iztok-Zapad

Stanishev, G. (2018). *Young and New Architects*. Project Baikal, 15(58), 155-163. Retrieved from <http://www.projectbaikal.com/index.php/pb/article/view/1378>

< Обложка книги Чарльза Дженкса «The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture», 2011 / The cover of Charles Jencks's book "The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture", 2011

В рубрике ГРАДО мы собрали несколько материалов, относящихся к развитию советской градостроительной школы и к не-которым ярким ее представителям. Один за другим они уходят от нас. В осенний звездопад прошлого года ушел Лежава, градостроитель из блестящей команды НЭРовцев. НЭР переживает новую волну интереса у архитектурной молодежи, о чем свидетельствует популярность выставки в «Руине» МУАРА. ПБ прощается с Ильей Георгиевичем, одним из блистательных и любимых своих авторов его рассказами о военном детстве.

Елена Григорьева

Градо / urban

The URBAN section presents several materials about the development of the Soviet urban planning school and some of their brightest representatives. One by one they are leaving us. Last year, during the autumn starfall, Lezhava, an urban planner from the bright NER Group (New Element of Settlement), passed away. NER is experiencing a new wave of interest among the architectural youth, as is evidenced by the popularity of the exhibition in the MUAR "Ruina". Publishing his stories about his war-time childhood, PB says good-bye to Ilya Georgievich, one of our most brilliant and popular authors.

Elena Grigoryeva



Советское градостроительство. 1917–1941. М.: Прогресс-Традиция, 2018. – Кн. 1: 820 с., илл. Кн. 2: 672 с., илл. Авторский коллектив: Вайтенс А. Г., Волчок Ю. П., Вяземцева А. Г., Духанов С. С., Казусь И. А., Конышева Е. В., Косенкова Ю. Л., Меерович М. Г., Д-р Писториус Э. (Германия), Старостенко Ю. Д., Щенков А. С., Яковлева Г. Н. (Составитель и отв. ред. – Ю. Л. Косенкова) / Vaitens, A. G., Volchok, Yu. P., Vyazemtseva, A. G., Dukhanov, S. S., Kazus', I. A., Konysheva, E. V., Kosenkova, G. N. (2018). Sovetskoe gradostroitel'stvo. 1917–1941 [Soviet Urban Planning. 1917–1941]. Yu. L. Kosenkova (Ed.). Moscow: Progress-Traditsiya.

Новая монография об истории отечественного градостроительства 1920–1930-х годов / A New Monograph on the History of National Urban Planning of the 1920-1930s

текст
Григорий Мазаев /
 text
Grigory Mazaev

Очередной капитальный труд в 2-х книгах по истории советского градостроительства был рожден в стенах НИИТИАГ* и, благодаря финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, вышел в свет в издательстве «Прогресс-Традиция». Эта работа является продолжением систематических исследований истории отечественного градостроительства от древнейших времен до начала XX века, которые на протяжении многих лет ведутся в Научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры и градостроительства.

Монография включает в себя шесть исследовательских разделов, каждый из которых, в свою очередь, состоит из нескольких глав, написанных разными авторами и раскрывающих на конкретном материале те или иные стороны тематики, обозначенной в названии разделов. Такая структура книги позволила, с одной стороны, сохранить для каждого автора возможность индивидуального научного высказывания, а с другой – проявить те основные направления, в которых движется современная историко-архитектурная мысль.

Хронологические границы коллективной монографии, написанной ведущими специалистами института и иностранными учеными, охватывает период от Октябрьской революции 1917 г. до начала Великой Отечественной войны. Новизна этого труда прежде всего в том, что к исследованию привлекалось огромное количество исторических сведений. Они сосредоточены как в авторских главах, так и в седьмом разделе монографии, представляющем собой тематически организованную и снабженную комментариями публикацию выявленных и актуализированных архивных документов, отражающих реалии градостроительства 1920–1930-х гг.

Новизна монографии заключается также и в том, что феномен отечественного градостроительства рассматривается одновременно в нескольких содержательных аспектах, каждый из которых лишь в последние годы стал предметом изучения: политическом, административно-управленческом, законодательно-нормативном и др. Эти аспекты – именно те специфические основания, которым подчинялась планировочная деятельность, поскольку она была неразрывно связана с характером экономики, уровнем управления, степенью культурного развития

общества и технического развития сферы гражданского и промышленного строительства, теми стратегическими задачами, которые ставила перед страной партийно-государственная власть.

Градостроительство рассматривается как повседневная проектно-практическая деятельность с очень специфическими механизмами принятия градостроительных решений, устройство и содержание которой определяло характер среды обитания для многомиллионного населения страны. Эта, практически не изученная, но чрезвычайно важная и сложная область фактического материала в последние десятилетия все в большей степени привлекает внимание исследователей.

Архитекторы своим творчеством пытались способствовать социальным преобразованиям в стране, создавая проекты «домов-коммун» и «соцгородов», со строгой регламентацией всех жизненных процессов. Такие поселения, изначально рационально спроектированные и стремительно возведенные с привлечением всех ресурсов государства, должны были заменить прежние – буржуазные, стихийно развивавшиеся города с благоустроенными центрами и тонущей в грязи периферией. Однако реальное развитие градостроительства пошло гораздо более сложным путем, чем рисовали оптимистические картины. Как показано в монографии, градостроительный процесс в стране плохо поддавался централизованному управлению сверху, отсутствовала достоверная исходная предпроектная информация об особенностях конкретных мест строительства и т. п. В рассматриваемый период несколько раз предпринимались попытки создать полноценное градостроительное законодательство, но оно так и не было сформировано по причинам, которые подробно раскрываются в книге. Разъясняется, почему была отвергнута идея города-сада, явившаяся на западе прекрасные примеры своего воплощения.

Проведенное в монографии исследование особой сферы территориально-планировочной деятельности – районной планировки, которая активно развернулась в СССР в конце 1920-х – начале 1930-х гг., позволило выявить и сформулировать тенденции, общие для зарубежной и отечественной градостроительной мысли. Дальнейшая судьба страны, связанная с индустриализацией, увела

* В настоящее время – Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ

советскую практику районной планировки в иное русло, где целью и смыслом работ по районной планировке стало не научно обоснованное развитие крупных городов или системы населенных мест, а проектное воплощение интересов промышленных и военных ведомств, ориентированных на форсированные темпы выпуска промышленной продукции любой ценой. Население при этом рассматривалось лишь как одно из средств производства. А его селитебное обустройство в иерархии задач отступило на задний план, превратившись из основной цели архитектурно-планировочной деятельности лишь во вспомогательное средство прикрепления трудовых ресурсов к местам труда. Командно-административной системой так и не были созданы процедуры взаимной увязки интересов различных ведомств. В результате качество среды обитания оказалось исключенным из основных критериев принятия решений.

Отсутствие обустроенной городской среды, процессы деградации исторической среды в городах были причиной того, что с середины 1930-х гг. на смену концепции «социалистического города» приходит концепция «города-ансамбля». Функциональное развитие городов подменяется задачей создания парадных ансамблей на главных улицах и площадях. Это было время, когда советская культура в целом претерпевала глубокие и резкие метаморфозы: тенденции авангарда сменялись обращением к изучению классического наследия, а «город-ансамбль» рассматривался как мощное средство воздействия государственной идеологии на массовое сознание. На примере Москвы, ставшей своеобразным градостроительным «эталоном» для всей страны, показано, как смена ценностей происходила не только в материале градостроительной теории, но и на практике.

В монографии также исследованы градостроительные аспекты развития жилищного строительства в 1920–1930-е гг.: эволюция трактовок таких базовых планировочных элементов, как жилой дом-коммуна, жилой комплекс, квартал, район. Основное внимание уделено причинам изменения архитектурно-градостроительной парадигмы в первой половине 1930-х гг. и тех изменениях, которые в связи с этим произошли в трактовке самого жилища.

Монография сосредоточенно анализирует «нетворческие» но ключевые для государственного планирования вопросы организации и методологии проектирования и застройки городов, потому что в условиях выполнения проектных работ по госзаданиям, на основе конкретных программ и нормативов, особое значение приобретали процедуры проверки проектов, оценки их качества, сбора исходных данных и согласования выработанных решений в различных инстанциях, утверждения проектов, смет и проч. В этой связи специально рассмотрены различные аспекты соотношения государственных интересов и местного градостроительного контекста, который ранее не представлял интереса для исследователей несмотря на то, что во многом именно он предопределял в довоенном советском городе отношение к архитектурному наследию, к влиянию местных природно-градостроительных условий и др.

Специальное внимание уделено в монографии постановке конкурсного дела, которое играло в градостроительстве рассматриваемого периода специфическую роль.

Значительная часть текстов посвящена различным сторонам взаимоотношений советской и западной градо-

строительной практик. В частности, дан анализ основных тенденций развития градостроительства стран Европы и Америки в 1920–1930-е гг.; раскрыты особенности восприятия этого опыта советскими архитекторами и очень непростые взаимоотношения с западными архитекторами, приглашенными на работу в СССР в начале 1930-х гг. Подробно представлено участие зарубежных архитекторов в разработке проектов перепланировки Москвы и в проектировании «социалистических городов».

Обилие новых исторических материалов, привлекаемых к исследованию, многогранность авторских подходов, стремление отразить содержательную динамику развития советского градостроительства 1920–1930-х гг. – все это характеризует рассматриваемую нами работу как значительный и ценный вклад в градостроительную науку. Однако картина развития отечественного градостроительства в период между октябрьской революцией и Великой Отечественной войной описана только в ее ключевых, переломных моментах. Воссоздание целостной, многофакторной, многоаспектной исчерпывающей исторической картины, дифференцированной как в географическом, так и в хронологическом отношении еще впереди. Как сказано в предисловии к монографии, решение этой задачи требует, в частности, более подробного обращения к местной градостроительной практике (в том числе в исторических границах СССР) даже в отношении тех территорий, где региональные школы в полном смысле этого понятия в довоенный период не успели сложиться. Неоднозначный характер взаимодействия общесоветских тенденций в архитектуре и градостроительстве с национальной и региональной спецификой более определенно проявлялся в бывших союзных республиках (и этому посвящена часть 1-й книги монографии). Углубленное исследование истории советского градостроительства и архитектуры регионов бывшего СССР под этим углом зрения только начинается.

Монография снабжена огромным количеством иллюстраций, многие из которых извлечены не только из архивов, но и из газет и журналов изучаемого периода, т. е. из тех источников, которые сегодня по праву приобрели статус архивных документов. Все фотографии, использованные в монографии, сделаны в довоенный период. Некоторые из них, отражающие как градостроительные проекты 1920–1930-х гг., так и внешний вид реальной застройки городов того времени – от европейской части СССР и республик Закавказья и Средней Азии до Урала, Сибири и Дальнего Востока – введены в широкий научный оборот впервые.

Текст монографии, несмотря на свою научную глубину и серьезную фундированность историческими материалами, отличаются хорошим, ясным профессиональным языком. В этом безусловная заслуга и авторов, и редактора.

Двухтомник будет интересен не только специалистам по истории советской архитектуры, но также широкому кругу архитекторов-практиков, искусствоведов, культурологов, историков, а также преподавателям, магистрантам, аспирантам и студентам-архитекторам, часто испытывающим трудности в выборе темы самостоятельных исследований, а также представителям гуманитарных специальностей, сталкивающимся с дефицитом фундаментальных работ по важнейшим аспектам развития советского общества.

12 февраля 2018 года исполнилось бы 90 лет доктору архитектуры, профессору, действительному члену РААСН Илье Моисеевичу Смоляру, ушедшему 10 лет назад. 10 апреля 2018 г. Отделение градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук провело встречу «Вспоминая Смоляра», посвященную его дню рождения. Инициатором организации встречи стал успешно защитивший в свое время кандидатскую диссертацию аспирант Ильи Моисеевича, ныне главный архитектор московского института «Гипрогор» Александр Альбертович Колесников. Участники во время встречи хотели вспомнить научные, педагогические и человеческие качества И. М. Смоляра, а также обсудить проблемы современной научной и правовой проблематики нашего градостроительства. Автор статьи предоставляет возможность читателю познакомиться с содержанием своего выступления на этой встрече, посвященного человеческим качествам Мастера.

Ключевые слова: расселения в новых нефтепромысловых районах СССР; планировка новых городов; анализ реализации генеральных планов новых городов; проблемы методологии планировки нового города; градостроительная теория; градостроительное право; внучка Сонечка; наставник; учитель; коллега.

On April 10, 2018, the Department of urban planning of the Russian Academy of architecture and construction Sciences held a meeting "Remembering Smolar", the sacred 12 February 90th anniversary of the birth of doctor of architecture, Professor, full member of RAACS Ilya Moiseevich Smolar, who left our world 10 years ago. The initiator of the meeting successfully defended his thesis., PhD student of Ilya Moiseevich, now the chief architect of Moscow Institute "Giprogor" Alexander Albertovich Kolesnikov. The program of the meeting provided to recall the scientific, pedagogical and human qualities of I. M. Smolar, as well as the discussion of modern scientific and legal issues of our urban development. The author provides the reader with an opportunity to get acquainted with the content of his speech at this meeting, dedicated to the human qualities of the Master.

Keywords: settlement in the new oilfield areas of the USSR; planning of new towns; analysis of the implementation of the master plans of new towns; problems of methodology of planning of a new city; town-planning theory; planning law; granddaughter Sonia; mentor; teacher; colleague.

Вспоминая Илью Моисеевича Смоляра... / Remembering Ilya Moiseevich Smolar

текст
Эдуард Товмасьян /
text
Eduard Tovmasyan



> 20 лет. 1948 (Здесь и далее – фото из архива И. М. Смоляра)

Следует сказать о климате взаимоотношений в Институте. Институт возглавлял Вячеслав Алексеевич Шквариков, который по поручению Правительства страны в послевоенные годы занимался восстановлением разрушенных Великой Отечественной войны городов. В свое время он был членом-корреспондентом Академии архитектуры и Академии строительства и архитектуры СССР. Он – заслуженный архитектор РСФСР, лауреат Государственной премии СССР. Он умел собрать вокруг себя, сплотить и нацелить на выполнение важнейших работ коллектив ученых мужей, в число которых непременно входил и Илья Моисеевич Смоляр.

Одной из таких работ была «Прогнозы развития советского градостроительства на базе социального и научно-технического прогресса», выполненная совместно с институтами Академии наук СССР. Отдел новых городов подготовил к Научно-техническому совету выдающуюся графическую (как сейчас принято говорить) презентацию. Выступление Ильи Моисеевича понравилось Вячеславу Алексеевичу. Затем выступал знаменитый доктор архитектуры, руководитель отдела реконструкции городов Виталий Алексеевич Лавров. Отвечая однажды на просьбу журналистов рассказать о городе будущего, он сказал им: «Лучше я расскажу Вам о будущем города». На Совете он сопровождал выступление показом своих эскизных набросков. Следует отметить, что на Совет всегда приглашались и молодые специалисты. И вот В. А. Шквариков критикует В. А. Лаврова. Казалось, что после этого Виталий Алексеевич должен был, как минимум, согласиться учесть замечания. Однако он молча выслушал критику и сказал: «Я продолжаю» и продолжил. Минут через пять-семь ситуация повторяется. В. А. Лавров отвечает: «Значит, дальше». Тогда великий В. А. Шквариков говорит: «Ну ладно, Виталик, мы с тобой потом поговорим!». Эту обстановку, которая была школой для всех, и особенно для нас, молодых, трудно забыть: мы в ней жили вместе с Ильей Моисеевичем.

Нельзя не вспомнить, что созданию и сохранению этой атмосферы способствовали интереснейшие люди:

Виктор Петрович Ходатаев – руководитель транспортного подразделения и при этом член художественного совета Большого театра;

Ольга Васильевна Смирнова – руководитель отдела социального и культурно-бытового обслуживания, кандидат архитектуры, хорошо знакомая с известнейшим в те времена греческим архитектором и градостроителем Константиносом Апостолу Доксиадисом, признанным отцом архитектурной идеи «Эжистика»;

Анатолий Михайлович Якшин – выдающийся градостроитель-транспортник, основатель школы аналитико-графики, с именем которого связано много легенд, начиная с участия безоружного юнкера в карауле у Зимнего Дворца накануне восстания 1917 года и кончая обнаруженной после его кончины у него на даче соб-



^ 1975 год



^ Слева направо: экономист Раиса Зубова, архитектор Илья Смоляр, инженер по транспорту Гоча Бандзеладзе, архитектор Анатолий Базилевич. Красноярск, 1974

стенноручной расписки Германа Борисовича Красина (1932 год) о том, что «... истинным автором так называемого варианта проекта Москвы Красина является инженер Якшин»;

Евгений Иванович Кутырёв – главный архитектор Института, участник Великой Отечественной войны, талантливый специалист, добродушный, справедливый, любящий жизнь человек;

Виктор Владимирович Владимиров – руководитель Комплексного отдела районной планировки, доктор архитектуры, в прошлом аспирант Ильи Моисеевича Смоляра, талантливый человек, проповедник урбэкологии, соединяющей в себе градостроительство и экологию, оставивший нам, помимо всех остальных своих трудов, интереснейшую книгу «Диалог с пространством».

По заданию Комплексного отдела районной планировки, возглавляемого В. В. Владимировым и выполнявшего проект районной планировки Набережно-Челнинского промышленного района, отдел планировки новых городов Ильи Моисеевича Смоляра разрабатывал Набережно-Челнинскую групповую систему населенных мест. Начиная с аспиранта И. М. Смоляра Леонида Филипповича Бучева, сотрудника отдела и его первого помощника в этой работе, Илья Моисеевич дал возможность привлечь и использовать профессиональные интересы каждого сотрудника.

Когда же пришло время готовить выставочную графическую часть диссертации И. М. Смоляра «Проблемы методологии планировки новых городов» на соискание ученой степени доктора архитектуры, отдел планировки новых городов стал единой семьей. В те времена были

категорически запрещены так называемые «послезачитные банкететы». Со счастливой улыбкой, но, как всегда, исключительно вежливо, он обещал позже, когда это будет за пределами запрета, пригласить весь коллектив отдела к себе домой, что потом и осуществилось. Но коллективный радостный накал был в тот момент настолько велик, что в парке напротив «Вернадского, 29», называемом в отделе «Сванетией», банкет под эгидой «Все о новых городах!» состоялся тогда, но пока без участия И. М. Смоляра.

Жизнь шла свои чередом: монографии, статьи, педагогическая работа, позволяющая ученикам И. М. Смоляра успешно завершать дипломные проекты, диссертационные исследования. Спектр его творческой деятельности становился все шире и шире: от «Терминологического словаря по градостроительству» (вот он, человек методики!), в подготовке которого он прибегнул к моему содействию, к градостроительной теории и к градостроительному праву.

Произошло прибавление в семье. У сына Миши родилась дочь Соня, которая впоследствии поступила в МАрХИ. Мне случилось даже рецензировать ее работу (как тут пригодились уроки И. М. Смоляра в написании рецензий!).

«Знаешь, что сейчас для меня самое главное?, – задал мне вопрос Илья Моисеевич на одной из профессиональных встреч в Союзе архитекторов. И, не дожидаясь моего ответа, сказал: «Сонечка! Ее становление, развитие и судьба!».

Вот такой это был человек, мой наставник, учитель и коллега.



^ Илья Моисеевич Смоляр



^ Творческая дискуссия с Соней



< Градостроитель Илья Смоляр, архитектор-дизайнер Ирина Лучкова с сыном Мишей. 1995

< С Сонечкой

Микрорайоны панельной застройки – большой ресурс жилого фонда во всем мире. Только в России в них живет около 8,6 миллионов россиян [1]. Но из-за качества городской среды и инфраструктуры, а также размера жилой площади вопрос о том, как использовать данный потенциал будущим поколениям, вызывает большие споры. На примерах иркутских микрорайонов проанализированы «скрытые» ценности массовой жилой застройки и сформулированы возможные стратегии ее развития для будущих поколений.

Ключевые слова: микрорайоны панельной застройки; ценности советской архитектуры; идентичность. /

Microdistricts built up with panel houses are a great resource of housing stock all over the world. In Russia, about 8.6 million people live in such houses. But the problem of how future generations will use this potential stirs up a lot of disputes because of the quality of the urban environment and infrastructure and the size of the living area. Taking as examples the Irkutsk microdistricts, the authors analyze the “hidden” values of the mass housing and formulate possible strategies of its development for future generations.

Keywords: panel housing microdistricts; values of Soviet architecture; identity.



Рис. 3. Фото Е. Заповой

Выявление «скрытых» ценностей микрорайонов панельной застройки. Идентичность и будущее /

ТЕКСТ

Анастасия Малько
Людмила Козлова /
text
Anastasia Malko
Lyudmila Kozlova

Нужны ли обществу микрорайоны массовой панельной застройки?

Дискуссии о том, есть ли у зданий эпохи Хрущева идеологическая или культурная ценность, все больше привлекают внимание как экспертного сообщества, так и властных структур, занимающихся градостроительной деятельностью, а также самих жителей районов. С начала 2000-х годов растет интерес к анализу советской архитектуры 1960–1980 годов. В Университете Баухаус г. Веймара был выполнен четырехлетний научно-исследовательский проект «Welche Denkmale Welche Moderne» («Что памятник, а что современное?»); при этом обсуждалось, каким образом можно оценить объекты позднего модернизма, какие ценности они содержат, какую роль они играют для будущих поколений [2]. В Швейцарии проводится оценка идеологических ценностей массовой жилой застройки в рамках научно-исследовательского проекта в ETH Zürich «Ideologie und Experiment» (Федеральный институт технологии г. Цюрих, «Идеология и эксперимент»). Целью является сравнительный и межсистемный анализ взаимоотношений между субъектами, занимающимися жилищным строительством, т. е. государственными и неправительственными учреждениями, архитекторами и проектировщиками, жителями и теоретиками. Феномен массового жилищного строительства во время холодной войны по обе стороны «железного занавеса» исследуется в Швейцарии, США и ГДР [3]. Польский архитектор Куба Снопек в рамках научного исследования разработал критерии оценки для определения охранного статуса жилого микрорайона Беляево в Москве и включения его в список ЮНЕСКО. В ходе многочисленных дискуссий обсуждались ценности этого района в Москве, где были выявлены большие разногласия по отношению к застройке данного периода, а также восприятие ее как «наследия» [4].

Эстетические, градостроительные и архитектурные ценности массовой жилой застройки обсуждались фрагментарно на различных мероприятиях: научная конференция НИИТАГ «"Эстетика Оттепели": новое в архитектуре, искусстве и культуре», 2011 [5]; «Rethinking Modernity Moderne neu denken: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts – Zwischen Avantgarde und Tradition» («Переосмысление современности – переос-

мысление модернизма: архитектура и городской дизайн 20-го века – между авангардом и традицией», ИКОМОС, Германия, Берлин 2017) [6]; «Redefining cities in post-Soviet space», Leibniz-Institut für Länderkunde/Leibniz Institute for Regional Geography («Переопределение городов на постсоветском пространстве», Институт региональной географии им. Лейбница, Лейпциг, 2016 [7]. В большинстве дискуссий обсуждается вопрос о том, какие здания этого периода должны быть признаны в качестве памятников архитектуры. В центре внимания главным образом оказываются отдельные крупные общественные здания, жилые же районы в целом с их структурными характеристиками не анализируются. Так, можно наблюдать последние события в Москве, где происходит тотальный снос всей жилой застройки хрущевского периода, что вызвало сильную волну общественных протестов. Общественное движение охраны памятников истории и культуры города Москвы «Архнадзор» подало заявку на включение первой хрущевки Москвы в список памятников истории и культуры как исторического свидетельства данной эпохи [8], но данная заявка до сих пор не одобрена.

Культуролог Юлия Черкасова рассматривает архитектурное наследие эпохи Хрущева в качестве свидетельства культурно-исторической эпохи, которое обладает высокой социальной ценностью [9]. По ее мнению, современное российское общество еще не распознало качество советской архитектуры, его градостроительную ценность в отличие от общепринятой ценности зданий и памятников дореволюционной эпохи. В современном российском обществе сложилось устойчивое негативное отношение к зданиям советской эпохи, первоначально задуманным как «большой социальный проект».

В Германии уже более двадцати лет ведется интенсивный диалог по теме наследия советского модернизма. Эта тема обсуждается на сложном политическом фоне: во время первых дискуссий было трудно перейти к конструктивному осознанию ценности, т. к. большинство склонялось к искоренению всех признаков советской власти сразу после объединения Германии, что в первую очередь подразумевало снос архитектуры данного периода [10]. Тем не менее, по инициативе экспертов



< Рис. 1. Схема ценностей массовой жилой застройки на основе материалов Riegl 1903, Meier, H.-R., Eckardt, F., Scheurmann, I., Sonne 2013, Wirth, H. 1994, Kazakova, O. 2018. Составлено Анастасией Малько

Revealing the “Hidden” Values of the Panel Housing in Microdistricts. Their Identity and Future

уже в течение более десяти лет проводятся ежегодные дискуссии о ценности и будущем данной застройки при поддержке Министерства строительства, транспорта и городского развития (Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS)) [11], что позволило разработать стратегии развития и программы поддержки для реновации этих районов и уже применить их на практике. Произошла реновация большого количества жилых районов в 513 городах, было проведено 819 мероприятий по улучшению качества городской среды и застройки по программе «Социальный город» (Soziale Stadt), что позволяет оценить достоинства и преимущества немецкого опыта [12].

Выявление «скрытых» ценностей застройки послевоенного модернизма

Массовая панельная застройка, в отличие от признанных памятников досоветского периода, для которых к настоящему времени разработаны различные классификации и критерии ценности, представляет собой «сложное» наследие не только в России, но и во всем мире: до сих пор нет четкой системы ценностей, на основании которой можно было бы сделать вывод о необходимости сохранять, изменять, перестраивать данные микрорайоны. Среди исследований на эту тему стоит отметить Алоиза Ригля (Alois Riegl), австрийского историка, искусствоведа, который еще в 1903 году выявил две главные категории ценности архитектурного объекта: историческую и современную (текущего периода). Классификация ценностей данного автора может быть отчасти применена и для эпохи массового жилого строительства. При этом в исторической ценности особое внимание уделяется «мемориальной ценности» – ценности воспоминания (Erinnerungswert) [13]. Ее можно обнаружить в микрорайонах массовой панельной застройки, где выросли целые поколения, у которых сформировались их воспоминания, символы, а также возникла другая нематериальная ценность. Это важная социокультурная ценность – «соседское сообщество», появившееся вследствие компактности и планировки дворовых пространств, десятилетиями определявших тесный контакт разных возрастных групп, существовавших как одна большая семья. Микрорайоны

массовой застройки представляют собой ценное свидетельство исторической эпохи: они являются символом советского времени, в архитектурных концепциях которого можно прочесть и политические установки, и социалистические идеалы свободы, равенства и братства.

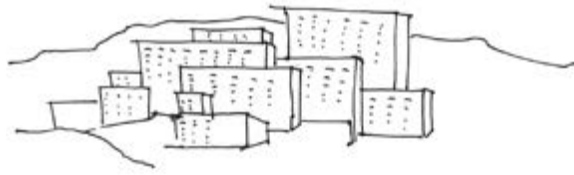
В своей классификации Алоиз Ригль лишь обозначил ценности архитектуры для текущего периода (современности). Позже, в 1994 году, Херманн Витх в докторской диссертации провел переосмысление и дополнение системы ценностей Алоиза Ригля и указал на появление т. н. «дополняющих ценностей»: ценности ассоциации и символа, ценность ориентирования и идентификации [14].

В рамках научно-исследовательского проекта «Denkmal-Werte-Dialog» [15] по случаю столетия введения классификации ценностей Алоиза Ригля была проведена переоценка ценностей и расширена их классификация, основанная на изменении отношения к памятнику. При этом учитывается роль действующих лиц – акторов. Кроме утвердившихся групп исторических и эстетических ценностей формируется новая группа ценностей общества, в которой люди выступают в качестве экспертов: эти ценности могут быть классифицированы как идеологические, социокультурные ценности, ценности символа и противоречия, переноса культур. Современными отечественными экспертами в Институте модернизма (Москва) – Ольгой Казаковой, Анной Брновицкой и другими – выделяется отдельная подгруппа современных ценностей – градостроительные ценности: целостность ансамбля, свободных зеленых пространств, четкой структуры функций, ценность устойчивости, за счет которых создавался город в шаговой доступности, утопающий в зелени [16]. Последние введенные группы ценностей напрямую относятся к застройке послевоенного модернизма.

По мнению австрийского архитектора Лорбека, в ходе размышлений о возможном учете ценностей необходимо принять во внимание, что выбор единичных объектов эпохи путем присвоения статуса памятника не является правильным решением. Прежде всего потому, что архитектура модернизма часто реализуется в масштабной массовой застройке с размеренной плотностью и обширными зелеными насаждениями, своеобразно организуя-



^ Рис. 5. Захват территорий под парковки в м/р Университетском.
Фото А. Малько



щей повседневность. Связанные между собой зелеными и открытыми пространствами, микрорайоны были разработаны по принципу соседства, что выявляет и подчеркивает появление особой социокультурной ценности [17].

Характеристика ценностей

После проведенного анализа авторы выделили две главные группы ценностей: исторические и современные, с последующим разделением на подгруппы (Рис. 1). При этом в исторических ценностях ключевую роль играет ценность идентификации.

Ценность идентификации фиксирует, насколько определенное городское пространство отражает местный характер и обладает таким сочетанием функций, форм застройки, характерных черт, цветов и материалов, которые образуют его неповторимый облик в общей структуре города. Линч определил идентичность как один из компонентов, формирующих образ окружения, предполагающий его отличие от других (опознаваемость) [18]. Идентичность формируется как исторически складывающейся структурой и архитектурными особенностями, так и привнесением в среду нового яркого образа с помощью акцентов, доминант и достопримечательностей.

Географический и естественно-пространственный контекст, историческое и культурное измерение характеризуют образ места, *genius loci*. Эти особенности связаны непосредственно с конкретным пространством, его возникновением, развитием и природно-пространственными условиями. Идентичность городского пространства определяется не только традиционными архитектурными формами, но и геометрическими и сомасштабными человеку конфигурациями пространства и аспектами взаимодействия человека с этим пространством [19].

Особенность образа жизни, характерного для советского периода, заключается в превалировании общественной собственности и общественных интересов над частными. «Атмосфера подлинного коллективизма и товарищества, сплоченность, дружба всех наций и народов страны, которые крепнут день ото дня, нравственное здоровье, которое делает нас сильными, стойкими, – таковы яркие грани нашего образа жизни, таковы великие завоевания социализма, вошедшие в плоть и кровь нашей действительности» [20].



^ Рис. 4. Отсутствие взаимосвязей между зелеными насаждениями м/р Университетский. Схема А. Малько

< Рис. 2. Монотонность микрорайона Университетский. Схема А. Малько

В современных ценностях выделены две группы: ценности общества и ценности градостроительства. При этом ценности градостроительства являются более очевидными, к ним относится и потенциал данной застройки как одного из главных жилищных ресурсов для всех групп населения. Их можно подразделить на ценности микрорайона как ансамбля и ценности самой среды – жилого блока. При этом понятие «ансамбль» является эталоном целостности архитектурной композиции, взаимного согласия разнородных тем, форм, мотивов, имеющих и свое самостоятельное значение. Теоретики отечественной архитектуры определили главные признаки ансамбля – функциональное и художественное единство трехмерного пространства, в котором объемы зданий и среда неразрывны, и наличие идейно-художественного замысла, способствующего целостности прочтения (восприятия) композиции архитектурного ансамбля, построение которой, как правило, развернуто во времени и пространстве. По отношению к исследуемым микрорайонам в большинстве случаев изначально они были спроектированы по единой градостроительной концепции с четкой градостроительной структурой, что является ярким свидетельством ансамблевости.

Ценности среды формируются внутри жилого блока при единстве материально-пространственных условий. Проектируя жилые микрорайоны, архитекторы создавали особую среду – компактные жилые ячейки в сочетании с текучим общественным пространством и пронизывающими пешеходными связями.

Ценности общества сложно уловимы и могут быть развиты за счет развития исторических и градостроительных ценностей, так как из-за целого ряда проблем сформирован негативный имидж районов массовой застройки, что осложняет восприятие их социокультурной ценности и лишь усиливает ценность противоречия, т. е. неоднозначное отношение, доходящее до радикальных решений – сносить или оставить.

Для выявления вышеуказанных ценностей необходимо проанализировать главные проблемы микрорайонов панельной застройки.

Одной из главных проблем является монотонность микрорайонов панельной застройки (Рис. 2, 3). Одно-



^ Обогащение улицы цветом. Концепция, 2015. Фирма Н. Жуковского



^ ТЦ «Снегирь» в микрорайоне Университетский

бразии домов и пространств, отсутствие акцентов и направляющих знаков формирует «серость» и сказывается на отсутствии идентификации жителей с районом, двором, жилым блоком. Гомогенный и недифференцируемый характер застройки всего района приводит к трудностям ориентации и обслуживания жителей.

Наличие большого количества открытых пространств представляет неоспоримую ценность, но в данное время их потенциал частично или полностью утерян из-за «засорения» пространств стихийными строениями или парковками (Рис. 4; 5). Изначальная концепция сквозных пешеходных связей микрорайона не работает, а новой не создано, что приводит к хаотичному захвату неосвоенных территорий под коммерческие и парковочные места.

Активные общественные функции располагаются вдоль магистралей; таким образом, внутренние пешеходные связи и их инфраструктура не развиты (Рис. 6; 7). В некоторых микрорайонах ведутся попытки возрождения первоначальной идеи благоустройства пешеходных маршрутов (м-н Юбилейный, м-н Зеленый), но так как ось не насыщается функционально, особых изменений в использовании не происходит.

На основе выявленных ценностных характеристик и проблем микрорайонов панельной застройки можно сформулировать основные стратегии развития ценностей жилых районов массовой панельной застройки: сохранение идентичности, формирование пространственного и функционального сценария развития микрорайона.

Сохранению и развитию идентичности способствуют:

- формирование позитивного образа (имиджа) за счет привнесения новых функций;
- придание своеобразия каждому жилому блоку в рамках общей концепции (Рис. 8; 9);
- включение оригинальных пространственных элементов (средствами искусства, ландшафтного дизайна и др.)

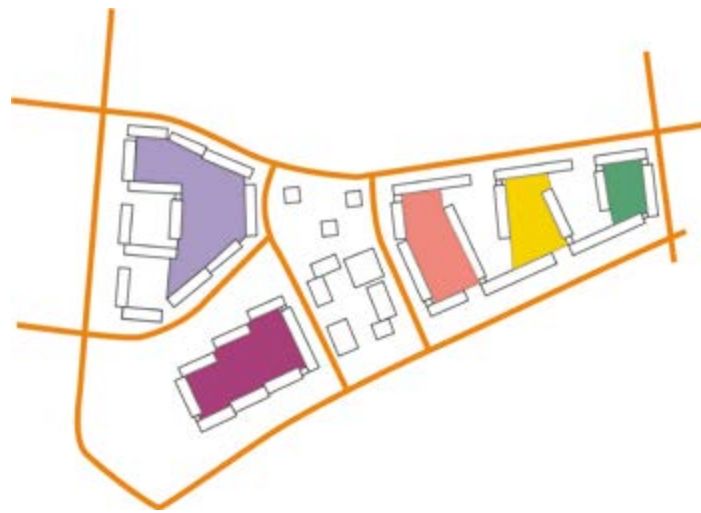
Пространственный сценарий включает:

- иерархию улиц с усилением значимости пронизывающих район пешеходных связей (Рис. 10; 11);
- межевание территории с введением пространственной иерархии – общественные/полуобщественные, частные/получастные пространства;



< v Рис. 6; 7. Функциональное перенасыщение транспортных магистралей микрорайона Университетский. Схема и фото Л. Козловой





^ Рис. 8. Марцан, Берлин. Придание индивидуального характера каждому двору. Схема Л. Козловой

^ Рис. 9. Марцан, Берлин. Вид сверху. Двор как зеленый оазис. Фото компании degewo. AG <https://www.degewo.de/>

– акцентирование въездов в район (функциональными, градостроительными доминантами или элементами искусства).

Функциональный сценарий включает:

- совершенствование системы транспортных сообщений района с ключевыми объектами города (центр города, вокзал, аэропорт);
- функциональное насыщение главных пешеходных улиц (посредством общественных функций, элементов искусства и др.) (Рис. 12; 13);
- формирование функционального оснащения дворовых пространств с учетом мнения местных жителей (соучастное проектирование).

Заключение – резюме

Анализ европейского опыта развития районов массовой застройки показывает возможность их качественного совершенствования с сохранением исторически заложенных пространственных и идеологических смыслов. Ценностная характеристика жилых районов панельной застройки позволяет увидеть потенциал и возможные стратегии их развития в современных условиях. Исходная концепция универсальных компактных жилых ячеек в структуре просторных общественных пространств, олицетворяющая идею сплоченности жителей, снова может стать привлекательной при создании современном сценарии развития, учитывающего их исторически сложившуюся структуру и современные потребности жителей.

Литература

1. Bulin, D. (4.10.2013). Skolko esche prostojat «khrushovki» v Rossii [How long will stay khrushchevki in Russia?]: http://www.bbc.com/russian/society/2013/10/131004_russia_slums_khrushchev. shtml access: 21.07.2016
2. Meier H.-R., Eckardt, F., Scheurmann, I., Sonne, W. (Hg.) (2017). Welche Denkmale welcher Moderne? (WDWM) Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre
3. Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (ETH Zürich) (2018). Forschungsprojekt: «Ideologie und Experiment». Massenwohnungs-

bau im Wohlfahrtsstaat und in der Planwirtschaft in den 1960er- und 1970er-Jahren: <https://www.massenwohnen.com/deutsch/projekt/access: 15.04.2018>

4. Snopek, K. (2011). Belyaev forever. Strelka Institute for Media, Architecture and Design, Moscow: <http://strelka.com/en/research/project/belyaev-forever-the-intangible-heritage> access: 15.04.2018

5. Kazakova, O. (2011). Nautschno-issledowatel'skij institut teorii i istorii architektury i gradostroitel'stwa, NIITAG. Estetika "Ottepeli": novoe o architekture, iskusstve i kulture. Conference 20. 09. 2011. Moscow

6. ICOMOS, Deutschland (2017). Rethinking Modernity Moderne neu denken: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts – Zwischen Avantgarde und Tradition. Conference. 10–12. 09. 2017. Berlin

7. Leibniz-Institut für Länderkunde/Leibniz Institute for Regional Geography (2016). «Redefining cities in post-Soviet space». Conference. 24–26. 11. 2016. Leipzig

8. Egorov Ju. Archnadzor (5.12.2015). Pokhvala Khrushchovke [praise Khrushchev]: <http://www.svoboda.org/content/article/27421792.html> access: 05.07.16

9. Cherkasova Yu. (2012). Tipovaya architektura sovetskogo perioda v kulturno-istoritscheskom kontekste (na primere g. Komsomolska na Amure). In: Molodoj uchenyy, Nr. 1. H. 2., 2012, S. 155–158

10. Scheffler T. (29.11.2012). Vom schnellen Scheitern der sozialistischen Städtebaukonzepte. Der Weg zurück zur historischen Stadt: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschland-archiv/147752/dresden-das-scheitern-der-sozialistischen-stadt?p=all> access: 05.07.18

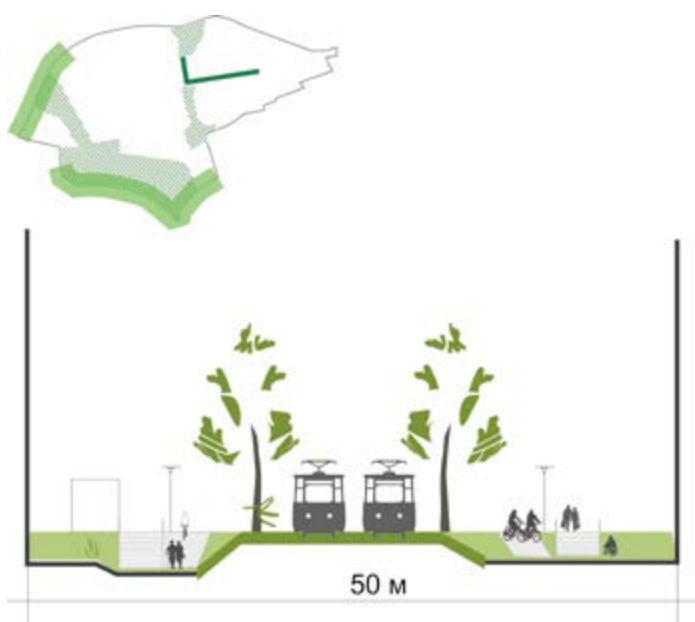
11. BMVBS (2008). Kunst am Bau als Erbe des geteilten Deutschlands 2. Werkstattgespräch. Berlin

12. Soziale Stadt (2019). https://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/DE/Programm/SozialeStadt/soziale_stadt_node. html access: 05.01.19

13. Riegl, A. (1906). Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung

14. Wirth, H. (1994). Werte und Bewertung baulich-räumlichen Strukturen. Axiologie der baulich-räumlichen Umwelt. Alfter

15. Meier H.-R. Eckardt, F., Scheurmann, I., Sonne, W. (Hg.) (2013). Denkmalewerte. Berlin



^ Рис. 10; 11. Главная ось района Горбиц (Дрезден) вдоль маршрута легкорельсового транспорта, в отдалении от автомобильного движения. Схема и фото Л. Козловой

16. Kazakova, O. (2018). Intangible Heritage. In: Perspectives for the «Socialist City». International Conference in Irkutsk, 7–8.09.2018

17. Lorbek, M. (2011). Die Stile unserer Zeit. In: Konstruktiv 276 (Zeitschrift der Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten), p. 30–33

18. Linch, K. *Образ города*/K. Linch; translate from eng. V. L. Glazycheva pod red. A. V. Ikonnikova. – М.: Strojizdat, 1982. – P. 20

19. Puchkov M. V. Globalizaciya i identichnost' v arhitekture sovremennykh gorodov/M. V. Puchkov // *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury.* – 2013. – №3 (116). – p. 140–147.

20. KPSS. S'ezd 25-j. Stenograficheskij otchyot. 24 fevralya – 5 marta 1976 g. [V 3-h t.]. T. 1. – М.: Politizdat, 1976. – p. 113.

1. Булин Д. Сколько еще простоят «хрущевки» в России? [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.bbc.com/russian/society/2013/10/131004_russia_slums_khrushchev.shtml (4.10.2013). Дата обращения: 21.07.2016

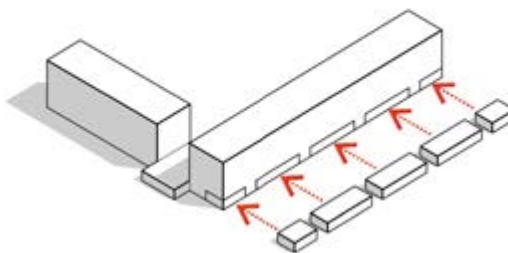
5. Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре: Научно-исследовательская конференция НИИТАГ 20 сентября 2011/под ред. О. В. Казаковой. – Москва: РОССПЭН, 2013

9. Черкасова Ю. Типовая архитектура советского периода в культурно-историческом контексте (на примере г. Комсомольска-на-Амуре). // *Молодой ученый.* – 2012. – № 1 (36). – С. 155–158

18. Линч К. *Образ города*/пер с англ. В. Л. Глазычева, под ред. А. В. Иконникова. – М.: Стройиздат, 1982. – С. 80

19. Пучков М. В. Глобализация и идентичность в архитектуре современных городов [Электронный ресурс] // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры.* – 2013. – № 3 (116). – С. 140–147. Режим доступа: <http://elar.ufu.ru/handle/10995/21683>

20. XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза 24 февраля – 5 марта 1976 года: Стенографический отчет: [В 3-х томах]. Том 1. – М.: Политиздат, 1976. – С. 113



< Рис. 12. Функциональное насыщение первых этажей зданий. Схема ст. гр. АУС-16–1 Т. Латышевой

v Рис. 13. Зеленая пешеходная ось, пронизывающая район Фенфул (Берлин). Фото Л. Козловой





^ В. Юдинцев. Портрет Ильи Лежавы. 1970-е. Из личного архива Ильи Лежавы

Об Илье Георгиевиче Лежаве (11 марта 1935 – 28 сентября 2018) / About Ilya Georgievich Lezhava (11 March 1935 – 28 September 2018)

^ Студенческое фото. Апарин, Пхор, Воронежский, Чемерис, Серебрянский, Лежава (статья Евгения Пхора, стр. 204–213 ПБ39–40_шестидесятники)

Для одного только упоминания о креативных проектах и заслугах Ильи Георгиевича Лежавы не хватило бы и целой книги; она, конечно же, еще будет написана. Уже в год выпуска из МАрХИ он стал одним из идеологов НЭРа, пятидесятилетию которого посвящена была недавняя выставка в «Руине» МУАРА «НЭР: по следам города будущего. 1959–1977». НЭР (Новый элемент расселения), концептуальное футуристическое направление, повлиявшее на развитие современного градостроительства, был серьезной интервенцией, прорвавшей железный занавес изнутри наружу, из СССР в окружающий его мир; он принес всемирную известность его создателям. До сих пор опыт НЭРа изучается и используется в самых разных градостроительных концепциях и реальных проектах.

Илья Лежава, один из создателей этой яркой концепции, продолжение которой – Сибстрим – было опубликовано в свое время в ПБ47_элиты, в 80-е годы стал еще и «котцом бумажной архитектуры». «Бумажные проекты», в создание которых вложили свою недовостребованную советской практикой энергию, изобретательность

и фантазию многие молодые архитекторы, стали способом архитектурного мышления, нацеленного на будущее и не имеющего средств для реализации в настоящем.

Уже этих двух открытий хватило бы для того, чтобы признать Илью Лежаву классиком архитектуры. Он награжден премией Международного союза архитекторов в области критики и образования в архитектуре имени Бернара Чуми.

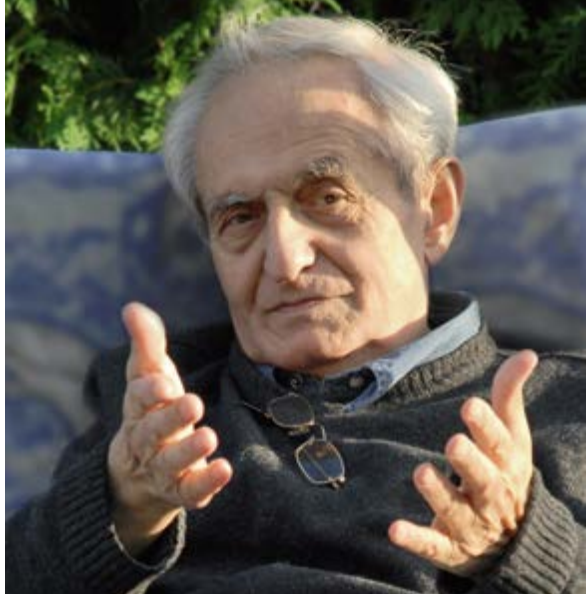
Лежава – автор десятков книг и статей в самых известных журналах, в список которых входит и культовый французский L'Architecture D'Aujourd'hui. ПРОЕКТ БАЙКАЛ был горд, оказавшись в их числе: у нас, помимо Сибстрима, Илья Георгиевич опубликовал несколько статей о классиках XX века (ПБ46_кварталы; ПБ49_природа в городе; ПБ53_cui_prodest).

Талантливый человек талантлив во всем. В рассказе о военном детстве, присланном И. Г. Лежавой для публикации в ПБ, есть все, чего можно требовать от высокой литературы: «чувство живости», непосредственность интонации, эмоциональность и дар слова.

EG / EG



> Марк Меерович, Илья Лежава и Елена Григорьева на Байкале, 2016 год



Ключевые слова: мемуары; детство; Великая Отечественная война; восстановительный поезд; эвакуация; Казахстан; Родниковка; Москва; военнопленные; сленг. /

Keywords: memoirs; childhood; Great Patriotic War; emergency train; evacuation; Kazakhstan; Rodnikovka; Moscow; prisoners of war; slang.

О военном детстве / About My War-Time Childhood

1. ПОЕЗД. АВГУСТ 42-ГО

Конец августа 42-го года. Еще неясно, кто победит в Великой войне. Немец силен. Захвачены Смоленск, Орел, Курск, Харьков, Ростов, Краснодар. Провалилось наше наступление в Крыму. Воронеж переходит из рук в руки. В Сталинграде уличные бои.

Мичуринск. Сортировочная. Живу в вагоне. Мне семь, и я мало что понимаю. Я не жду окончания войны. Я не слежу за движением войск. Просто живу в войне и другой жизни не знаю. Отец пропал без вести где-то под Керчью в Крыму. Но война не только для меня – она для всех. Вся страна живет «в войне». Война – это голод, холод, разбитые семьи и работа по 12 часов в сутки. А еще есть «фронт» с «передовой», где еще хуже. Там тысячи людей калечат и убивают.

Через сортировочную бесконечной чередой движутся на фронт военные эшелоны с теплушками, набитыми солдатами, и платформы с военной техникой. Взрослые говорят, что составы идут на Сталинград. Обратным потоком движутся зеленые, закрытые, пахнущие хлоркой санитарные поезда, составленные из разношерстных пассажирских вагонов. Усталые врачи и сестры в белых халатах стоят в дверях тамбуров и нервно курят. От них пахнет смертью.

Мы живем в «восстановительном поезде». Это два длинных товарных вагона. Их называют «пульмановские». В одном проектируют и восстанавливают объекты, разбитые войной. В другом вагоне – нары и небольшой стол. Тут и живем. Взрослые целый день работают. Моя мать не вылезает из проектного вагона. Следить за детьми некому, и они предоставлены сами себе. Дети – это я, девочка Женья, немного старше меня, Сашка пяти лет и еще малыш, но он при матери.

Лето. Жаркая ночь. Широкие раздвижные двери жилого вагона всегда открыты. Прибита доска в виде перил, чтобы никто не вывалился. Лежу на нарах. Сквозь сон ощущаю: поезд дернуло. Лязгнула сцепка. Зашипел паровоз, и состав медленно начал набирать ход. Колеса застучали по стыкам. Я начал было засыпать, но поезд остановился и плавно поехал назад. Не успел разо-

гнаться – заскрипели тормоза. Вагон дернулся и встал. По буксам застучали молотки смазчиков. Резкие голоса в ночном воздухе:

- Взял – так неси!
- Ага! Командир нашелся! Муде свои неси.

Смех. Мат. Стук молотков. Звуки удаляются. Опять тряхнуло. Перестук буферов прошел по составу. Крик: «Готово!» Хриплый гудок – и паровоз отцепился. Наступила полная тишина. Нас перегнали на дальний запасной путь. Значит, надолго.

Утром увидели зеленые поля, речку с ивами по берегам и вдаль – два развалившихся сарая. Много воды – большая удача. Взяли у начальства день для дезинфекции. Кинулись купаться, стирать. Все вещи вынесли на улицу. Выбили матрасы. Накидали на них полынь от клопов. Наломали в сарае досок. Развели костер, согрели воду и стали стирать белье и мыть изнутри жилой вагон. Обварили кипятком пол и стены. Достали где-то паяльную лампу и прожгли щели в нарах, уничтожая клопов и вшей. А мы...

Жизнь на сортировочной интересна и динамична. Водоканал наливает в паровозы воду. В тендеры загружают уголь. Черные от пыли грузчики закидывают его туда лопатами. Потом моются под сильной струей водоканчки. Уголь разный. Бурый – для простых паровозов. Антрацит (с прожилками, как серебро) – для больших, классных. Есть огромный «круг», на котором поворачивают паровозы (смотря куда им ехать). Есть «горка», с которой пускают вагоны. Вагоны катятся, сцепщики там, где надо, их останавливают, подставляя под колеса «тормозные колодки» (большие железные накладки на рельсы). Затем они сцепляют эти вагоны и формируют составы. Действовать надо быстро и умело. Сцепщик всегда знает, что с чем соединять следует.

Есть также на каждой станции специальный домик, где день и ночь кипятят воду. На улице торчат краны «хол» и «гор». Огромное число людей передвигалось по стране. Кипяток – это основа гигиены, поэтому кипяtilьня была обязательна на каждой станции. Во время стоянок все – и беженцы, и солдаты – бегали за кипятком. Очереди. Наполняют емкости: не кипятить же чай на деревянном полу в теплушках! Эта вокзальная услуга просущество-

текст
Илья Лежава/
text
Ilya Lezhava

вала до 60-х, когда теплушки стали исчезать и появились хорошо оборудованные цельнометаллические вагоны.

На любой железной дороге особое место занимают паровозы. Гигантские красавцы «Феди» (ФД – Феликс Дзержинский) или «Сережи» (СО – Серго Орджоникидзе). Они везут огромные военные составы. Большая удача увидеть «ИС» – Иосиф Сталин: весь стремительный, в обтекаемых обкладках. Его к любому составу не прицепят, только к литерным, пассажирским. Нас же по путям перегоняют маневровые: Щ («Щуки»), Ы или даже Ъ. А между городами обычно используются ОВ («Овечки»): к нашим маленьким, разношерстным составам ФД не прицепишь.

Жизнь ребят на сортировочной не только интересна, но и опасна. Опасно, например, задерживаться на чужом составе. Ход наберет, на высокую насыпь заедет – там уж не спрыгнешь. Плохо, если спешишь, а по путям гонят длиннющий порожняк, вагонов на 20. Непрерывно приходится «нырять» под вагоны. Ясно, что делать это надо умело. Следует посмотреть, есть ли у состава паровоз! Если есть, то лезть надо подальше от колес и лучше под длинные вагоны. Огляделся – и раз – под вагон. Огляделся – и из-под него. Между вагонами тоже не проскочишь. Наступать на сцепки или буфера ни в коем случае нельзя. Ногу может расплющить. Если кондукторов нет, лучше пользоваться тормозными площадками. Можно также на стрелках попасть ногой между рельсами. Стрелку дистанционно переведут, нога в зазоре застрянет – а тут паровоз. Локомотив – это не современный электровоз; впереди окон нет. Машинисту для того, чтобы увидеть дорогу, надо высовываться в боковое окно. Может и не увидеть человека с зажатой ногой и задавить. Жуткие истории ходили по железным дорогам про эти стрелки. Еще опасность: вагоны непрерывно гоняют туда-сюда, пропускают военные составы. Пошел гулять, а твой состав перегнали на другой путь. Найти свой вагон, особенно на большом разъезде, трудно. Но мы, дети, гоняем по разъезду, и нам все нипочем.

А составы все идут к Сталинграду. Непрерывным потоком движется на фронт техника и люди. В теплушках едут солдаты. В грязных цистернах везут горючее. На платформах танки, самоходки, пушки, гаубицы, полуторки, трехтонки. Их охраняют часовые. Штыки примкнуты, на плечах плащ-палатки с зелеными разводами. Иногда на стоянках особые составы, охраняются по периметру. Иногда на платформах, тоже строго охраняемых, что-то закрытое брезентом, видимо, ракетные «катюши».

Мы бегаем между составами. Смотрим технику, слушаем песни. В наших же вагонах даже радио нет. На тормозной площадке, на откидном стульчике, сидит гармонист. Рядом на платформе солдаты охраняют две пушки-сорокапятки. Другие из теплушек набежали. Гармонист допевает жалостливую:

– ...спи, успокойся, шалью укройся, сын твой вернется к тебе...

Мы стоим между составами. Ждем. Солдаты перекинулись словами, посмеялись, закурили: «Давай нашу, сибирскую».

Гармонист прошел по планкам:

– ...барыня ты моя, сударыня ты моя...

Пауза. И вдруг он запел другим, хриплым голосом. Неспешно:

Вот едет поезд пассажирский из-за Саратова в Сибирь...

А машинисту молодому кричал кондуктор: тормоз дай...

Но машинист на это дело махнул беспечную рукой, а кочегар схватил лопату – и уголь в топку потек рекой....

И вот вагоны застучали среди разобранных путей

И много, много трупов там лежало среди заснеженных полей...

А машинист лежал под паровозом среди обломков и костей,

Весь почерневший от мороза и облитый кипятком (?) (Так уж запомнилось).

Ему хотелось в эту ночь добраться вскорости домой. Поцеловать малютку-дочку, обнять жену своей рукой...

(Говорят, что сейчас нечто подобное поют на эстраде).

Наступила тишина. Вдруг Женя заревела и побежала вдоль состава, спасаясь от этой жуткой истории. Я за ней. Видим – вдалеке, к составу, мимо которого мы бежим, подбирается паровоз. А нам на ту сторону надо. Стоим в нерешительности. Можно под поезд, но тут одни короткие платформы и теплушки. Опасно. Подбежали к тормозной. На ней пожилой охранник.

– Дядь, нам на ту сторону. Пусти перелезть.

– Ну, давай, пестрожопки. Только быстро!

Полезли. Ступени высоко, быстро не получается. На тесной площадке стоят солдаты. Курят махру, балагурят. Пока мимо них проталкивались, по вагонам прошел грохот, прицепили паровоз. Поезд двинулся. Мы кинулись к спуску. Но прыгать было некуда. Между путей валялись шпалы и торчали ручные стрелочные переводы. Поезд набрал ход. Мы в панике. Женя ревет: «Ну дерните тормоз, остановите поезд!»

Я в ужасе ухватился за поручни, прекрасно понимая, что никто военный эшелон не остановит. За это расстрел.

– Ничего! В Тамбове снимут, если, конечно, доедем.

Это шутили солдаты. Но потом стали задирать охранника: «А тебе, бл..., трибунал! Зачем детей на тормозную пустил?» Перепуганный охранник стал выталкивать нас прикладом и орать: «Прыгай, нах...!»

Мы пытались спрыгнуть, но это было невозможно. Сначала шла высокая насыпь, потом состав загрохотал по мосту. Внизу река.

Поезд, переехав мост, стал неспешно огибать старицу. Неожиданно, на повороте, он замедлил ход. Я прыгаю по ходу поезда. Солдаты спускают Женю пониже и отпускают. Она бежит, спотыкается о шпалы и падает. Подбегаю. Коленка в крови, плачет, а состав медленно проезжает мимо и исчезает за поворотом. Наступила полная тишина. Внизу болотце и заросли ив. Омыли ранку и пошли назад к станции. Тропинки нет. Идти по крупному гравию в стареньких сандалиях невозможно. По шпалам тоже неудобно. Шаг слишком большой. Женя хромает. Шли долго. Устали и присели на рельсы.

– А мы туда идем?

– Вроде туда. Поезд же в ту сторону уехал.

Сбоку появилась тропинка, и идти стало легче. Наконец вдалеке показался горбатый железнодорожный мост. У моста будка, около нее часовой.

– Куда?! Стоять!

– Наш вагон там. Мы случайно, на эшелоне уехали.

Пустите!

– Назад! Стрелять буду! Через мост не пущу!

– Ну что нам, ночевать тут?

– Да хоть умрите, не пущу!

Мы сели на рельсы.

– Слезь с рельсов. Не положено! И находиться вам тут нечего. Давай вон через реку.

– А мы плавать не умеем.

Что делать? Стоим, размазывая слезы.

– Щас смена придет. Начальник придет, разберется, – спокойнее сказал охранник.

Ждем, кажется, вечно. Снизу, со стороны реки, поднимаются двое. Один в пилотке, с винтовкой за плечами. На ногах обмотки и пыльные ботинки. Другой в фуражке: видно, начальник. Часовые сменились.

- А это кто?
- Да вот, на ту сторону просятся.
- В чем дело, ребята?

Женя шагнула вперед и неожиданно толково объяснила ситуацию. Тот, кто нас не пускал, говорит:

- Может, их по боковой перевести?
- Ты давно ходил? Разбито все нах... Сами еле ходим.

Детям там делать нечего.

Он посмотрел по сторонам, взглянул на речку. Вдохнул:

- Ну чо, пацаны, пошли в комендатуру.

Тут неожиданно послышался скрип и лязг. Вдали из-за поворота показалась дрезина. Два мужика, держась за ручку, раскачиваясь, приводили тележку в движение.

– Погодь! – сказал начальник, встал на шпалы и поднял руку. Дрезина остановилась.

- Слушаю, начальник?
- Ребят через мост перевези.

Мужик, что постарше, посмотрел на нас, видно оценивая ситуацию:

– Залазь! Да не стойте! На ларь садись. Не так! Доску вон возьми, прилады! Ну, давай, поехали.

Начали качать. Сначала дрезина шла тихо. Потом разошлась и поехала побыстрее. Мост проехали, и стало уже не так страшно.

- Ну чё, слазьте. Мост вона где.
- Дядь! Нам на сортирочную.
- Ну да! А соли у вас нет, а то мне переночевать негде...

Тут тот, что помоложе, закричал:

- Дядь Ефим, глянь!
- Вдали, прямо на нас шел паровоз.
- А ну-ка. Давай живо!

Спрыгнули. Я схватил доску. Жене сунули чайник.

Мужики ловко сняли тяжеленную тележку с рельс и поставили «на попа». В ящике загрохотали инструменты. Длинный эшелон проследовал мимо. На платформах техника. Двери теплушек открыты, солдаты сидят, свесив ноги, и безучастно следят за проплывающим пейзажем. Дрезина опять встала на рельсы. Женя заканючила:

- Дядь, а попить можно?
- Пей, только залазь сперва.

Я тоже попил прямо из носика чайника. Чайник зеленый, весь в ржавых вмятинах. Двинулись дальше. Наконец рельсы стали двоиться, и мы добрались до сортирочной. Остановились у будки. Из будки вышел пожилой железнодорожник в полинялой фуражке.

– Ну чё там, разведали?

– Да шпалы сгнили. Мотовоз с бригадой посылать надо.

Мы стоим растерянные. Места незнакомые. Вокруг вагоны, порожняки, грязные нефтяные цистерны.

– Дядя Ефим, а нам куда?

– А я почем знаю. Вон сцепщики за «овечкой», видишь? У них и спроси.

Побежали к сцепщикам.

- Дядь, а куда инженерные перегнали?
- Игнат! Куда пульманы пошли?
- Вон они, там, за седьмым складом, на крайней пути.

Идти пришлось долго. Наконец увидели наши вагоны, а перед ним группу работников.

«Ну, вон они. Слава богу!» – закричал начальник нашего «восстановительного поезда» по фамилии Дергач. Женина мать кинулась к дочери и стала, причитая, колотить ее по спине. Женя втянула голову в плечи, испугано глотая слезы. Подошли и другие. Моя мать молча стояла в стороне и хмуро на меня смотрела.

– Где же вы пропадали?» – тихо спросил Дергач. Я молчал, не зная, как это все рассказать.

– Женя! Перестань плакать! Скажи, где вы были?

Женя сбивчиво описала события. Люди с ужасом перешептывались.

– Ну что с вами делать! Цепями приковывать, что ли? Надо с ними кого-то оставлять. Но кого? Дел невпроворот.

– Я посижу, – тихо сказала Женина мать.

Постепенно все успокоилось. До ночи сушили вагон. Ужинали на поляне у костра, среди трав, деревьев и развешанного белья.

Но сидеть с детьми никому не пришлось. Каким-то образом нас устроили в детский сад. В детском саду было чисто, светло. В тихий час спали на матрасах, разложенных по полу. Тетенька строгая. Глаза откроешь – шикает. Водили нас на экскурсию в Мичуринский опытный сад. Не сад, а огород какой-то. Дорожки не ухожены. Все растет друг на друге. Там яблони, а на них грушевые ветки торчат. Малина, черника. Плоды огромные и какие-то фиолетовые. Но рвать нельзя: следят! Этот Мичурин, говорят, до революции на железной дороге работал, часовщиком. Ездил от станции к станции и время точное ставил. Где надо – чинил. А яблони, «Ранет бергамотный» и «Бере зимнюю», он выращивал между делом, в свободное время. На саженцах, видимо, тоже немного подрабатывал.

В Мичуринске стояли довольно долго. Потом пульманы перегнали в Тамбов. Было ясно, что жизнь моя средидвигающихся составов добром не кончится. Мать с большим трудом получила отпуск и проездные документы (а время-то особое, все люди находятся на военном положении). Она отвезла меня в Казахстан к ссыльной бабушке, попавшей туда по делам тридцать седьмого года. Бесконечные пересадки, душные вагоны, набитые людьми, ночи в тамбуре, вода в бутылке, кусок черного хлеба в котомке.

Деревня Родниковка находилась в 40 км от Актюбинска. Долгий путь по пыльной грунтовой дороге, на подводе, запряженной быками. А в деревне голодно, никаких поездов, никаких паровозов и водокачек. Два трактора, конь по прозвищу «Алюминь» и необъятная казахская степь...

2. ССЫЛЬНАЯ ДЕРЕВНЯ. ЯНВАРЬ 43-ГО

Январь 43-го. Мать восстанавливает разбомбленные железнодорожные станции рядом с передовой. С семилетним ребенком это невозможно. Она с трудом получает разрешение на проездные документы (время-то военное) и везет меня в казахстанскую деревню к ссыльной бабушке. Поезда, тамбуры, пересадки, ночевки на вокзалах. Наконец добираемся до Актюбинска. От него до деревни Родниковка километров 40. Степь. Попутная подвода. Плата – буханка хлеба. Выехали утром, затемно.

Движемся медленно. Телега скрипит и переваливается с боку на бок. Мать и возница идут пешком. Я примостился среди поклажи. На подъямах меня ссаживают. В деревню въехали под вечер. Родниковка растянулась километра на 3 вдоль балки, обсаженной высокими пирамидальными тополями. Кое-где в балке бьют родники. Отсюда и название деревни. По центру деревни идет улица, которая есть часть тракта, пролегающего через бесконечную цепь казахстанских сел. Долго едем вдоль домов, стоящих у дороги. Изба, где приютилась бабушка, на дальнем краю деревни. Дальше степь. Подъехали ночью.

Родниковка наполнена ссыльными. Судя по всему, в недрах НКВД глухая казахстанская деревня была

весьма популярным местом ссылок. Ссылными пытаются заполнить пустующие земли на востоке страны.

Мою бабушку (дед расстрелян в 38-м) и детей ее дочери (расстрелянной в тот же год) Асю и Ростика выслали в 39-м в Астрахань. Моя мать чудом избежала этой участи. Когда в 42-м немцы дошли до Элисты, всех «лишенцев-выселенцев» решили из Астрахани выгнать. Их загнали на баржу и по бурному Каспийскому морю поволокли в Гурьев. Баржа чудом не потонула. Дальше в закрытых теплушках повезли в Актюбинск, а там – кого куда. Бабушку и еще некоторых «лишенцев» пешком и на подводах погнали в Родниковку.

Люди живут в Родниковке разные. Есть эвакуированные из районов, занятых немцами. Местные власти должны им помогать: определять на жилье и устраивать на работу. Но таких мало. В основном живут переселенные украинцы, раскулаченные в начале 30-х. Те из них, кто выжил, построили глинобитные хаты и обзавелись небольшим хозяйством. Говорили они на смеси украинского и русского (кажется, такой говор называется «суржик»). Были и такие, как моя бабушка, высланные недавно, по делам 37–38 годов. Им власти не обязаны были помогать. Приходилось платить за жилье и за еду тем, что удалось привести с собой. В основном – одеждой. Самым ценным были хлеб, водка и одежда. Хорошо еще, если в семье был кто-то, кто мог работать в колхозе. Рабочих рук катастрофически не хватало. Но были и такие, кого, расстреляв отцов, выслали практически без ничего. Да еще с детьми! Многие из них умирали от голода. Помочь им было нечем, поскольку все жили «на пределе». Ссылных часто обворовывали те, кто пустил их на постой. Жаловаться кому-либо было бесполезно. Богаче всех жили местные казахи. Жизнь у них была устоявшаяся. Был скот, было пшено, был чай, был табак. Но они держались своими кланами и со ссылными без надобности не общались.

Итак, мы живем на краю села в небольшой мазанке. Хозяйка тоже ссылная украинка, из «раскулаченных лишенцев». Мужа нет. Он то ли на фронте, то ли в лагерях. При ней маленький сын Петро. Петро уже умел ходить, но спал в люльке («зыбке»), подвешенной к потолку.

Тесные сени, горница, кухня и хлев. Небольшой приусадебный участок. Нас пустили жить в кухню. Там стоит большая кровать, на ней спят бабушка и мы с братом. На лавках – старшая сестра Ася и Мария Петровна, помощница по дому еще с дореволюционных времен. На кухню выходит топкой большая русская печь, но хозяйка пользуются ею редко. Есть и малая печь, для оперативной готовки.

У хозяйки в светелке, на стене, висит фотография. Я иногда подхожу и долго на нее смотрю. Много людей. Мужчины в черных костюмах и белых сорочках, женщины во всем темном стоят у маленького гроба. Некто, похожий на хозяйку, плачет. Ее поддерживают под руки. Фото из какой-то иной жизни. Видимо, похороны на Украине. В Родниковке таких людей я не встречал.

Кроме нас, у хозяйки бывали и другие постояльцы. Одно время в той же горнице, где висела Петрова люлька, в углу жили брат и сестра. Тоже «лишенцы». Родителей, видимо, посадили, а их сослали. Им было лет по 14–15 и звали их одинаково – Валя. Старший был брат. Он зарабатывал тем, что чинил обувь, подшивал валенки войлоком и делал «бурки»: такие валенки с кожаной накладкой внизу. Горит коптилка. Сестра «вощит» дратву куском темного, корявого воска. Брат шилом со специальным ушком подцепляет дратву и протаскивает ее сквозь войлок. Работает он быстро, умело. Стою и смотрю, не отрываясь, как это ловко это у него получается. Потом они нашли приют в другой деревне и переехали.

В Родниковке находились и другие ссылные. Рядом на горке жил румын Попеску с семьей. Говорили, что живут они богато. Спят на мешках с мукой и пшеном. Видимо, многое удалось привести, и было что менять на продукты. По вечерам он гонял на велосипеде с мешком на багажнике. Борода и черный плащ развеивались по ветру. Страшное было зрелище. Видел я также хромого чеченского мальчика. Веселый, смысленный. Мать, тоже «переселенка», недавно умерла. Он побирался и жил где-то у МТС.

Осенью 42-го, когда мы приехали в деревню, я пошел в школу. Школа располагалась на противоположном конце села. По дороге – большой фруктовый сад, заросший коноплей. Конопля издает резкий, терпкий запах. Фруктов нет: их съедают еще зелеными. Школа маленькая. В классах всего 6–7 ребят разных возрастов. Уроки не запомнились, поскольку нас не столько учили, сколько гоняли на скошенные пшеничные поля собирать упавшие при уборке комбайном колоски. Колоски собираем у «больших камней». Это странная куча желтоватых рыхлых обломков. Говорят, что они постепенно растут. Где-то, говорят, есть и «малые камни».

Для сбора колосков детей выстраивали в шеренгу, и мы шли, спотыкаясь, по пашне, царапая ноги жесткой соломой. Колоски отдаем «тетеньке». Жевать зерна запрещено. В конце рабочего дня нам дают 2–3 галеты – и по домам. Отправляюсь в длинный путь на противоположный край деревни. Школа была очень далеко, поэтому, как только начались холода, я перестал туда ходить. Да и одежда моя была не для лютых степных буранов. Местные-то одевались в овчинные тулупчики. Для пошива одежды из овчины в местные деревни периодически навевывалась бригада скорняков. Работали они в пустующем зимой сарае. Кто мог – заказывал.

В Родниковке голодно. Даже черный хлеб с отрубями был малодоступен. Жмых. Пшено. Иногда вареное пшеничное зерно. Осенью овощи. Картошка. Ели лепешки из лебеды, суп из свежей крапивы. Хозяйка все лето выращивала боровка. Когда он был маленький, мы с ним играли во дворе. Носились друг за другом. От чужих его почему-то прятали. К Новому году боровок вырос, и его решили зарезать. Позвали «специальных» мужиков. Они закололи его за хатой. Потом вырыли в снегу яму, развели огонь и опалили щетину. Делали это тайно, потому что по закону львиную долю мяса надо сдать в колхоз. Потом мясо коптили, кишки набивали требухой, делали колбасы, варили холодцы. Для людей, живших впроголодь, кусок свинины был пиршеством.

Зима. Морозно. Мне 7 лет. Послали за молоком в дальний конец деревни. Иду по центральному тракту, спотыкаясь о комья застывшей грязи, оставшейся от осенней распутицы. Темнеет рано. Сквозь белесую мглу виднеются нестройные ряды плетеных заборов и заваленные снегом мазанки на украинский лад. Одет в короткое «московское» пальтишко. Очень холодно. В руке несущий бидон для молока. На голове драный триух. На ногах старенькие бабушкины валенки. К молочнице путь не близок...

Вспоминается лето. Бескрайняя степь. По ней, перегоняя друг друга, катятся подгоняемые ветром «перекапти-поле». Вся семья идет по пыльной дороге к березовым посадкам километров в пяти от деревни. Там нам выделена делянка, на которой разрешено выращивать овощи. Ломаной тяпкой, щепками, ножами пропальваем грядки. Таскаем воду для полива из дальней балки. Растет все плохо. Торчат подсолнухи. Брюква дала ростки. Но тыквы вроде хорошо принялись. Из урожая они – самое ценное, поскольку могут лежать всю зиму.

Обед. На земле – старая льняная скатерть с красными петухами по углам, вышитыми крестиками. Молоко.

Картошка. Немного грубого хлеба с отрубями. Ссылная бабушка распоряжается: «Сидите прямо! Не чавкайте! Не ешьте руками!» Как будто она в Петербурге. К дому идем по степи, ломая на ходу высокие стебли бурьяна. Это степные «дрова». Каждый несет огромную вязанку стеблей, связанную веревкой. Бурьян легкий, но и сгорает быстро. Ищем также сухие коровьи лепешки – «кизьяк». Именно это лучшее топливо в казахстанской степи. Но найти кизьяк – большая удача. Кизьяк тяжел. Его собирают в мешки. В хате его используют, только когда разжигают на праздник большую печь и пекут в ней хлеб (если достали зерно и намололи муку на ручных жерновах). Домой приходим в полной темноте.

...А я продолжаю ковылять по мерзлой дороге. Дошел до середины деревни. Тут дома стоят плотнее, и в некоторых дворах торчат чахлые деревца, покрытые изморозью. Появилась луна. Тусклый ее свет еле освещает дорогу. Стало еще холоднее. Пробую бежать, чтобы согреться. Но бежать трудно, ноги в валенках болтаются. Прохожу заваленный снегом сад. Место опасное. Здесь однажды, когда осенью шел из школы, меня остановили большие мальчишки. Искали деньги. Денег не было. За это и побили. Сейчас, к счастью, никого нет, и даже скамейка, на которой они сидели, занесена снегом. Спешу дальше...

Вспоминаю. Осенью около нашего дома остановилась телега. Возница лег отдохнуть в тень и сразу заснул. Из телеги вылезла странная пожилая пара. Старушка, одетая в белое полотняное платье и кривоватую шляпку из тонкой соломки с маленькими полинялыми цветочками. Она засемила к нашей хате, уселась на завалинку и кокетливо поправила шляпку. Статный старичок взял из телеги потерявший погребец и, манерно разворачивая ступни, направился к ней. Смотрю во все глаза. Таких людей я давно не видел. Из погребца он вынули большой стакан, плоскую металлическую фляжку с гербом и длинную серебряную ложку. Потом мужчина встал и громким голосом прокричал:

– Хозяюшка! Хозяюшка! Мальчик, а где хозяйюшка?

– Нет ее. Затемно в Мартук ушла, – сказал я.

Тогда он направился к нашей соседке, Мулиной, и купил несколько свежих яиц. Потом они стали в стакане сбивать гоголь-моголь, подсыпая сахарный песок и подливая что-то из небольшой гербовой фляги. Мужчина все время назойливо объяснял жене, что желток очень полезен и хорошо восстанавливает силы. Я понимал, что это новые ссыльные, еще не привыкшие к здешней жизни. Понимал также и странность подобной трапезы. За деньги в деревне можно было купить молоко, хлеб, пшено и даже сало. Об этом мечтал каждый «лишенец». А тут – нелепый гоголь-моголь из другой, не ссыльной и не военной жизни. Когда-то я тоже любил этот напиток. Но вот возница проснулся. Приезжие, не найдя воды для мытья посуды, сложили все в погребец. Старушка залезла на телегу и села около возницы, а он зашагал рядом с телегой по пыльной дороге, смешно разворачивая ступни.

...А я все бреду по ледяному тракту, стараясь не попасть в мерзлую колею. Наконец – дом молочницы. От дороги к сенам ведет прокопанная в снегу траншея. Рядом хлев. Вижу там свет в малом оконце. Вхожу. Хозяйка доит корову, непрерывно смачивая молоком пальцы. Струи молока глухо жмакают в большой глиняный горшок. Стою. Жду. В хлеву немного теплее, но не настолько, чтобы отогреться. Хозяйка кончила доить, вытерла руки о фартук и пошла в сени.

– Шо, змёрз, малец? Пишли до хаты.

В хате тепло. Я присел на краешек лавки. Она поколдовала у печки, процедила молоко сквозь марлю и наполнила мой бидон. Потом посмотрела на меня, улыбнулась и протянула небольшую, еще теплую печеную картошку. Я, было, начал ее чистить.

– Та нэ скоблы. Йиш так.

Съел, поблагодарил, взял бидон и вышел на улицу. Погода изменилась. Луна зашла за тучи. Подул ветер, и стал мести снег. Началась поземка. Дорога еле различима и совершенно пустынна. Пытаюсь варежкой закрыть лицо от ветра. Рука, несущая бидон с молоком, совсем окоченела. Холод пробирает до кости. Иду, скользя на кочках. А путь-то не близкий. В голову опять лезет прошлое...

В Родниковке весна. На пригорках сошел снег. Вылезла травка и островерхие побеги бузулука (можно есть – чесночный вкус). Я, Петька Мулин – сосед моих лет, мой старший брат Ростик и парень Матвей с собакой пришли ловить сусликов. Летом на них ставят капканы, ловят и едят. Мясато совсем нет. А из шкурок варганят шапки. Суслики бывают большие жирные, байбаки, и маленькие. Особо ценятся байбаки. Оттаявший пригорок, на котором мы стоим, покрыт сусличьими норами. Собака бегаёт от норы к норе: принохивается. Заскулила, залаяла. Зачерпываем ржавым ведром воду в талом ручье и льем в дырку.

– Все! Вода нейдёт! Он тама! Жопой ход заткнул. Долго не вытерпеть, побегить! – кричит Матвей.

Вдруг вода ушла. Мы льем еще. Собака мечется. Из какой норы выпрыгнет, никто не знает. Матвей, с мешком из рогожи, стоит наготове. Наконец, суслик выпрыгивает. Собака на него. Он – в сторону и оказывается в мешке. «Байбак», – с гордостью произносит Матвей.

...Бреду домой в белом мареве, спотыкаясь на ледяных кочках. Боюсь молоко расплескать. Ветер воет. Снег метет. Наша-то хата последняя в деревне. Вокруг степь. Дошел совершенно оконечивший. Перед дверью – зимняя пристройка от заносов из огромных снежных блоков. Дверь в сени заперта. Стучу, колочу – не открывают. Наверно, собрались у печки и не слышат. Пошел в хлев, хотел оттуда зайти. Темно, споткнулся. Но и там дверь заперта. Полез через глубокие сугробы к оконцу. В валенки набился снег. Расплескал молоко. Стучу. Плачу.

Больше зимой за молоком меня не посылали.

В доме холодно. Топливо в голой степи – редкость. Коровьи лепешки все лето высушивают и на зиму, снаружи, обкладывают стены хлева. Ими экономно топят всю зиму. Бабушка сидит на кровати у маленького оконца, покрытого толстым слоем изморози. Слева и справа пристроились мы с братом. Она накрыла нас своей меховой пелериной с маленькими пушистыми хвостиками (от старых времен). Мерно покачиваясь, читает нам наизусть Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова. Иногда пересказывает Толстого или Тургенева. На лавке полужелит Ася и иногда рассказывает о лесном человеке Тарзане или о Маугли. Ей 19-ть. Училась она в немецкой школе. Там про Тарзана и читала. Книг в деревне, естественно, нет. Из газет, даже если они появляются, крутят самокрутки с махоркой.

Вообще Ася у нас самый важный человек. Она одна работает в колхозе. Что делается на фронте, мы тоже узнаем от нее. Ей иногда удается послушать радио. Работает она в МТС трактористкой. Трактора старые, изношенные. Всю зиму их чинят, готовят к весне. Получает она продуктами очень скромные «трудодни». Иногда хлеб дадут липкий, пахнущий керосином. Иногда немного пшеницы или пшена насыпят. Пшеницу приходилось потом молотить на ручных жерновах, превращая в муку.

Однажды осенью Ася прикатила на двухместной бричке и привезла «трудодни» за целый сезон. Потом нас с братом на ней покатали. Привезла картошку, кабачки, огурцы, тыквы, зеленые помидоры и маленькие арбузики и дыньки. Это было большое событие. Помидоры долго лежали на окне – зрели. Но этого хватило ненадолго. Приходилось опять менять остатки вещей на еду. Тем и жили. Деньги не в ходу. Да их и не было. Как протянуть до следующего лета – неизвестно. Страшные ве-

тры, бураны, морозы еще впереди, но поля уже занесены снегом. Хата холодная. Топлива до весны не хватит. А эта, вторая моя зима, только начинается.

Каждую ночь вижу один и тот же сон. Московская квартира. Я лежу в ванне. Горячая вода капает из крана: кап, кап, кап, кап... Тепло и спокойно. Мать входит с раскрытой простыней. Я встаю, и сон уходит. Просыпаюсь. Тесная кухонька. Окно, покрытое желтоватой изморозью, а за окном воеет степной буран.

Но скоро мои беды кончились. Это уже зима 43-го года, и немцев отогнали от столицы. Люди потихоньку стали возвращаться на отвоеванные земли из эвакуации. Мать прислала какие-то документы, и я с Асей еду в Москву. Она хочет поступить в МГУ на химфак. Ей это удается, хотя для «лишенцев» вузы закрыты. Но в анкете она написала, что родители умерли, а не расстреляны. Пронесло. В стране «лишенцев» столько, что контролировать всех невозможно.

И вот опять сорокакилометровый переезд на подводе по зимнему тракту. Ветер. Холодно. Метет снег по мерзлой земле. В Актюбинске – ночевка на постоялом дворе. Нары. Люди, не раздеваясь, лежат впалку. Вещи кладем под голову. Но это не помогло. Ночью у нас все же украли с трудом добытую буханку черного хлеба. Влезли в поезд, идущий до Куйбышева (Самара). Там пересадка на Москву.

В Куйбышеве привокзальная площадь забита людьми. На вокзале спят на полу. В поезда не пускают, если не пройдешь «санобработку». Жесткая борьба со вшами. Вши – разносчики тифа, в Первую мировую от тифа умерло больше людей, чем от пуль. Ася пошла посмотреть, что и как, а я сижу у забора на гряде бревен, обняв вещи. На заборе плакат: «Болтать – врагу помогать». У врага пол-лица услужливо-любопытное, а другая половина надменная, с моноклем в глазу. В дальнем углу площади – санпропускник. Очередь в санпропускник огромная, но с детьми пропускают в другую дверь. Сдаем вещи на хранение. В пропускнике раздеваемся догола. Женщины в белых халатах осматривают тело, нет ли сыпей, нарывов, колтунов в голове Одежда идет в спецальную печь на «прожарку». Там уничтожаются вши и их личинки – гниды. Потом вырывают из книг листы, сворачивают кульки, льют в них жидкое мыло, вручают нам и отправляют в баню. Народу тьма. Находим место. Ася оставляет меня одного и идет искать «шайку» (таз для воды). Я, в ужасе, смотрю на море голых баб, боюсь потеряться. Моемся, особенно скребем голову. Потом вычесываем ее частым гребнем и смотрим, нет ли вшей.

Наш поезд завтра на рассвете. Ася сдает меня в «детскую комнату», а сама устраивается на полу в зале ожидания. Ночь. Медсестра ведет в огромную комнату. Тускло светит маленькая лампочка. Десятка два чисто застеленных кроватей. Дети уже спят. Тихо, тепло. Сейчас с удивлением вспоминаю: война, бомбежки, неразбериха, народ живет в невероятной тесноте впроголодь, огромные массы людей передвигаются по стране, но поезда движутся, санпропускники работают, детям помогают.

Затемно штурмуем поезд. Никаких билетов. У каждого должны быть проездные документы и талон из санпропускника. Документы разной категории. У кого «круче», тех должны пускать в первую очередь, но для них, как правило, специальные вагоны. В «простые» вагоны остановить толпу никто не в состоянии. Лезут в двери и окна. Потом, ночью, по вагонам, продираясь сквозь спящих, ходят «спецкоманды» с электрическими фонариками и проверяют документы. Особенно строго «шерстят» едущих на запад, в сторону фронта. Если что не так – ссаживают или арестовывают. Нас не тронули. Пронесло!

Поезд, пропуская военные составы, медленно движется к Москве. Постепенно вагоны заполняются солдатами.

Наш вагон странный. Вторая полка раскладывается так, что получаются сплошные нары. Я лежу наверху, а Ася, сидя, спит внизу, стережет вещи. Ближе к Москве стало свободнее, но я сильно заболел. Тупо смотрю в окно, как летящие провода спотыкаются о столбы, и мечтаю о доме. Вот и пригороды Москвы. Казанский вокзал. Подходит звякающий трамвай. Вагон забит людьми. Покупаем у кондукторши билеты. Едем долго. Наконец Ася спрашивает:

– Какая следующая остановка?

В ответ, как музыка, звучит:

– Сейчас Проточный, а следующая – Николощеповский.

Это наша! Еле плетусь, пересекая пустую Смоленскую. Весь скарб у Аси. Еле несущ на плече огромные валенки. Только радость встречи с матерью и домом поддерживает меня на ногах. С удивлением гляжу на обезлюдивший город. Сворачиваем на Малый Каковинский. Встаю на 4-й этаж. Три звонка (квартира-то коммунальная). Выходит мать.

И вот наша комната в коммуналке. Поезда, полустанки, степные бураны, занесенные снегом хаты – все позади. Лежу в теплой ванне. В водонагревательной колонке потрескивают дрова. Вода капает из крана. Кап. Кап. Кап. Кап. Входит мать с раскрытой простыней. Я еле встаю, но «сон» не кончается. В эту ночь у меня был сильный жар. Я бредил. Какой-то человек садился на кровать, что-то говорил, было страшно. Но все же, после двухлетнего отсутствия, это был мой дом.

Вскорости удалось, всеми правдами и неправдами, привести из Родниковки остальных родственников, и московская жизнь потихоньку стала налаживаться.

3. НЕМЦЫ. 17 ИЮЛЯ 1944 г.

Утро. Мать, стоя на подоконнике, раскрывает ночное затемнение: шторы из плотной черной бумаги и драпное одеяло. Распахивает окно. В комнату врываются солнечный свет и птичий гомон. Птицы прыгают в ветвях старого тополя, достигшего четвертого этажа.

– Сходи за хлебом!

Надеваю короткие штаны на перекрестных лямках. Серую рубашку. Сандалии. Беру из буфета карточки и скатываюсь по лестнице на Малый Каковинский. Бегу по Решикову (ныне – переулоч Каменной Слободы) к Смоленской. На углу булочная, где мы «отовариваем» (получаем по карточкам) хлеб. К булочной со стороны переулочка примыкает небольшая пекарня (ее закрыли в начале 2000-х). У пекарни стоит хлебный фургон. Дверцы раскрыты. Шофер длинным железным крюком вынимает пустые деревянные поддоны и подает в оконце. Там их наполняют черными, резко пахнущими буханками. Он заводит поддоны в пазы и закрывает дверцы на задвижки.

Заворачиваю за угол и вхожу в булочную. Очередь маленькая. Слева за прилавком стоит продавщица в грязном фартуке. Она вырезает талоны из карточек, ловко орудуя ножницами, и нанизывает их на штыри (смотря какая карточка). Затем острым ножом отрезает кусок хлеба и кладет на чашу весов. Проверяет разновесы. Кювики весов не совпадают. Она добавляет еще кусочек. Довесок. Теперь порядок. Это дневная норма хлеба по двум карточкам – «служашей» и «детской» (в эти дни мы с матерью живем вдвоем). У двери стоит барыга (спекулянт). Предлагает поменять еду на чтонибудь ценное: серебро, антиквариат, одежду. Мать недавно привела такого типа

и обменяла на два мешка картошки дедово охотничье ружье «зауэр» со сменными стволами.

Возвращаюсь. Хлеб несу в руках. На углу Большого Каковинского стоит одноклассник Женька Сёмин. Худенький, светловолосый.

- Немцев погонят по Смоленке! Слышал?
- А когда?
- Не знаю, пойдем смотреть.
- Ага! Сейчас выйду.

Длинная комната разделена шкафом на жилую часть и столовую. В торце большое окно. На керосинке варится квашеная капуста с картошкой. Жижа – это суп, а гуща с маслом и куском черного хлеба – на второе. Можно, конечно, готовить на кухне, но там много народу, а нас пока двое.

- Ты куда намылился?
- Немцев смотреть! А тебе не интересно?
- Не испытываю ни малейшего желания. На работу надо. (Тогда работали, если надо, круглые сутки шесть дней в неделю. Часто и по воскресным дням). Метро бы не закрыли из-за этих немцев.

У Большого Каковинского (переулок исчез в Новобатской перестройке) на заборе сидят Сёмин и Ручёв. Меня ждут. Вдруг раздаётся резкий крик ручёвской матери:

- Ты куда залез? Духарик херов! Штаны порвешь – ремнем шкуру спущу!
- Ата! Матуха!

Ребята спрыгивают с забора, и мы мчимся через пустую улицы к Смоленскому метро (павильон стоял на нечетной стороне на углу 2-го Николощеповского переулка).

Справа за забором стройка. Рабочих нет. У павильона метро стоит мороженщица. Голубой фанерный короб с закругленными краями опирается на складные ножи. Брикет 90 рублей. Можно купить кусок. Она отрежет. Подходит военный. Старший лейтенант. С дочерью. Видно, отец с фронта (тогда не говорили «с войны»). Война для всех. А говорили «с фронта». Фронт – это где стреляют). На рукаве желтая нашивка. Значит, был тяжело ранен (красная – легко). Он покупает треть пачки за тридцатку (до декабря 47-го года тридцатка была отдельной купюрой). Смотрим с завистью. Сумма астрономическая. У Ручья отец на фронте, у Семы погиб, а мой пропал без вести в 42-м.

За павильоном на углу Николощеповского сидит в деревянной тележке (колеса – подшипники) безногий инвалид Митяй. Побирается. Сидит пьяный, в драной тельняшке. Перед ним кепка и толкалки, которыми он при движении отталкивается. Народ выходит из метро и кидает в кепку монеты (тогда подавали охотнее). Он раскачивается и поет хриплым голосом: «Орден Красного Знамени, лучший, расположим на правой груди...» «Видимо, какая-то революционная песня», – рассуждаем мы, – «сейчас-то лучший орден – Звезда». Мы в этом разбираемся. Любый погон, знак отличия, орден, медаль или колодку (колодка – металлический угольник, который оборачивают орденой лентой. Колодки носят вместо медалей с XIX века) издали различить можем.

Около забора стоит интеллигентный Кашин, дед парня из нашего класса. Продает петушки на палочке. На левой руке висит корзина из дранки, покрытая застиранной тряпкой. Дед смущен своей миссией и с опаской поглядывает на нас. А мы что? Мы ничего. Нам ясно, что дома он на керосинке патоку варит. Непонятно, как из этого фигурные петушки получаются.

Митяй сменил песню. Теперь около него на ящике сидит баянист с испитым лицом. Тоже инвалид. Они вдвоем тянут жалостливую песню: «...жене передай мой прощальный привет, а сыну отдай бескозырку...»

Стоим, слушаем. Стараемся запомнить слова. Песня нам нравится.

Немцев все нет. Бежим обратно, на свой угол. Замечаем статного усатого деда с четырьмя Георгиевскими крестами. Мы его и раньше видели. Прохаживался по Арбату.

- Дедушка, а когда немцев-то?
- Сам не знаю. Говорят, от Ходынки гонят. Пока дойдут...

Мы не отходим. Ордена рассматриваем. Они немного разные. Сема даже потрогал. А он – ничего, не отгоняет. Достал кисет. Вынул из него газету. Сложил уголочком. Насыпал махорку. Послюнявил. Склеил. Вынул трут. Приладил к кремню. Стукнул по нему кресалом и закурил.

- А ордена за что?
- Эти – за первую германскую. Молодой еще был, – сказал и глубоко затянулся махоркой.

Ручей предлагает пострелять: «Илюха! За поджигой сбегай! У меня пленка есть». Бегу домой. Ключ спрятан за дверной обкладкой. Поджиги лежит под шкафом в темной общественной передней. В квартире пять семей и еще большая кухня с черным ходом. Поджиги – это деревянный пистолет. Вместо ствола привязан проволокой противотанковый патрон. Берется обычный винтовочный патрон. В него засовывают туго скрученную кинолентку. Поджигают и быстро вставляют в противотанковый. Целимся в забор. Бах! Малый патрон с силой бьет в доски забора. Подобные стрелялки я изготавливаю сам. Отец, уходя на фронт, оставил мне перочинный ножик (малое лезвие сломано). Ценность необычайная. Им я и мастерию.

Стреляем, пока не кончается кинолентка. По переулку плывет облако вонючего дыма.

- Эй! Немцы!

Бежим на кольцо. Сверху с площади Восстания спускается серо-зеленая масса человек по 20 в ряд. Масса разделена на части. Впереди офицеры и даже генералы. Идут не в ногу. Разговаривают. Щурятся на солнце. Поношенные кителя, пилотки. Слева и справа колонну сопровождают солдаты с ружьями наперевес. Расстояние между ними метров тридцать.

У Рещикова переулка людей немного. В основном – старики, дети и бабы в линялых косынках. Стоят тихо. Без злобы. Скорее с удивлением: «Сколько мужиков-то!» Вдруг откуда ни возьмись, визжа подшипниками, прикатывает Митяй и врезается в колонну. Бьет пленных толкалками.

- За брата! – кричит. Немцы вяло отскакивают.
- Уйди, дурак! – орут охранники. – К фрицам не подходи! Нам стрелять велено!
- Я ж за брата, – огрызается Митяй. Разгоряченный, он двигается туда-сюда. Красуется перед бабами. Матерится и вновь со злобным воем несется в колонну. Бьет култышками по ногам. Охрана и ругается, и смеется, но покинуть пост и прогнать его не может.
- Да хватит тебе! – успокаивают Митяя бабы.

На той стороне скапливаются люди из метро и с трамвайной остановки на 1-м Смоленском переулке. Не могут перейти улицу. Пацаны, тем временем, пользуясь суматохой с Митяем, подбегают к немцам: «Фриц! Зажигалку давай! Фойерцойг! Фойерцойг давай!» Суют на обмен папиросы. Охрана разозлилась не на шутку. Передергивают затворы винтовок. Щелчки действуют. Сразу восстанавливается порядок.

Петька из дома номер шесть успел, оказывается, обменять зажигалку на полпачки «гвоздиков» (дешевые укороченные папиросы на жаргоне) «Кино». Он, красный от удовольствия, показывает ее нам и бежит искать брата Федьку. Мы за ним. Зажигалка протерта до латуни и пахнет бензином. Федька рассматривает поживу. Ему

лет пятнадцать. Работает на заводе. Лицо и особенно руки в фиолетовых точках от металлической стружки. «Где кремний? – ворчит он. – Вручил невесть что, фриц проклятый! Ну, ничего! Наладим». У Федьки с Петькой есть старшая сестра Тоня. Она проверяет билеты (метрончики) на станции Смоленская. Иногда нас пропускает. За так.

Пыль. Жара. Хочется пить. Бежим к Семину. Он живет в проходе между двумя полуразрушенными особняками (Один из особняков уцелел. Недавно его отреставрировали). Проход превращен в маленькую квартирку. Тамбур. Уборная с гнилым проваленным полом. Ржавая раковина. Над ней мутный осколок зеркала. По стенкам – обои с серыми пятнами грибка. До крана дотронуться нельзя. Бьет током (видно, кто-то ворует электричество для электроплатки). Ручей схватился, его тряхануло. Открываем кран поджигой. Вода шипит. Струя рваная. Жадно пьем, подставив ладошки.

– Илья! Дай поджигу на целан день («дай поносить»). Бля буду, отдам!

– Бери! Я себе ээконную (хорошую) пистонку делаю. (Пистонка – деревянный пистолет. Ствол – охотничий патрон. В патроне ходит боек с гвоздем на конце, толкаемый резиной. Боек бьет по капсулю. Тот бахает и летит, как пулька). Он прячет поджигу под доски пола. Мы опять бежим на угол.

Колонна продолжает движение, но наверху, у Десятинского, виден конец. Немцы надоели. Идем к нам во двор. Во дворе дворник Измаил запрягается в телегу с двумя большими обитыми железом колесами и, грохоча по булыжникам, направляется к Смоленской. (Булыжники в Арбатских переулках покрыли асфальтом в 1950-е годы).

– Измаил! Дай телегу покатать!

– Ходи давай! Брянский вокзал (теперь Киевский) спешу!

Спешит он к поезду, подвезти кому-нибудь вещи. Тогда в любой конец Москвы багаж возили, впрягаясь в тележки. Люди стали возвращаться из эвакуации, и работы у Измаила было много.

Немцы прошли. Следом чистящие машины-газогенераторки (грузовики, работающие на угарном газу: к машинам приделывали вертикальную печь) и полуторка с солдатами.

– Ребя! Айда на Трофейку!

– Не! – гнусавит Ручей. – Меня матуха заругает!

Остались мы с Семей. Двинулись в путь. Проходим Смоленскую по «той» стороне опасно. От нее до Ружейного живет злая трущобная шпана (все снесли в середине 1950-х. Там теперь магазин «Руслан» и треугольник с садиком). Поэтому мы идем до Левшинского и только там перебегаем к Неопалимовскому. Смоленские и арбатские – враги. Говорят, они стыкались зимой на льду у Бородинского моста. Кровищи было! А милиция только смотрела. Ей чем больше блатных убьют, тем лучше.

Проходим Zubovskую. Приближаемся к Крымской площади. Устали. Мне девять, а Семе еще восемь. Залезаем в нишу облупившегося особняка (сейчас дом 27, стр. 1 по Zubovскому бульвару). Разглядываем морды львов. Прижимаемся к окнам. Пытаемся рассмотреть, что там внутри. Видна только ножка стола с инвентарным номером. Немцы вдальке переходят Крымский мост. Сидим. Болтаем ногами. Орем митяевскую песню: «...а родом он был из Ордынки, а ветер гулял по широкой спине и в лентах его бескозырки...» Дальше текст не знаем, мычим и стучим ногами в такт мелодии. Улица пуста. Прохожих мало. Немцев уже не видно. Спрыгиваем и идем на Крымский мост.

– Знаешь? Один мужик на спор с моста прыгнул. Рыбкой. А внизу газета плавала. Он как в нее врежется!

Насмерть разбился!

– Ну да!

– Да! А если бы не газета, то жив бы остался и выплыл.

В конце моста, справа, виден дом (он и сейчас там стоит). На нем крупными буквами написано: «Выставка трофейного вооружения, захваченного у немцев в 1941–1944 годах». Трофейка занимает часть ЦПКИО имени Горького. Ту часть, что примыкает к реке. Вход платный, а в парк – свободный. Мы идем по парку почти до прудов. Огибаем забор и находим подкоп. Сразу лезть опасно. Могут «зашухарить» (обнаружить). Ложимся на траву и ждем. Подходят трое ребят. Два больших, а один лет пяти. Видно, брат. Они на пузе пролезают под проволокой и бегут. Их сразу замечают. Свистки. Крики. Погоня.

Теперь можно. Аккуратно пролезаем и на полусогнутых – к самолетам. Пытаемся крутануть огромный деревянный трехлопастный пропеллер. Цепляемся снизу за двойной фюзеляж «рамы». Хейнкели, юнкерсы, мессершмиты. Основная цель – попасть в кабину и что-нибудь открутить. Лучше всего часики со стрелками и цифрами, покрытыми слоем фосфора. Чтобы в темноте видно было. Но кабины закрыты толстыми желтоватыми колпаками из плекса. Колпаки заклинены. Кое-где видны выбоины, окруженные трещинками. Это от попадания пуль. Толстый плекс тоже полезен. Из него делают наборные ручки для финок. Но его не отломишь, а отпилить нечем.

Наконец нас замечают. Свистят. Спрыгиваем с крыльев и бежим к танкам. Тигры. Пантеры. Самоходные пушки. Фердинанды. В некоторые из них можно проникнуть, откинув тяжелую крышку люка. Один сидит на башне и «шухарит» (подстраховывает), а другой залезает внутрь. Тесно. Пахнет гнилью. Приборы свинчены. Посмотрел в узкую стальную щель – и наверх. Ползем под танк. Там, говорят, тоже люк есть. Грязно. Ржавый металл. Ничего не видно.

Залезаем на тупорылый грузовик со спущенными шинами. Кузов в пыли. Валяется металлическая бочка и обрывок троса. Пробуем открыть двери кабины. Не поддаются. Перепрыгиваем в серо-зеленый бронетранспортер. Тут тетка опять нас обнаруживает и начинает переливисто свистеть. Мы – под технику, и на четвереньках дёру.

Удивительное сооружение! Огромный плуг, который цепляют за паровоз. Этим плугом можно ломать пополам шпалы. Путеразрушитель. Тут же – кусок рельсового пути и ломаные шпалы. Лазить по нему неинтересно, и мы убегаем к большому дому, на котором написано: «Выставка трофейного вооружения...» Там самое важное – маленькие предметы. Сложность в том, что детей в этот дом одних не пускают: прут всё, что попало. Для прохода нужен взрослый. Выбираем молоденького курсанта в новой летной форме. Он остановился и закуривает папиросу «Дукат».

– Дядь! Проведи внутрь!

– А что, так не пускают?

– Не!

– Ну, пошли! Только я докурю.

Внутри по углам, огороженным веревками, груды оружия, мин, гранат, снарядов, фаустпатронов, противогазов и т. д. Но теток охраняющих – тьма. У стен – мотоциклы с колясками и без них. Цундапы, BMW. Особенно хороши маленькие танкетки (вот бы покататься!). На манекенах – формы немецких родов войск. Каски, плащ-палатки, пилотки, фуражки. Особенно хороши трехцветные фонарики. На втором этаже груды наград на столах. Ценные вещи в витринах под стеклом. Всякие кресты со свастикой в кружочке, знаки отличия, нашивки. Но самое интересное – морские кортики (вот бы мне!). У Витька

с Николощеповского есть такой. Отец с фронта притаранил. Витек выносил показать.

Домой плетемся усталые и голодные. Я хоть утром поел, а Семина мать в ночной смене была. Он только довесок съел. Мать его работает на ЗИСе (автомобильный завод имени Сталина; еще раньше – АМО (акционерное машиностроительное общество)). Теперь ЗИЛ – имени Лихачева). Иногда приносит стиральные доски на продажу: приработок. Отец Семы погиб. Правда, мать «рабочую» карточку получает. Она, в смысле продуктов, отоваривается сытнее, чем «иждивенческая» или «служащая».

– Дядь! Сколько время?

Пожилый усатый прохожий останавливается. Лезет в карман. Достает большие потертые часы на цепочке. Щелкает крышкой:

– Без четверти пять. Но, молодые люди, надо говорить не «сколько времени?» а «который час?»

Отбегаем подальше. Я ловко передразниваю его движения и манеру говорить. Хохожем. Развеселились, и идти, вроде, легче стало.

Зубовская площадь пуста. Вдоль тротуара тянется телега. Лошадь покачивает головой в такт движению: «Цок, цок». Кучер сидит боком. Держит вожжи. Вдруг мимо, в сторону Смоленской, проносится темно-зеленый студебеккер. Огромный, с высокими бортами.

– Ну машинка! Федька говорил, из алюминия сделана.

– Не! Из дюрала.

– Сам ты дураль – обижается Сема. – Я на днях видел автобус, переделанный из трехтонки. И люди в нем сидели, но не понял, рейсовый или нет. Говорят, скоро рейсовые пустят.

Вот и наш угол. Булочная. Решиков переулок другим концом опирается в шикарный особняк с палисадником и милиционером у входа. Мы его называем «Американское посольство». На самом деле – это дом посла. Рядом Спасо-Песковская площадь с садиком. В просторечии «кружок». Вдруг видим: у дома 8 останавливается большой черный «паккард». Из него вылезают два здоровенных американца в шляпах, галстуках и широких костюмах в полоску. Сема срывается и бежит, спотыкаясь, к машине. Бегут и другие дети. Они знают: американцы будут раздавать шоколад. Американцы смеются, шлепают ребят по стриженным затылкам: «Гуд, гуд. Тэйк ит плиз!» Я остаюсь на углу Малого Каковинского. Мать категорически запретила участвовать в подобных раздачах. Хотя... шоколадка мне бы не помешала.

В это время из подворотни показался Юрка Лашин. Оголец (криминальный тинэйджер) лет четырнадцати. На ногах «прохоря» (низкие сапоги) гармошкой. Брюки напуском. На голове кепка клинышками. На макушке пуговка «иждивенец». К губе приклеена папироса. Я хочу предупредить Сему, но не успеваю. В ворота вбегают радостные близнецы из дома два (окна в полуподвал) Вовка и Толик. Плитки у них за пазухой. Лашин хватается за брата и отбирает шоколад. Вовка пытается вырваться, но получает «по сопатке». Кровь. Слезы. Я бегу к Семе, и мы через Песковский и Карманицкий огибаем опасную зону. Через несколько дней я видел, как Лашина били в грязной подворотне два здоровых парня. Кепка с клинышками валялась в пыли. Он всхлипывал и повторял: «Если я виноват, то бей, но я не виноват!» В чем была вина Лашина, я не знал, но его долго били по лицу сильными отрывистыми ударами. Больше я его не видел.

Сема набил рот шоколадом. Дал и мне дольку:

– Остальное матухе! А то у нас только пакетик сахара (сладкий порошок с едким привкусом, заменявший сахар. Продавали спекулянты) остался. Чай пьем вприглядку. Шоколад толстый, плотный, горьковатый. Специально для летного состава.

– Илюха! После этого шоколада жрать еще больше хочется. Давай спекульнем на семь!

– А деньги где взять?

– Попробую у деда соседского стрелнуть.

Сема убегает в свой Большой Каковинский, а я замечаю Алика из дома два. Аккуратно одет. Новые штаны застегнуты под коленкой. Белая рубашка с отложным воротником. Он гоняет железный обруч, поддерживая его фигурной проволокой. Я тоже пробую. Здорово! Бегаем до Дурновского переулка (теперь улица Композиторская) и обратно. Обруч тренькает о колесо. Дзинь. Дзинь. Изображаю трамвай: «Берегись юза! Листопад!» Подобные плакаты стояли, а иногда висели на растяжке осенью у трамвайных линий. Ору, пугая редких прохожих.

Сема принес пять рублей. Мчимся на Арбат к кинотеатру АРС. Там идет какая-то мура про колхозников. В кассе никого. Покупаем два билета на семь тридцать. Ныряем в подворотню и по дворам проходим к «Юшке» (Кинотеатр юного зрителя. Сейчас снесен. Находился напротив зоомагазина на Арбате), чтобы не видели, что мы от АРСа пришли. Тут толпа. Билетов нет. Идет «Сестра его дворецкого» с Диной Дурбин. Продаем билеты счастливой паре за червонец. Они хорошо одеты. Девушка в крепдешинном платье, а парень в потертой кожаной летной куртке на молнии («змейке»). Продаем – и дёру, пока не заметили, что билеты из другого кино. Пять откладываем деду, а на остальные идем в коммерческий (сейчас это Смоленский гастроном). В коммерческом продукты продаются за деньги, но денег ни у кого нет. Все по карточкам. Покупатели там – спекулянты, орденосцы (за ордена тогда платили), премированные и иностранцы. Внутри рай земной. Виноград свешивается гроздьями из многоэтажных вазочек. Яблоки. Мандарины. А запах... Вина. Икра. Конфеты горками в розетках. Шоколадные домики. Консервы... Слюнки глотаем. Тихо переговариваемся:

– Давай гематоген купим! (Гематоген – подслащенная сухая бычья кровь. Гематоген и витамины – наиболее доступные детские сладости тех лет).

– Ты чё! Его же в аптеке продают!

– Ну, тогда витаминок кругленьких разноцветных.

– А они девять рублей стоят.

– А не отсыпает?

– Ты чё!

В результате покупаем кусок серого хлеба. Сидим на «кружке» у вентшахты метро. Слышим шум проносющихся внизу поездов и едим хлеб с безумно вкусной хрустящей коркой (тогда его называли «по рубль семьдесят»).

– Тетенька! А салют сегодня будет?

– Да нет, милоч. Вроде не объявляли.

– Ну, все, Сема! По домам.

Малый Каковинский переулок, дом четыре, квартира восемь. Ключа под плинтусом нет – значит, мать дома. Три звонка. Открывает Лидия Федоровна (она ближе всего к двери живет):

– Как это мать позволяет тебе так поздно гулять?

– Да еще же светло!

– Я Диме позже семи не разрешаю.

Дима – ее племянник. Мой друг. Сейчас он в пионерлагере. Отец у него летчик. На севере воюет, и фамилия – Соколов! Иду в нашу комнату. Она в конце коридора. А там гости! Мать со своими подругами Ольгой Евгеньевной и Лизой, техником из ее бригады. Пьют водку из маленьких хрустальных рюмок. Водку наливают из затаго граненого графина. На столе хлеб, американская тушенка, квашеная капуста и килька из коммерческого. Оно уже занавешено для затемнения.

– А! Явился!

– А у вас, Илюша, счастливая новость. Вот мы и выпить решили, – это Ольга Евгеньевна. Муж у нее секретный химик «на брони». Это официальное освобождение от армии. Давали его только наиболее ценным работникам тыла. Лиза, молодая круглолицая блондинка, блаженно улыбается.

– Вот! Смотри! – говорит мать и протягивает мятый листок бумаги в клетку, сложенный треугольником.

Я сразу понимаю, в чем дело, но не смею поверить. Неужели отец нашелся?! Да! Это письмо от отца. Всего несколько строчек: «Муся! Я жив! Недавно освободили из...» Зачеркнута целая фраза (работа военной цензуры). «Теперь буду воевать в... – зачеркнуты две фразы. – Целуй Илюшу и всех наших близких. Почта уходит. Спе-шу! Пришлю большое письмо! Полевая почта 37/49...»

Мать:

– Судя по всему, в плену был, а воевать его определили в артиллерию. Я на просвет прочла.

– Хорошо, что воевать, – вздыхает Лиза. – А нашего Сергея Васильевича после плена сразу арестовали – и в лагерь! Даже родных не увидел.

Из черной круглой «тарелки» (радиоточка, к которой подходили провода центрального радиовещания. Один канал. Это был раструб из черной бумаги с колесиком, регулирующим звук) раздаётся голос Левитана: «Сегодня, 17 июля 1944 года, наши войска овладели городом...» Ура! Значит, салют все-таки будет! Мать походит к небольшой карте СССР, висящей на стене, и передвигает на запад флажок. Карта старая, вся истыкана булавками.

В это время за окном бухает. Тушим свет и к окну. Отодвигаем маскировку. Салют!

– Маруся, это в честь спасения твоего Георгия! – говорит, немного картавя, Ольга Евгеньевна. Все небо перечеркнуто прожекторами. Огромное пространство внутри квартала с пустырями и бывшими садами озаряется яркими вспышками. Три цвета – желтовато-белый, зеленый и красный (раскидистые фейерверки появились позднее).

Толпа ребят, крича при залпе, перебегает из конца в конец квартала. Надо успеть перебежать, пока падают горящие ракеты. Игра такая: кто скорее пробежит.

Гости прощаются. Ольге Евгеньевне на метро до Маяковской (пересадка на Площади Революции), а Лизе близко. В Проточный переулок.

– Садись есть. Где был?

– А когда отец с фронта придет?

– Не знаю, – вздыхает мать. – Лишь бы живым остался.

– А Сталин сказал, что в этом году война кончится.

– Не думаю. Но отцу уже сорок, и его должны демобилизовать в первых эшелонах.

Все. Пора спать... Дни в детстве кажутся нескончаемо длинными.

Отца демобилизовали через год. После плена он воевал заряжающим, на пушке-сорокапятке (противотанковой пушке сорок пятого калибра). Вена. Будапешт. Прага. Южная Германия. Солдат... Я мечтал посетить с ним трофейку. Он ходил со мной всюду. Покупал мороженое. Водил в кино. На новогоднюю елку. Даже в консерваторию. Но на трофейку идти отказался. О войне рассказывал редко. Немного словно. И всегда глубоко при этом вздыхал.

4. УРОК. ВЕСНА 45-ГО

В марте 45-го в стране царил эйфория. Наши войска подступают к Берлину. Каждый вечер салюты. Взяты Кенигсберг, Вена, Будапешт, Бреславль. Люди на подокон-

ники стали выставлять патефоны (у кого есть). Несется музыка, вальсы, фокстроты и песни из кинофильмов «Два бойца» и «Большая жизнь». На чердаках прекратились дежурства по обезвреживанию бомб-зажигалок. Снято затемнение, и теперь каждый вечер не надо тщательно занавешивать окна. В редкие свободные дни люди стоят на подоконниках, смывая со стекол перекрестные бумажные наклейки от бомбовой ударной волны. У нас, в Малом Какоевском переулке, человек упал с пятого этажа. Мыл окна. Говорят, с фронта на побывку прибыл. Жене помогал. Вся Москва обсуждала. На фронте-то судьба хранила, а тут...

В городе стали появляться распивочные, табачные и газетные киоски. Среди газет – английская «Британский союзник». (Мы еще союзники. Холодная война впереди). В этой газете я впервые увидел (на второй странице внизу) комиксы. Что-то фантастическое, о «сокровищах громовой луны». Бегал, покупал, пока не закончилась серия. Там же зимой была карикатура: на Кремле висит термометр. На нем минус 40. Под термометром очередь за мороженым и надпись: «Такой народ не будет побежден!» А народ ждет. Ждет, что эта ужасная война скоро кончится. Кончится нашей победой.

Вечереет. Скоро очередной салют. Девушки с Какоевского кричат родителям: «Киньте денег на метро! Мы поедем на Красную площадь салют смотреть!»

Гулко хлопают на бульжную мостовую бумажки с завернутой мелочью, и они, радостные, мчатся к метро. А мы, малолетки, бежим на Арбат. Там с высокого дома, поглощенного сейчас министерской высоткой, салютуют из ракетниц солдаты. Пыжи, шипя, летят на мостовую. Собираем, подбрасываем и бегаем с криком по улице:

– Ура! Скоро победа!

Москва. Апрель 45 года. Дурновский переулок. 69-я школа. 2-й класс. Настроение радостное. Снег почти сошел. Скоро каникулы. Мы уже немного научились писать, и сегодня диктант. Тетрадок не хватает. Многие тетради самодельные. Учебников тоже не хватает. Их выдают в библиотеке, строго до конца года. Вера Серафимовна ходит по рядам:

– Так. Вынули тетради! У кого нет – можно листы. Сначала повторим имена. Пишите: Шура. Вера. Коля. Зина...» Она прямая, лицо строгое, на виске – след от ранения. Одета в темное полинялое платье. На ногах небольшие хромовые сапоги. На левой груди – два Ордена Красной Звезды, а на правой ряд наградных колодок. Выражение лица строгое. Читает четко, артикулируя каждую букву:

– Теперь города. Пишите: Киев, Москва, Курск, Сталинград...» Скрипят перья. Одна чернильница на двоих, а то и на четверых. В классе тишина. Писать трудно. Все руки в чернилах. Перья плохие. Делаем кляксы, но в каждой тетради есть промокашка: она спасает положение.

Вера Серафимовна прошла по рядам, заглядывая в тетради и молча, пальцем, указывает ошибки.

– Теперь напишем предложения. Румяной зарёю. Румяной зарёю покрылся восток. Восток. В селе за рекою погас огонёк. Огонёк...» Зазвенел звонок. Учительница собрала тетради и ушла. Это был ее последний на сегодня урок.

Я приехал в Москву в феврале 43-го. Всего два года назад. В городе еще сильно пахло войной. Было голодно, холодно, как-то темно и неприятно. Граждане (так тогда всех называли) работают без выходных. Рабочий день не нормирован. Принято считать, что так работает сам Сталин. Из газет – одна «Правда», но ее мало кто выпи-сывает. Вся информация из «радиоточки». Это раструб из черной бумаги с колесиком в центре для регулировки звука. Военные сводки и последние известия идут оттуда. Оттуда же редкие литературные передачи и музыка.

Купить что-либо за деньги можно только на рынке, но денег практически нет. Зарплаты мизерные. Деньги есть только у орденосцев, секретных работников, генералов и других, «особых» людей, а также, конечно, у спекулянтов. Для них открыты редкие «коммерческие» магазины. Для простых людей – все по карточкам. Карточки можно «отоварить» только в спецкооперативах (кто к какому прикреплен). Отдельно хлеб, отдельно продукты. Одежду купить вообще негде. На вещи иногда дают на работе «ордера». Их получают на неких складах. Что там в данный момент есть, то и берут. Потом продают на рынках и там же покупают то, что нужно.

Я пошел в первый класс, опоздав на полгода. Тогда люди возвращались из эвакуации, и такие опоздания были обычны. Помню первые уроки. Школа почти не отплавилась. Холод. В классе 11 градусов. Темнеет быстро. Лампочки светят вполнакала. Сидим в плохоньких пальто и шапках, сжав руки в кулаки. Учителей не хватает. Пожилая библиотечарша, кутаясь в старую вязаную шаль, читает вслух сказки Перро. На партах лежат шикарные дореволюционные фолианты этих сказок в совершенно истрепанном состоянии. В них потрясающие иллюстрации Гюстава Доре. Я знаю эти сказки, но такие картинки вижу впервые. Вот Синяя борода, выпучив глаза, отбивается от братьев убитых им жен. Вот волк пристает к Красной Шапочке. Она с корзиночкой и в шляпке с лентой. Вот среди гигантских деревьев гуськом пробирается группа маленьких детей во главе с матерью, ведущей их на верную гибель. А последним идет Мальчик-с-пальчик и разбрасывает камушки, чтобы отыскать дорогу домой и т. д.

Когда стало теплее, начали писать буквы и слова. Тетрадей нет. Родители где-то достают бумагу и сами разлиновывают прописи. Писали огрызками карандашей. Перья дефицит. На большой перемене в класс вносят картонную коробку с бубликами и конфетами. Всем раздадут, строго по счету. Бублики надевают на запястье и обкусывают по кругу. Никаких буфетов.

Вернемся, однако, в класс. Учительница ушла, но на перемену нас не выпустили. В класс вошла завуч с врачом и какими-то чужими тетками. Внесли приборы для уколов. (До одноразовых шприцов еще более полувека). Класс притих. Страшно!

- А теперь по списку, быстро, не задерживаться!
- Сколько их там у вас?
- Тридцать два
- Давай первый! Анашкин.

Наконец я прошел. Пошел и мой сосед по парте Сёмин, бледный, худой. Когда после укола он возвращался на место, в проходе вдруг упал и стал дергаться. Подбежали, дали нюхнуть ватку и быстро унесли. В конце медицинской процедуры Сёмин вернулся.

– Ну! Чо? – говорю.

– Бублика дали поесть. И конфетку. Сказали от голода, – отвечает.

С лета 44-го жизнь стала постепенно меняться к лучшему. По Садовому кольцу прогнали немцев. Открыли в Парке культуры выставку трофейного немецкого вооружения. К Новому году бабы из Подмосковья впервые за годы войны привезли на продажу елки. На улицах с лотков начали продавать тоненькие книжечки из серой газетной бумаги, а потом и картонные елочные украшения. Это воспринималось как слабое возвращение счастливой, довоенной жизни. Но главное – в кооперативах появились «американские» продукты. Консервы: железная банка, слегка «на конус», с ключиком. Скручиваешь полоску – и банка открыта. Благодаря «конусности» содержимое легко выскальзывало на тарелку. После голодных лет очень вкусно. Вместо яиц давали желтый яичный порошок. Тогда же мы впервые познакомились

со сгущенкой и с молочным порошком фирмы «Нестле». Еще давали «корнфлекс» – овсяные хлопья. Их мешали со сгущенкой и объедались! Но, естественно, все это «изобилие» по карточкам и строго нормировано.

А Вера Серафимовна тем временем отнесла тетради в учительскую и кинула их на свой стол. Тетради и листы рассыпались по столу. Она опустилась на старый протертый диван и стала массировать виски. Учительская постепенно наполнялась. Вошел невысокий прихрамывающий военрук. Седые волосы коротко стрижены.

– Ну, чо, братва, отпахали на сегодня.

Никто не ответил. Бормоча песенку, он стал ходить между столов, как бы невзначай просматривая, что на них лежит. Все настороженно за ним наблюдали. У стола Веры Серафимовны он стал перебирать тетради. Вдруг один лист его заинтересовал. Он его вынул, поднес к глазам. Затем ухмыльнувшись, спрятал листок за пазуху и поспешно вышел.

– Вера! Ты видела?

Она полулежала, закрыв глаза:

– Да черт с ним. Надоел.

Школа опустела. А военрук вышел на улицу, подошел к телефону-автомату, опустил в щель 10 копеек и набрал номер:

– Владлен Пантелеевич. Это Чуркин из 69-й. Отсигнать хочу. Да, да! Сейчас подскочу.

Через два дня утром нашу учительницу вызвала директориса и протянула листок:

- Вера, это твой ученик?
- Мой, конечно. Тебе его наш Аника-воин принес?
- Он самый.
- Ну и что?
- А ты, милочка, посмотри повнимательнее.

На листке, написанном корявым детским подчерком, с правками и кляксами, красным карандашом было подчеркнуто слово Сталинград. Без буквы Р. Получалось – «Сталин гад».

– Ну и что?

– А то! Завтра приедут. Поняла?

– Из райкома?

– Ну да, из райкома, как же. Бери выше. Из ГБ!

– Вот сволочь. Вот гад!

– Ты, Вера, поаккуратнее, я же при исполнении!

– Я готова ответить!

– Ты-то ответишь, но они не только им, но и его матерью займутся.

– А мать при чем?

– Что, не понимаешь? С тобой им возня, а ее посадить постарайся. Парня в исправдом. С ГБ шутки плохи. Помнишь, как у Шахназаровой? Ее с детьми в ссылку. Жилплощадь отняли. В больших городах жить запретили. А она старые довоенные журналы выкинула, а там портрет вождя был. Как выяснили? Очень просто. На журнале номер квартиры почтальон написал, чтобы не перепутать. А помойка-то во дворе. Поняла! А у этих отец, надеюсь, на фронте.

– Вроде да. Я-то не всех знаю. Недавно в этом классе.

– Ну, если на фронте, то, может, сошлют, а не посадят.

– Господи! Ну и дела!

– Ты, милочка, учти. Мы обе под ударом. Кто просил тебя в этот диктант такие сложные слова вставлять. А раз включила, у каждого должна была проверить. Там, сразу в классе. Ты-то член райкома, может, выговором отделаешься. А на мне районо отыграется. Что-то придумать надо.

– Надо, конечно! Знаешь, пойду-ка я со своими военными посоветуюсь.

– Попробуй. У меня тоже появилась одна идея.

Я сбегая на Воровского в детскую поликлинику к Семену Иосифовичу. Тоже посоветуюсь.

А листок этот проклятый написал я. Но ни я, ни мать обо всем происходящим, естественно, не знали. Ходил в школу, готовил уроки... Через несколько дней мать вызвали в школу. В кабинете завуча, развалясь, сидел незнакомый молодой человек. Представился, как работник такого-то отдела ГБ. Ухмыляясь, он открыл папку.

– Так-так. Тут сигнальчик поступил. Нехорошо, получается. Значит, дома вы так о вожде отзываетесь, – сказал он и протянул листок с моими каракулями. На нем красным карандашом было обведено слово Сталин-гад.

– Это же ошибка. Он еще писать толком не умеет.

– Ах, вот как, не умеет. А другие тоже не умеют, но не ошиблись. Значит, дома их по-иному учат.

Так-то вот, гражданка, получается.

– Поймите! Зачем мне Сталина ругать?

– Зачем? А разве нет причин. А?

– Да нет никаких.

– Когда вашего отца расстреляли?

– В 38-м году.

– Ну, вот и причина высветилась. С этого мы и начнем!

Затем нагнулся через стол и тихо зашипел: «Учи, мамаша! Такие, как вы, детей своих сызмальства родину и вождей наших ненавидеть приучают. У нас для таких далекие места имеются». Откинулся на спинку стула и резко объявил: «Теперь марш домой! Из квартиры ни шагу. На работу мы сами сообщим».

Мать в ужасе пришла домой. Мало того, что ей грозил арест и посадка. Мало того, что и я мог отправиться в колонию для малолетних преступников. Часть семьи находится в ссылке в Казахстане. Мать умудрялась им помогать. С работы ее должны выгнать, и помогать будет нечем. А без ее помощи они погибнут. Пришли подруги. Поговорили, но что тут поделаешь.

Вечером того же дня Вера Серафимовна пришла к нам домой и долго тихо беседовала с матерью. Я сидел поодаль, за шкафом; комната-то одна. Сначала думал, меня ругать пришла. Но потом стал прислушиваться и улавливать отдельные фразы.

– Ну как же так...

– Мне надо было сразу тетради в портфель спрятать. Знала же, что этот военрук всегда по столам шарит. Но висок так разболелся...

– Да при чем здесь вы!

– На фронте, в своем полку, я знала, как с такими Чуркиными поступать. А тут...

И учительница стала шепотом матери что-то объяснять.

– Нет, нет! Мой сын не идиот. Нельзя его в школу для дефективных. Что вы говорите?

– Вы же умная женщина. Разве не понимаете, что это единственное спасение и для него, и для вас, и даже для меня. Они сразу потеряют к этому эпизоду интерес. Что с дефективного и умственно отсталого возьмешь?

– Какой ужас! А где эта школа хоть находится?

– Тридцатая-то? Да... там еще видно будет, переведем мы его или нет...

Дальше очень тихо...

– Неужели это возможно...

– Все возможно. Целое лето впереди. Да и война скоро кончится.

Они много, нервно курили. Потом выпили «по рюмашке», и учительница ушла.

На следующий день меня вызвали в медпункт, и со мной как-то очень спокойно поговорил старенький врач. Он стучал молоточком по коленке, заставлял с закрытыми глазами доставать до носа, водил пальцем перед глазами. Потом долго писал, бурча себе под нос. Как я понимаю, он признал у меня некое умственное отставание и порекомендовал перевести в 30-ю специальную школу.

Но пока я еще продолжаю ходить в 69-ю. Стало тепло, и во дворе пошли уроки военного дела. Маршируем с деревянными ружьями. Поем песню:

Отцом и братом Суворов был,
Сухарь последний с бойцом делил...

Он на Очаков, на Измаил,

Победно войско свое водил.

Вообще маршировали мы часто. Однажды я пришел домой и объявил, что получил пятерку по пению. Мать очень удивилась, поскольку слуха у меня не наблюдалось.

– А что ты пел?

– Я не пел. Я под музыку маршировал.

Так мы маршировали с деревянными ружьями. А старшие ученики маршировали с нормальными винтовками. Стрелять из них было нельзя, поскольку у них были сверлёные затворы и сточены бойки. Естественно, наличие даже таких ружей регулярно проверялось. Время-то военное.

И вот в описываемые дни, как-то очень вовремя, нагрязнула оружейная проверка. Проверяли тщательно. И надо же! У нескольких винтовок затворы оказались недосверлены, да и бойки какие-то сомнительные. Раньше проверяли, но поверхностно. Ну, есть дырка в стволе, и все. Теперь увидели, что из них можно стрелять. За нелегальное хранение огнестрельного оружия в военное время, да еще в школе могли отдать под суд. Но директриса отделалась легким выговором, а Чуркина перевели на другую работу.

Наконец война кончилась. И само понятие «фронт» вдруг потеряло свой зловеющий смысл. Миллионы людей возвратились в свои дома. Но радость была недолгой. Их встретила полуголодная страна, разрушенная до Волги. Жилища уничтожены, поля сожжены, земля исковеркана. Семьи рассыпались, близкие погибли, исчезли, арестованы, угнаны в Германию или сгинули в лагерях. У крестьян и у вернувшихся в деревни фронтовиков изъяли паспорта и ограничили свободу передвижения. Бездомные, бессемейные и безработные фронтовики стали пополнять городские банды. Набранные в милицию во время войны девушки не могли им противостоять. Выходить ночью стало небезопасно. В проходном дворе на Смоленской убили милиционершу, отобрали оружие и изнасиловали. Объявились банды домовников, скокарей, щипачей, гоп-стопников и каких-то «попрыгунчиков». Именно тогда в Москве появилась легенда о банде «Черная кошка».

Итак, фронтовики недолго были героями. Их было слишком много. За ордена платить перестали. Праздник День Победы – 9-е мая – отменили. Никаких привилегий. Пусть живут, как все. Безногих инвалидов выслали из больших городов, чтобы глаза не мозолили. Число недовольных фронтовиков росло. Видимо, люди, прошедшие войну, смелые и инициативные, могли представлять определенную угрозу государству. На них и переклонились органы ГБ. Так, например, миллионы людей, побывавших в плену, были разбиты на группы по степени «вшивности», и их стали арестовывать, щедро пополняя ГУЛАГ.

Но мне повезло. Поскольку военрук исчез, а органы потеряли к этой истории интерес, следить за моим переводом в школу для дефективных стало некому. А тут война кончилась, и всем было не до «недоразвитого» ученика. Так я и проучился в 69-й до четвертого класса. Вера Серафимовна скоро ушла. Ее перевели на партийную работу. Директриса тоже сменилась. Потом с фронта пришел отец. Мы переехали на Плющиху. Ссылную бабушку и всех остальных мать нелегально перевезла в Москву, где они и прожили до хрущевской реабилитации. Началась другая жизнь. Но помощь этих двух женщин я никогда не забуду. Я видел их недолго, да и для них мой случай был не очень значим. Но, сделав доброе дело, они сыграли огромную роль в судьбе моей семьи.

Биографический жанр все еще слабо участвует в движении архитектурной мысли. Мы публикуем материал о противоречивых и сложных фигурах противоречивого и сложного века – об И. В. Жолтовском и А. В. Щусеве.

В «тройном интервью» К. Н. Афанасьев рассказывает о своих встречах с легендарными мастерами русского авангарда. Беседа состоялась тридцать лет назад, но ранее так и не была полностью опубликована.

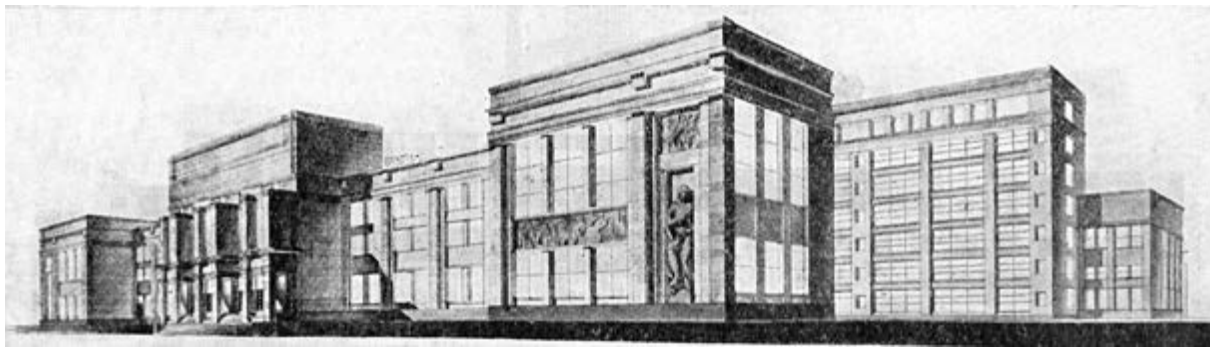
Константин Лидин

корифеи архитектуры XX /
coryphaeuses of architecture XX

The biography genre still rarely participates in the development of architectural thought. We are publishing the material on contradictory and sophisticated figures of the contradictory and sophisticated century, I. V. Zholtovsky and A. V. Shchusev. K. N. Afanasiev in his “triple interview” speaks about his meetings with legendary masters of the Russian avant-garde. The conversation was held thirty years ago, but has not been fully published yet.

Konstantin Lidin

v > Алексей Щусев, проект
Библиотеки имени Ленина,
I тур конкурса, 1928



Описывается история конкурса на новое здание библиотеки им. В. И. Ленина. Характеризуются три проекта, победивших в конкурсе. Раскрывается смысл протеста архитекторов против стиля и идей конъюнктурных проектов. Отмечается противоречивость проектов первого и второго тура у Щусева и Щуко.
Ключевые слова: конкурс на здание библиотеки им. В. И. Ленина; бр. Веснины; А. Щусев; В. Щуко; конструктивизм; эклектика; архитектурное сообщество. /

The history of the competition for the new building of V. I. Lenin Library is presented. The article features the three winning projects of the competition. The article tells about the protest of architects against the style and the ideas of the opportunistic projects. It points out the contrariety between the projects by Shchusev and Shchuko at the first and the second stages.

Keywords: competition for V. I. Lenin Library; the Vesnin brothers; A. Shchusev; V. Shchuko; constructivism; eclectics; architectural society.

А. В. Щусев и конкурс на Библиотеку им. В. И. Ленина /

текст
Дмитрий Хмельницкий /
text
Dmitry Khmelnitsky

В декабре 1927 года Правление Государственной библиотеки имени В. И. Ленина объявило конкурс на новое здание. Организован он был по уже отработанной двойной схеме. МАО было уполномочено проводить конкурс и выделило жюри. При этом в совет жюри, кроме представителей Правления библиотеки, дополнительно вошло несколько высокопоставленных партийных функционеров: член Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Петр Смидович, председатель исполкома Моссовета Константин Уханов, нарком просвещения РСФСР Анатолий Луначарский, заместитель начальника Главнауки [1] Михаил Кристи [2]. Объявляются пять премий – от 5000 руб. до 1000 руб.

Параллельно с открытым конкурсом группе высокопоставленных архитекторов (А. Щусеву, В. Щуко, трем братьям Весниным и И. Рербергу) было заказано еще че-

тыре проекта [3]. Судя по обстоятельствам, реально конкурировали между собой только их авторы.

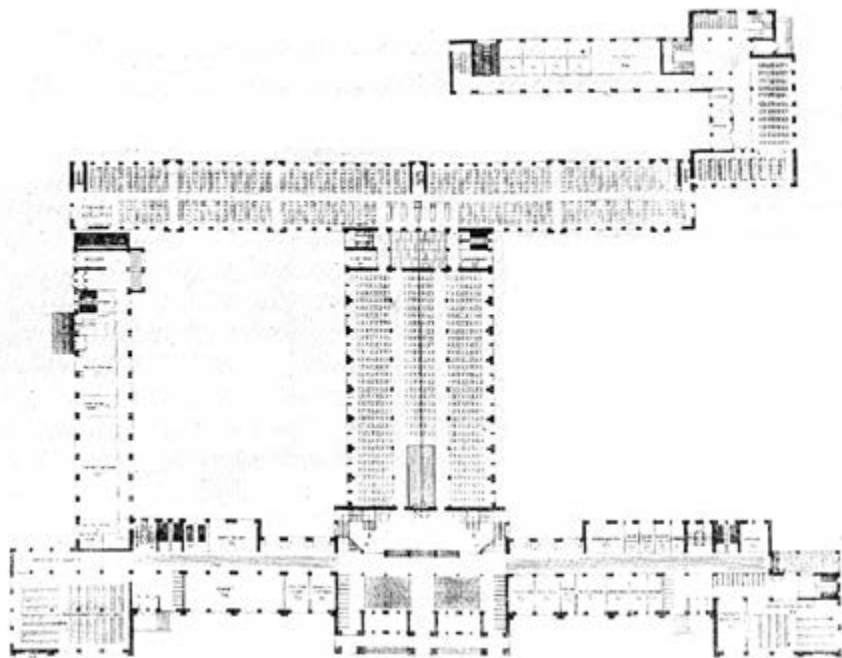
В программе, помимо казенной идеологической риторики о значении здания [4], говорилось: «Фасады зданий предполагалось дать простыми и монументальными, декоративные элементы в минимуме, однако, в целом здания должны производить гармоничное и радостное впечатление» [5].

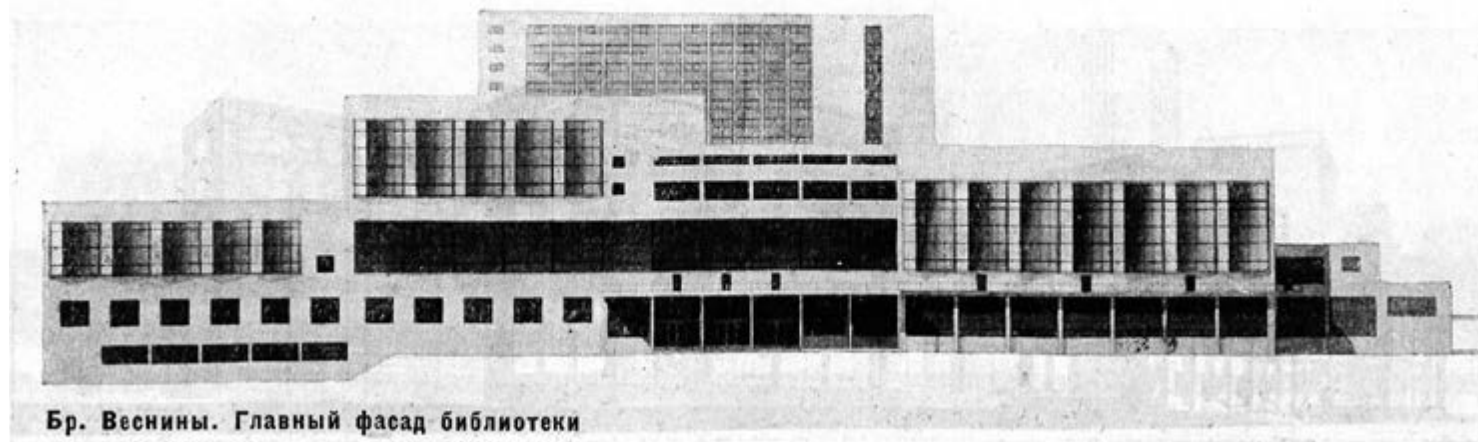
В апреле 1928 года после рассмотрения всех 14 поданных на конкурс проектов (включая четыре заказных) первую премию получил проект Д. С. Маркова и Д. Ф. Фридмана [6]. Все премированные проекты открытого конкурса были конструктивистскими.

Реальный победитель, однако, назван не был. Из четырех заказных проектов «удовлетворительными» жюри признало три – Щусева, Щуко и Весниных. Им, а также авторам проекта-победителя открытого конкурса было предложено доработать проекты; таким образом, был организован второй тур. Из игры выпал только Рерберг с проектом, очень похожим на дореволюционную эклектику [7].

Яркий конструктивистский проект братьев Весниных хорошо известен, он неоднократно публиковался в последующие десятилетия. Жюри отметило некоторые недоработки в целом хорошо продуманного плана и в целом хвалило архитектуру: «Фасад библиотечных зданий выполнен в современных формах, а ответственный угол на пути главного движения из центра мало проработан. Интересно представлен боковой фасад с красивыми массами Института» [8].

Проект Щуко, вполне функционалистический в плане, внешне представляет собой некую смесь конструктивистских и классических приемов обработки объемов. С одной стороны – пилонады на главных фасадах и колоннада главного входа со скульптурным фризом, с другой – горизонтальные окна в многоступенчатых фасадах и общая динамика лишенной всякой симметрии композиции. Жюри отмечает, что «...интересно задуманный и хорошо выполненный прием входа с угла дает в фасаде особую торжественность здания со стороны Манежа и Кремля, хотя и недостаточно увязанную с остальной частью здания» [9].





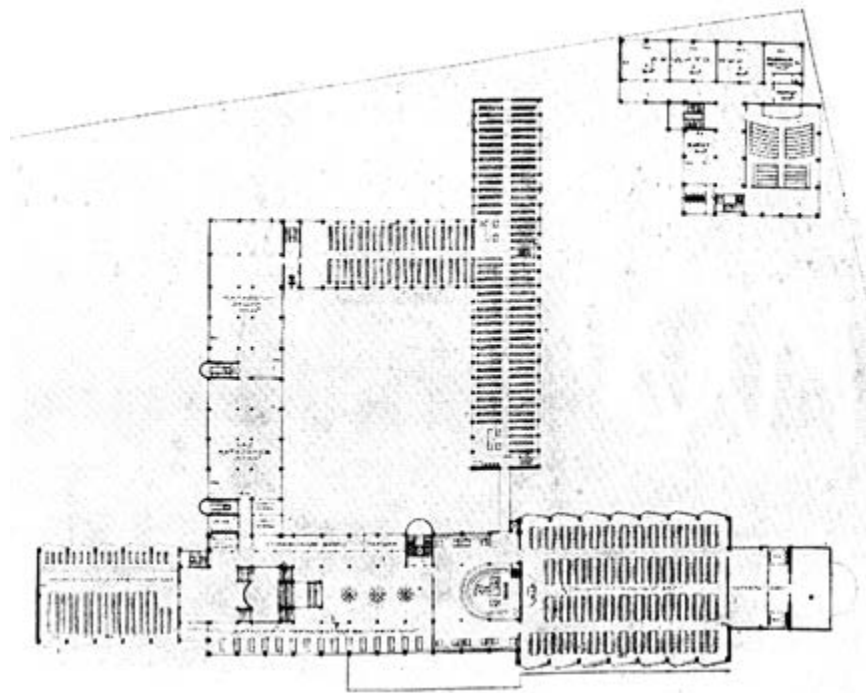
A. V. Shchusev and the Competition for V. I. Lenin Library

Самым странным выглядит проект Щусева. Там и в плане, и в объемах главного корпуса присутствует искусственная симметрия, явно противоречащая всей сложной пространственной структуре, но обусловленная симметрией главного фасада. И так же искусственно выглядят тяжеловесные, плохо связанные друг с другом, обработанные пилонами и тяжелыми аттиками объемы. В отзыве жюри по поводу проекта Щусева сказано: «В общем нужно признать проект удачным, вполне удовлетворительно разрешающим предложенную задачу. Внешнее оформление в духе классики не соответствует современному направлению в архитектуре, и в случае принятия проекта оно потребует дальнейшей проработки» [10].

Объяснить происшедшее можно только явным недоразумением. Видимо, все авторы заказных проектов заранее были извещены о том, что заказчикам требуется нечто классическое. Открыто не согласились с таким исходом только Веснины, и, возможно, под их влиянием, эта негласная установка во время принятия решения по первому туру конкурса была изменена. Самый прямой и безразличный ответ на задание дал Щусев.

Участие авторов проекта-победителя открытого конкурса во втором туре было явно формальным. Далее конкурировали между собой только авторы заказных проектов. Как сказано было в статье о конкурсе в журнале «Строительная промышленность»: «Общее впечатление по открытому конкурсу таково, что ни один из представленных проектов не может быть использован для реальной стройки, хотя некоторые и представляют ценный материал, полезный при разработке дальнейшего проекта. Более удачные решения дали три заказные проекта: Щусева, Щуко и бр. Весниных; к ним Наркомпрос вновь обратился – к Щусеву – дать варианты иного архитектурного оформления, к Весниным – переработать план, перенести читальный зал внутрь и дать более содержательную обработку, к Щуко – радикально переработать внутренний план. В октябре – ноябре будет рассмотрено переработанных проектов» [11].

Судя по тому, что в архитектурной прессе информация о результатах второго тура конкурса появилась только летом 1929 года, а не осенью 1928, как планировалось, за кулисами конкурса шла ожесточенная борьба. Скорее

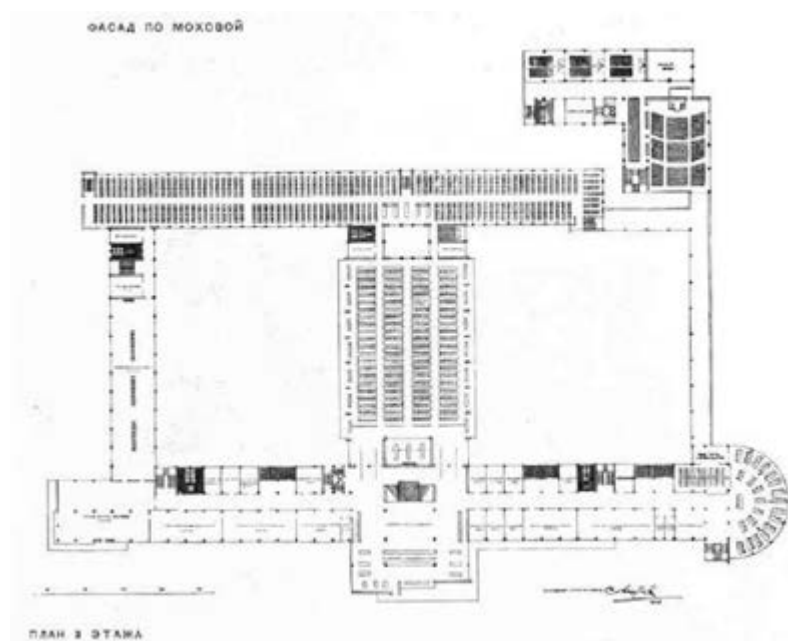


всего – между архитектурной элитой, представленной в первую очередь братьями Весниными, имевшими связи в высших правительственных кругах, и партийными функционерами среднего звена (Уханов, Луначарский и т. д.). На какое-то время, судя по характеру представленных на второй тур проектов, победили Веснины.

Во втором туре, судя по публикациям того времени, решение принималось уже не жюри из архитекторов, а Правительственной комиссией под председательством Луначарского [12]. Все доработанные проекты второго тура оказались современными, без внешних признаков эклектики.

^ Братья Веснины, проект Библиотеки имени Ленина, I тур конкурса, 1928

v > Алексей Щусев, проект
Библиотеки имени Ленина,
II тур конкурса, 1929



Веснины, откорректировав планировочное решение, сделали еще один тщательно продуманный и глубокий конструктивистский проект.

Щусев и Щуко, практически ничего не меняя в планах, просто надели на свои здания конструктивистскую оболочку.

Проект Щусева – эта одна из самых эффектных и известных его конструктивистских работ: динамическая композиция, центром которой стал выходящий на угол круглый читальный зал и с изысканно проработанной асимметричной входной группой. Стилистически он ассоциируется не столько со строгим конструктивизмом Весниных, сколько со свободной пластикой Эриха Мендельсона или Ле Корбюзье. Он до такой степени не похож на проект первого тура, что невольно наводит на вопрос: а был ли у обоих проектов действительно общий автор? Ответить на него сегодня без дополнительных исследований невозможно [13].

Решением комиссии к реализации был принят проект Щуко.

Откровенная нечестность результатов конкурса и конъюнктурность поведения Щусева и Щуко вызвали взрыв негодования в архитектурной среде.

В третьем номере «Современной архитектуры» за 1929 год на второй странице обложки были опубликованы протесты по этому поводу архитектурных организаций – ОСА, АРУ, АСНОВА, ВОПРА и архитектурного кружка ВХУТЕИНа.

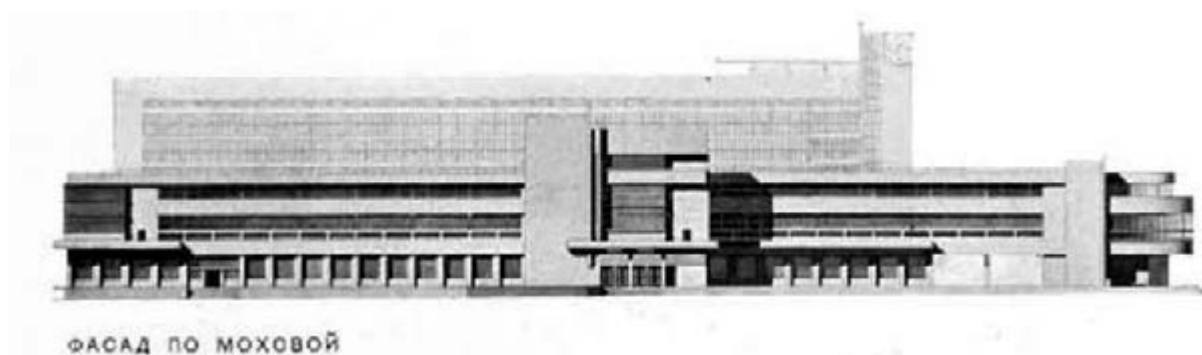
В заявлении президиума ОСА сказано: «Съезд ОСА отмечает, что постановление о постройке Ленинской библиотеки по проекту Щуко, идеологически чуждому нам и в практическом отношении наиболее слабому из всех представленных проектов, резко и грубо противоречит мнению и желаниям широкой советской общественности, неоднократно и отчетливо выражавшей свое отрицательное отношение к проекту Щуко, как в правительственной и партийной печати, так и на собраниях и диспутах. Съезд, считая совершенно недопустимым подобное игнорирование мнения советской общественности, решительно настаивает на радикальном пересмотре надлежащими инстанциями и органами решения о возведении Ленинской библиотеки по эклектическому проекту Щуко» [14].

Судя по выражению «эклектический проект» и по дальнейшему развитию событий, принят к постройке был не переработанный под конструктивизм проект второго тура, а первоначальный проект Щуко первого тура, обросший в процессе разработки и реализации дополнительным декором – как это, видимо, изначально организаторами конкурса и планировалось.

Публикация протестов сопровождается врезкой с изображением проектов Щусева и Щуко обоих туров и с надписью: «Чего изволите-с... мы люди не гордые».

Эклектические проекты первого тура обведены издательскими узорными рамочками.

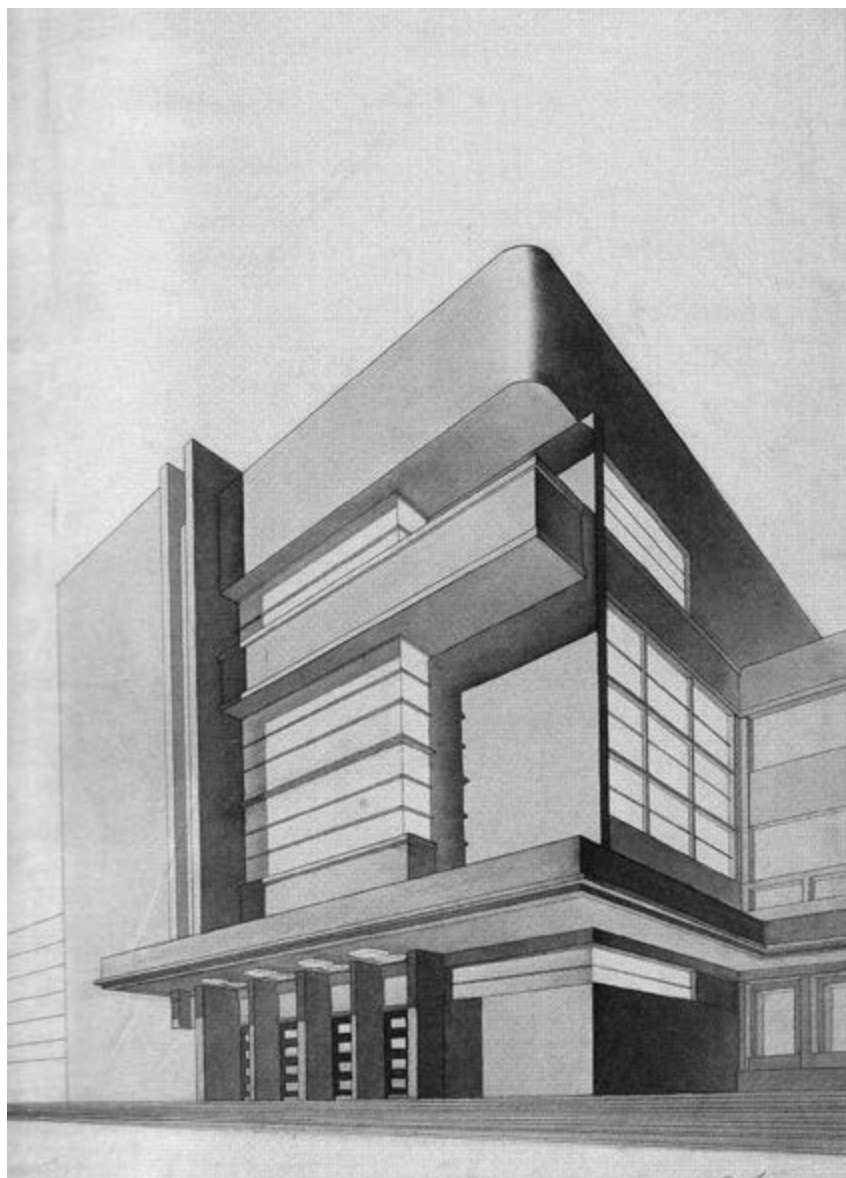
Протесты АРУ, архитектурного кружка ВХУТЕИНа и АСНОВА были опубликованы также в № 7 журнала «Строительство Москвы» за 1929 г. вместе с кратким обзором проектов второго тура: «Большинство замечаний по проектам первого конкурса было сделано в связи с тем рецидивом старых стилей, который имел место в первоначальном»

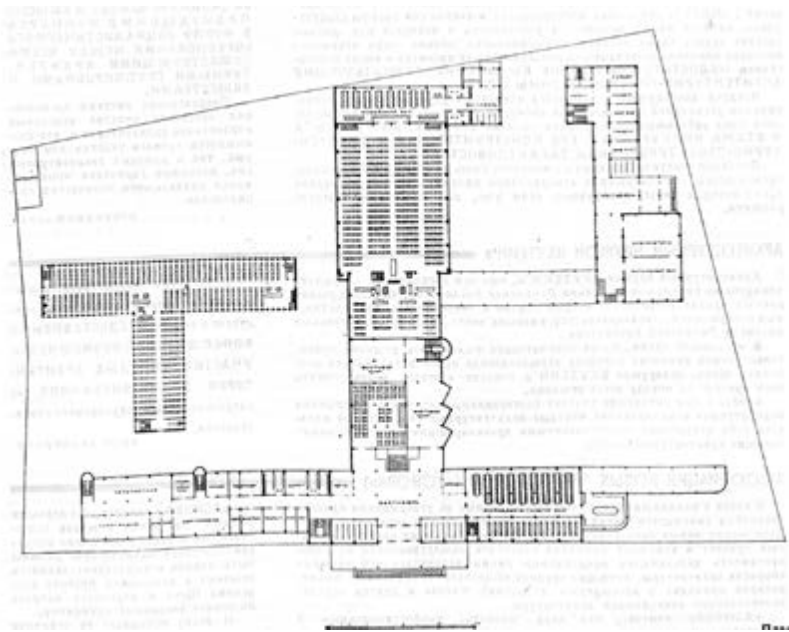
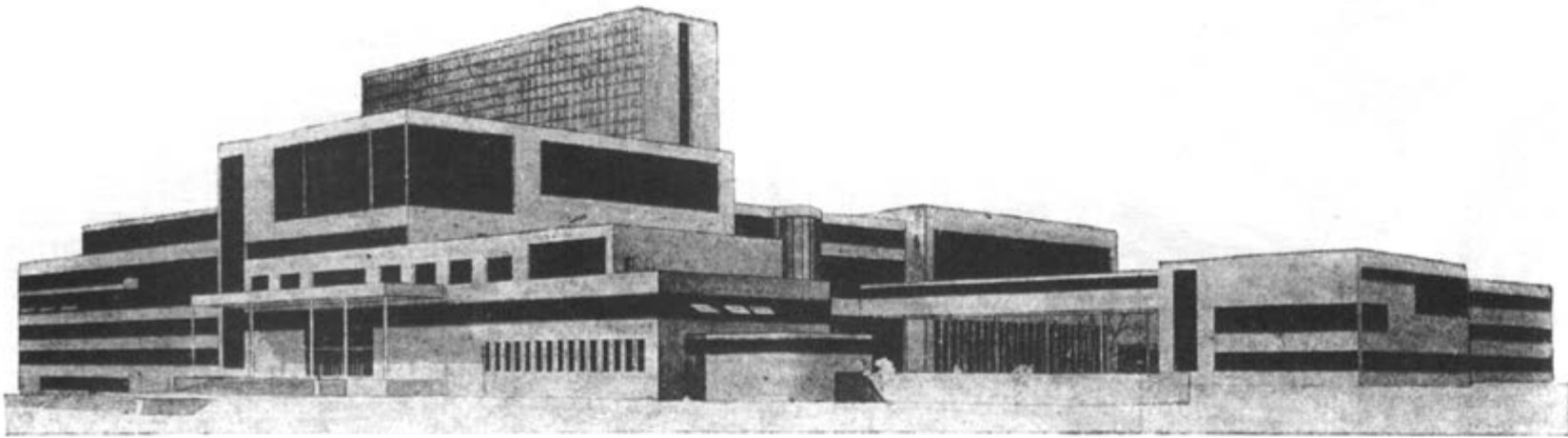


чальных проектах некоторых из приглашенных к участию в конкурсе архитекторов (академик-архит. А. Щусев, В. Щуко и инженер И. Рерберг). Энергичный протест советской общественности против воссоздания в современном монументальном сооружении старых архитектурных форм имел свое действие. В результате авторы первых двух из представленных на повторный конкурс проектов (академики-архитекторы Щусев и Щуко) изменили свои работы, оставив в значительной степени прежнюю схему распланирования помещений. Архитектура этих двух проектов характеризуется приспособляемостью к любым, даже противоположным по своей сути, стилям и формам. Поэтому говорить о том, что эти два проекта могут дать сооружение, которое явится памятником современной советской монументальной архитектуры, не приходится» [15].

Дело происходит в середине 1929 года, в зловещее время нарастающего террора, постепенного уничтожения экономики НЭП, остатков свободы слова, всех общественных организаций страны и начала коллективизации всех, в том числе и архитекторов. В том же №3 «Современной архитектуры» на первой странице опубликован документ Президиума ОСА «Создадим федерацию революционных архитекторов». Речь идет о прообразе будущего Союза архитекторов СССР. То, что такие публичные протесты могли быть в тот момент вообще возможными, говорит, по-видимому, во-первых, о том, что решение о конкурсе принималось на относительно невысоком партийном уровне. Будь в нем замешаны первые лица государства, протесты, адресованные фактически правительству, были бы невозможны. И во-вторых, что в тот момент правительство еще не занималось художественным контролем в архитектуре, и архитектурной общественности (даже ВОПРА, созданной архитекторами-партийцами) ошибочно казалось, что так будет продолжаться и дальше.

Что касается участия в этой истории Щусева, то оно парадоксально. Элегантный и очень эффектный современный проект – после равнодушного упражнения в неоклассике на ту же тему. Трудно поверить, что проекты Щусева первого и второго туров конкурса нарисованы одной рукой. И очень хорошо видна разница между





^ Братья Веснины, проект Библиотеки имени Ленина, II тур конкурса, 1929

принципиальными, не зависящими от конъюнктуры художественными убеждениями Весниных и беспечной всеядностью Щусева, способного с одинаковой легкостью делать и замечательные, и невозможные вещи – в зависимости от обстоятельств.

Интересно, что Кирилл Афанасьев в книге 1978 г. меняет местами (видимо, сознательно) проекты Щусева первого и второго тура и делает удобный для официальной исторической концепции вывод, что Щусев в «классическом» проекте преодолевал «конструктивистскую ограниченность» [16]. Хотя на самом деле было наоборот: конструктивистский вариант следовал за эклектическим.

Литература

1. Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями – государственный орган координации научных исследований теоретического профиля и пропаганды науки и культуры в РСФСР в 1921–1930 годах. Был сформирован в составе Академического центра Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) в 1921 году
2. Местнов А. Конкурс на составление проекта нового здания библиотеки им. В. И. Ленина. – Строительство Москвы. – 1928. – № 6. – С. 3
3. «В архивах Музея архитектуры хранится копия договора, подписанного Ленинской библиотекой с братьями Весниными о создании заказного проекта. По условиям договора, за разработку проекта Библиотека обязалась выплатить каждому из них сумму, равную первой премии». – В кн.: Кузница большой архитектуры. – М., 2014. – С. 91
4. «Проект зданий должен был соответствовать: 1) характеру эпохи, воплотившей волю трудящихся к строительству социализма; 2) назначению зданий, как могучего рассадника науки и просвещения, как памятника великому основоположнику новой жизни человечества». – Там же. – С. 97
5. Там же
6. «После долгих обсуждений жюри вынесло решение: первая премия присуждалась проекту Д. С. Маркова, Д. Ф. Фридмана (Девиз «Книга»), вторая – проекту Б. А. Кондрашева, Г. М. Бобова и Н. А. Всеволожского (Девиз «Зеленый квадрат»), третья – С. И. Овсянникову при участии Б. С. Помпеева (Девиз «Четыре концентрических круга»). Четвертую отдали С. С. Серафимову при участии М. А. Зандберг-Серафимовой (Девиз «Ученье – свет»), а пятую – П. А. Голосову при участии С. Н. Щербакова и М. Т. Смурова». – Там же. – С. 91
7. «Проект инж. Рерберг, И. И. Общий план застройки признается неудовлетворительным, неудовлетворительно сделана и внутренняя планировка. Фасад не представляет художественного интереса». Круглов Н. А. Конкурс на Библиотеку имени В. И. Ленина. – Строительная промышленность. – 1928. – № 8. – С. 565
8. Местнов А. Конкурс на составление проекта нового здания библиотеки им. Ленина. – Строительство Москвы. – 1928. – № 6. – С. 4
9. Там же. – С. 3
10. Там же. – С. 4
11. Круглов, Н. А. Конкурс на Библиотеку имени В. И. Ленина. – Строительная промышленность. – 1928. – № 8. – С. 565
12. «Помещая открытые письма московских архитектурных организаций, просим Председателя Правительственной комиссии тов. А. В. Луначарского пояснить причины: 1) принятия комиссией проекта академика Щуко; 2) непривлечения молодых архитектурных



^ Владимир Щуко и Владимир Гельфрейх, проект Библиотеки имени Ленина, II тур конкурса, 1929

сил к участию в конкурсе. ... Редакция». – Строительство Москвы, 1929. – № 7. – С. 22

13. Не исключено, что проект мог делаться и в три стадии. Сначала – современный вариант, потом (в силу полученной информации о намерениях заказчиков) он переделывается «под классику», потом, уже во втором туре, возврат к современной архитектуре

14. Современная архитектура, 1929. – № 3. – 2-я стр. обложки

15. Арх. Л-ов. «Новое здание Ленинской библиотеки, как монументальный памятник эпохи». Строительство Москвы, 1929. – № 7. – С. 19

16. «Принимая участие в 1928 г. в конкурсе на проектирование нового здания библиотеки имени В. И. Ленина, Щусев в первом варианте своего проекта на эту тему следует правилам конструктивизма в собственной «редакции». Можно говорить о своего рода щусевском, динамичном, экспрессивном «конструктивизме», определившем архитектуру зданий гостиницы в Мацесте, Наркомземе и первого варианта проекта библиотеки имени В. И. Ленина. Второй вариант этого проекта он создает, исходя уже из иных творческих позиций. При всех недостатках этот вариант является отчетливо осознанной автором попыткой встать на иные пути творчества. Зодчий пытается подчинить архитектуру проектируемого им здания законам классической композиции. Речь идет о преодолении конструктивистской ограниченности и поисках новых творческих путей развития советской архитектуры». (Афанасьев К. А. В. Щусев. – М., 1978. – С. 91)

References

Afanasiev, K. (1978). A. V. Shchusev. Moscow.

Kruglov, N. A. (1928). Konkurs na Biblioteku imeni V. I. Lenina [Competition for V. I. Lenin Library]. Stroitel'naya promyshlennost', 8, 565.

Kuznitsa bolshoi arkhitektury [The forge of great architecture]. (2014). Moscow.

Mestnov, A. (1928). Konkurs na sostavlenie proekta novogo zdaniya biblioteki im. V. I. Lenina [Competition for the project of the new building of V. I. Lenin Library]. Stroitelstvo Moskvy, 6, 3-4.

Sovremennaya arkhitektura [Modern Architecture]. (1929). 7, 19.

Stroitelstvo Moskvy [Construction in Moscow]. (1929), 7, 22.



< Современная архитектура, 1929, врезка на 2-й стр. обложки

чего извалите..с



мы люди не гордые



Летом 1986 года Кирилл Николаевич Афанасьев рассказывал Олегу Явейну и Елене Багиной об архитекторах, скульпторах, художниках, которых он знал, с которыми ему приходилось вместе работать. Воспоминания К. Н. Афанасьева о Жолтовском, Щусеве, Алабяне, Бурове, Синявском, Мордвинове, Шадре, Меркурове и др. не прочитать ни в одной книге. Это живые свидетельства человека, для которого А. А. Веснин был учителем, М. Я. Гинзбург – товарищем по Объединению современных архитекторов, с И. В. Жолтовским он работал.

Ключевые слова: Кирилл Николаевич Афанасьев; воспоминания; неизвестные факты из жизни знаменитых советских архитекторов, художников, скульпторов, искусствоведов. /

In the summer of 1986, Kirill Nikolaevich Afanasiev told Oleg Yavein and Elena Bagina about the architects, sculptors and artists whom he used to know and work with. K. N. Afanasiev's memories of Zholtovsky, Shchusev, Alabyan, Burov, Sinyavsky, Mordvinov, Shadr, Merkurov and others cannot be found in any book. These are the living testimonies of the man, for whom A. A. Vestin was a teacher, M. Ya. Ginsburg was a fellow at the Association of Contemporary Architects, and I. V. Zholtovsky was a coworker.

Keywords: Kirill Nikolaevich Afanasiev; memories; unknown facts from the lives of famous Soviet architects, artists, sculptors and art historians.



^ Кирилл Афанасьев. Рис. Сергея Астапова

Беседа с К. Н. Афанасьевым /

текст

Елена Багина /
text
Elena Bagina



Елена Багина

Это было давно, очень давно – 2 июля 1986 года. В Москве в этот день было не жарко и пасмурно. Накануне Олег Явейн позвонил Кириллу Николаевичу Афанасьеву и попросил о встрече. Афанасьев пригласил нас прийти попозже, часам к 10. Старика мучила бессонница, а нас бессонная ночь не смущала... Жил Кирилл Николаевич на первом этаже в доме 59 на ул. Пятницкой, построенном в 1938 году по его проекту для завода «Геодезия». В этом десятиэтажном монументальном доме он прожил всю жизнь.

Афанасьев принял нас в кабинете, заваленном иностранными альбомами по искусству. Окно комнаты выходило на Пятницкую улицу; на противоположной стороне был виден особняк – знаменитый Дом со львами (Усадьба Рекк). За окном уже были синие сумерки. Афанасьев сидел спиной к окну. Когда он поворачивал голову, был хорошо виден его профиль. Почему-то в голове мелькнула мысль: такой профиль мог быть у генерала царской армии. Гораздо позже я узнала, что Кирилл Николаевич родился в 1909 году в Ораниенбауме в семье потомственного военного. Его отец Николай Афанасьев был офицером русской армии. В 1930 году Кирилл Николаевич закончил ВХУТЕИН. Учился в мастерской А. А. Веснина. Был членом ОСА, в конце 20-х годов разделял взгляды М. Я. Гинзбурга. В 30–50-х годах работал с братьями Веснинными, И. В. Жолтовским, А. В. Щусевым и др.

У нас не было магнитофона. Договорились, что я буду молчать и записывать, а вопросы задавать будет Олег. Помнится, рука болела потом несколько дней. Но я записала слово в слово то, что говорил Кирилл Николаевич в эту ночь. Было ему в ту пору уже 77 лет.

Мне не хочется править этот текст. Старый архитектор говорил отрывисто, с длинными паузами. Запись сохранила и ритм, и своеобразие его речи. Те, кого он вспоминал, для нас уже тогда, тридцать с лишним лет назад, были легендарной. Для него – друзьями, знакомыми. Кого-то он вспоминал с симпатией, о ком-то говорил с неприязнью. Беседа началась с вопроса Олега о Михаиле Охитовиче и дезурбанизме. Закончилась она в пять утра. Ночью прошел дождь, которого мы не заметили.



Олег Явейн,
рис. К. Н. Афанасьева

Олег Явейн. Вы знали Охитовича?

Кирилл Афанасьев Охитович был большой чудак. Заполнил всех. Сальнов. Дезурбанисты.

Слова Охитовича: «Коробочки? Почему не барокко?»

Сделали барокко. Спроектировали столовую, которая была выстроена. Столовая с портиками и колоннами. Упрощенную, конечно, без деталей.

Охитович говорил: «Архитектура может и должна быть энергичной. Почему обужаем все в конструктивизме?»

Кирилл Николаевич вспоминал события начала 30-х годов, когда обозначился поворот от конструктивизма к неоклассике. Кто такой Сальнов – не знаю. «Большой чудак» Михаил Александрович Охитович родился в 1896 году, с 1917 года член партии ВКП (б), служил в Красной армии до 1925 года. Поддерживал Троцкого. В 1928 году был исключен из партии. В 1929–30 годах в ходе дискуссии о социалистическом расселении выдвинул свой проект «Дезурбанизация». Архитектурного образования Охитович не имел. В полемике с экономистом Л. М. Сабсовичем заявил: «Только Карл Маркс! Это единственный подготовленный для теперешних условий архитектор». Восстановлен в партии в 1930-м году после заявления об отходе от оппозиции. Расстрелян в 1937 году.*

ОА Поддерживал ли Владимиров Жолтовского?

КА Вячеслав Николаевич Владимиров никогда не призывал к Жолтовскому.

Вячеслав Николаевич Владимиров (1898–1942) – активный деятель Объединения современных архитекторов; известен своими конструктивистскими проектами жилых домов. Под руководством М. Я. Гинзбурга в бригаде архитекторов (М. О. Барц, И. Ф. Милинис, К. Н. Афанасьев, М. И. Синявский, А. Л. Пастернак) участвовал в проектировании экспериментального дома-коммуны на Новинском бульваре – знаменитого Дома Наркомфина (1929–1933).



< А. К. Буров, Ле Корбюзье, Н. Н. Соколов, А. А. Веснин, Г. П. Гольц. 1928

М. А. Охитович



A Conversation with K. N. Afanasiev

ОЯ Как относился Гинзбург к идеям И. В. Жолтовского?

КА Гинзбург в стороне. Пожимал плечами... Буров, Сияневский, Барц попали в лапы к Жолтовскому.

Моисей Яковлевич Гинзбург (1892–1946) – идеолог конструктивизма, лидер Объединения Современных архитекторов (ОСА), редактор журнала «Современная архитектура» (СА).

Михаил Исаакович Сияневский (1895–1979) закончил ВХУТЕМАС, член ОСА. С 1935 года преподавал в МАРХИ, с 1949 – профессор Московского архитектурного института. Работал в мастерской И. В. Жолтовского.

Михаил Осипович Барц (1904–1976) закончил ВХУТЕМАС, член ОСА, с 1934 года работал в мастерской-школе И. В. Жолтовского.

ОЯ А Александр Сергеевич Никольский?

А. С. Никольский (1884–1953) в 1912 окончил Институт гражданских инженеров (ИГИ), совершенствовался в Италии. Преподавал в ИГИ (1927–1932), с 1928 – профессор в ЛИЖСА имени И. Е. Репина (1933–1953). В 1925–1932 возглавлял ленинградскую группу Общества современных архитекторов (ОСА), входил в редакцию журнала «Современная архитектура».

КА Никольский – занавес. Никольский был душа общества, весельчак. Знал его по Суханово. Проект на Первом съезде. ОСА – выставки. Работы Никольского сухи, малохудожественны.

Суханово – дворцово-парковый ансамбль, сформировавшийся в 1805–1824 гг., принадлежавшая князьям Волконским. В 1930-е годы дворец Волконских перестроен под санаторий, позднее – дом отдыха Союза архитекторов.

ОЯ Вы помните Льва Владимировича Руднева?

Лев Владимирович Руднев (1885–1956) учился в Академии художеств в Санкт-Петербурге с 1906 по 1911 гг. у Леонтия Николаевича Бенуа и Ивана Александровича Фомина, помощником которого работал одновременно с обучением. Лауреат Сталинской премии первой степени, автор главного здания МГУ и художественного оформления океанских теплоходов. «Сталинский сокол» советской архитектуры.

КА О Рудневе. Растрепанный. Строил по военному ведомству. Играет в художники, а руками так и шарит. Громадные перспективы. Синее небо. Глаза все к небу, к небу, а руками все шарит, шарит.

Жолтовский говорил: «Не надо ультрамарином красить небо». Брал с палитры ультрамарин и выкидывал. Шпарит небо.

Жолтовский говорил: «В Венеции небо палевое, перламутровое: вода. Во Флоренции небо голубое. Для Флоренции тени темненько. Для Венеции тени бледные. Основное освещение – от неба. Какая погода, так и нужно отмывать. Тени обязательно глушить внутрь. Если муха сядет в тень, какое количество неба она увидит? Тени притемняют кверху, а не к краю. Контраст ломает форму. Подкладывать нужно сурик свинцовый. Дает светоненосность отмывке. Дает тонкий нюанс».

Отмывали колонну до сотни с лишним раз. Тушь отстоит. Натерли об кожу. Китайской. Лессировки до сотни раз. Покрывали, чтобы она вертелась (колонна). Были разговоры о теплом тоне и холодном. Он (Жолтовский) предлагал отмывать теплой. Холодная у китайцев ценилась выше, была дороже. Хвастались, у кого потеплее (тушь).

Савицкий Дмитрий. Делал отмывку по-своему, грубовато. Была погоня за цветной тушью китайской, но это мало нам удавалось. У Щусева и Жолтовского был хороший комплект китайской туши.

Дмитрий Болеславович Савицкий (1904–19??) – потомственный архитектор, автор проектов промышленных и крупных стратегических объектов. Лауреат



Л. В. Руднев



А. С. Никольский



М. Я. Гинзбург.
Фото М. С. Наппельбаума



И. В. Жолтовский

Сталинской премии за архитектуру Верхневолжских гидроузлов (1951).

Жолтовский. Акант на юге. Акант на севере. Его (Жолтовского) излюбленный разговор. Греческая и римская коринфская капитель. Прорисовывал колокол четко. Держит не листьями, а внутренним колоколом. Какие листья – говорил. Абаки у него острые. Греки делали остро. Жолтовский проповедовал греческий вариант. Портки в Сочи. Там острые абаки. Драпировка не должна разрушать колокол. Речь о листьях. У аканта листья такие же острые у греков. У римлян – с закругленными краями.

О скульптурности этой вещи. Листья нужно рисовать либо римскими, либо греческими. Проповедовал греческие. Листья нужно делать в соответствии с идеей. Ощущение листа. Подходил с образным строем... Делал вялыми – жара, климат. Иногда бодренькими, молоденькими. Может быть большой. Может быть молодой.

Не приходилось делать до конца. Устанавливал ритм, высоту. Нужно было знать, какой породы акант. Абаки острые.

Простой вал у цоколя. На какой высоте. Сверху. Снизу. Редчайшая вещь – полуциркульный (вал).

Простой гусёк. Казалось бы, под 45 градусов – и начертил. Ничего похожего. Может быть с малым и большим пузом. Гусёк имеет свою выразительность, характер. Целая история нарисовать.

Михаил Александрович Савицкий сидел с этим гуськом неделю. Как нос на человеке. Проблема профилей.

Кто такой Михаил Александрович Савицкий – мне неизвестно.

Буров делал карниз на доме архитектора. Целая эпопея. Не объем, а стена. Отгораживает пространство от улицы. Он ограничил тему ширмой. Эту ширму как таковую... С Жолтовским консультировался, несмотря на то, что они поругались.

ОЯ Андрей Буров рано ушел от конструктивизма?

Андрей Константинович Буров (1900–1957) – советский архитектор, инженер-изобретатель, сценограф, дизайнер. Член-корреспондент Академии строительства и архитектуры СССР (с 1957), доктор технических наук. Автор Центрального Дома архитектора в Гранатном переулке, Московского инподрома, жилых домов на Тверской, Полянке, Ленинградском проспекте, Бережковской набережной.

КА Рано ушел от конструктивизма? Не рано. Неправильно трактуется обычно. Не хочется опровергать.

ОЯ Буров забегал вперед моды?

КА Он забегал вперед моды? Он был не очень самостоятельный архитектор. В самом начале учился у Веснина и делал лучше Веснина. Делал под Корбюзье на уровне Корбюзье.

ОЯ Как относились к Иллариону Александровичу Иванову-Шицу?

Илларион Александрович Иванов-Шиц (1865–1937) – русский и советский архитектор, имел узнаваемый почерк. Любил Венский Сецессион и греческую классику. Работал в Москве, строил преимущественно банковские и общественные здания (больницы, учебные заведения, народные дома). В 1890–1891 гг. – московский городской архитектор. В советский период среди про-

чего перестроил Большой Кремлевский дворец под зал заседаний Верховного Совета.

КА Иванов-Шиц? Никак не котировался. Эта гадость – Андреевский зал. Дурацкие вертикальные пилястры. Аккуратно поштукатурен. Лучшее – театр Комсомола на Малой Дмитровке. Неглубокая стилизация. Стиль понимал элементарно, увражно, но не переживал его. Длинные макароны – колонны (об Андреевском зале).

В Андреевском зале стоял Ленин Шадра. Меркулов (Меркуров) заменил на своего. У Шадра Ленин (держит ся) за жилетку. И смят пиджачный воротник. Из-за смятого пиджака заменили. Шадр не здоровался с Меркуловым.

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая фамилия – Иванов (1887–1941) – скульптор-монументалист. Сергей Дмитриевич Меркуров (1881–1952) – скульптор-монументалист. Директор ГМИИ имени А. С. Пушкина в 1944–1949 годах. Автор многочисленных монументов И. В. Сталину. Двоюродный брат Георгия Гурджиева.

Шадр, Герасимов и я стояли в зале художников на Кузнецком. Анекдоты Герасимов рассказывал. Меркуров (подходит), приятно улыбается. Здоровается с Герасимовым. Шадр руки назад. Меркуров ретировался.

Александр Михайлович Герасимов (1880–1963) – художник, архитектор, первый президент Академии художеств СССР (1947–1957).

Фраза Меркурова: «Я Шадра на кладбище загоню. Будет делать надгробия».

Лучшие надгробия. Аллилуевой надгробие сделал Шадр. Стела не очень удачная (Шадр). Пошел к Жолтовскому. Жолтовский исправил. Жолтовский пропорции знал, законы построения герм. Шадр не знал. Античные правила требуют, чтобы голова была соразмерна высоте столба. Высота большая – и отрезанные колени. Ленин с отрезанными коленями. Преувеличенная голова. Герму и подпись, шрифт делал Жолтовский.

Мадам Немирович-Данченко. Идея бюста. На большой поверхности. Она назад оборачивается, уходя в черноту надгробия. Столб на 70 сантиметров в землю.

С Шадром. Написал надпись. Идиот, сделал надпись по-гречески. Промашку дал отчаянную. На мраморе делали греки. На лабрадоре не вышли усёночки. Цвет на надписи меняется. Там полировка, а тут нет. Исправили и лишили остроты. Надгробие шикарное. Деревянная резная скамейка. Я уж делал все.

Анекдот. К столетию со дня рождения В. И. Немировича-Данченко. Там же он похоронен, где жена.

Столетие. На могиле нужно сделать митинг. Приходят на могилу, а бюста нет. Вместо бюста – яма. Убрали голову мадам. Кто? Куда? Как? Никто не знает. Сын был жив еще. Жена сына – премьерша оперетты. Потом поругались.

Надгробие жены Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1958–1943), русского и советского театрального режиссера, одного из основателей Московского Художественного театра. Жена Немировича-Данченко – Екатерина Николаевна Немирович-Данченко (1858–1938), дочь барона Н. А. Корфа, по первому мужу Бантыш.



А. К. Буров

Зоя Александровна Смирнова-Немирович (1909–1986) – оперная певица, сопрано. Начинала работать в Московском Камерном театре у Таирова, затем была примой Московского Театра оперетты, с 1940 года – солистка Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Михаил Владимирович Немирович-Данченко (1894–1962) – сын Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Окончил Московскую консерваторию по классу скрипки, в дальнейшем также связал свою судьбу с Художественным театром, был артистом Музыкальной студии при нем. Муж Зои Александровны Смирновой-Немирович.

Она (жена сына Михаила Немировича-Данченко, Зоя) звонит – такое дело.

Я: Зоя, вы хотите норковую шубку? Новую? Я узнал и позвонил жене Шадра, Татьяне Владимировне. Сумасшедшая женщина. Перевела все его скульптуры в бронзу. Ей пришло в голову, что мрамор портится, и нужно перенести в музей. Дураки из Третьяковки с Новодевичьего кладбища и увезли в Третьяковку.

Я Зое говорю (жене сына Немировича-Данченко): «Голова принадлежит вам. Он заплатил 15 тыс. рублей Шадру и за выполнение в материале – еще 15 тыс. Сам (К. Н. Афанасьев) пять тысяч получил».

С юристом (пойдите) в Третьяковскую галерею: «Вы украли? Я подаю в суд. Невиданное дело!» И предложите им купить за серьезные деньги (скульптура из двух сортов мрамора: голова – один, кружева – другой). Купите, и мало того, сделайте копию и поставьте на место. Иначе скандал мирового масштаба. К столетию могила изуродована. Так и сделали. Копия из одного сорта мрамора. Памятник в галерее. У Зои норковая шубка. Копия выполнена прилично.

ОЯ Расскажите, как решался квартирный вопрос у архитекторов.

КА Дом Наркомфина. Новые квартиры получили. На дверях вывесили таблички: Пиранези (так Леонидова звали), Брунелески (Барщ) и т. п. Барщ – Брунелески, потому что маленький, невзрачный. Буров – Альберти.

Иван Ильич Леонидов (1902–1959) – архитектор, творчество которого оказало большое влияние на становление архитектуры советского Авангарда. Но его проекты так и остались на бумаге. Член ОСА, в 1926–1930 гг. публиковал свои проекты в журнале «Современная архитектура». В журнале «Искусство в массы» (№ 12, 1930) вышла статья «Леонидовщина и ее вред», где архитектора обвиняли во вредительстве. В 1931 году поступил на работу в Государственный институт по проектированию городов (Гипрогор). В 1932–1933 годах возглавлял одну из мастерских Моспроекта. В 1934 году работал в мастерской Моисея Гинзбурга, руководил творческой бригадой. Воевал, в 1943 году был контужен и демобилизован. После войны занимался оформлением выставок и делал макеты.

Гагаринский бульвар, дом 8. Тип Ф. Светлый коридор. Барщ и Марина там, Леонидовы. Андрей Буров жил.

С Владимировым делал дом на Остоженке. Деревянный дом на 6 этажей. Утверждать – к Машкову. Машков потом говорил: «Приехал молодой человек и привез деревянный дом на 6 этажей. И я утвердил». Его не стали строить.

Иван Павлович Машков (урожд. Иван Михайлович Соколов-Евдокимов (1867–1945) – русский, советский архитектор, реставратор, просветитель, исследователь древнерусского зодчества. Большинство построек Машкова принадлежит к псевдорусскому стилю и неоклассицизму, но наиболее известен он постройкой в стиле модерн – доходным домом М. В. Сокол на Кузнецком Мосту в Москве и реставрацией таких святынь, как Смоленский собор Новодевичьего монастыря и Успенский собор в Кремле.

Кооператив... Стройком. Проект – Владимиров, Пастернак, Барщ. Железобетонный каркас. Стены – 2 слоя фибролита. Домик был сделан на фу-фу. Забран фибролитом. Слева одна квартира – Леонидова, затем Милиниса, Барща, Владимирову, кого-то и Бурова, затем Лисогора. Лисогор ничего из себя не представлял. Работал с Гинзбургом. Ватная фабрика. Клуб с жилым корпусом.

Барщ был серьезный. У Барща – брат художник. Жена Марина. Гребчиха была, спортсменка. Веселая, флиртующая. Он, когда из командировки возвращался, посылал телеграмму: «Марина, кончай красивую жизнь. Возвращаюсь тогда-то». У Барща петли на дверях не держались из-за жены. Потом (они) развелись. Женился на Наде Петуниной. Получили квартиру на ул. Горького, на углу Тверского бульвара. Там было в войну тепло. Диссертацию писал в квартире Барща. Барщ в войну испугался. Евреи. Уничтожают. Девочка была у Барща. Звали Копечка. Погибла. Ошпарили кипятком. Рыженькая такая. Петунина умерла. Сестра процветает, преподает; вид вульгарный.

Михаил Осипович Барщ (1904–1976) в 1926 году окончил московский ВХУТЕМАС – ВХУТЕИИ. Дипломная работа: «Крытый рынок в Москве». Входил в редакцию журнала ОСА «Современная архитектура». С 1934 года работал в мастерской-школе И. В. Жолтовского.

Александр Леонидович Пастернак (1893–1982) – советский инженер, архитектор, градостроитель и преподаватель, действительный член Российской Академии художественных наук, брат поэта Бориса Леонидовича Пастернака. В 1920-х годах был сторонником идей конструктивизма. Состоял в Объединении современных архитекторов (ОСА), входил в состав редколлегии журнала «Современная архитектура». В 1927 году работы Пастернака экспонировались на Первой выставке современной архитектуры.

Игнатий Францевич Милинис (1899–1974) – советский архитектор. Окончил Киевский архитектурный институт в 1927 году и московский ВХУТЕИИ в 1929 году. Участь во ВХУТЕИИ, занимался в секции социалистического расселения, руководителем которой был М. Я. Гинзбург. Совместно с М. Я. Гинзбургом в 1928–1932 годах проектировал и контролировал строительство дома Наркомфина в Москве.

ОЯ В мастерской (Жолтовского?) было 12 архитекторов. 13-го (Иуду) не брал?

КА Не поэтому. Просто так получилось. Вольнодумцы были. Должны были Алабян и Симбирцев.

ОЯ Правда ли, что Алабян с четвертого курса уже ничего не делал?

КА Он был барственный. Набросок на листе ватмана, наклеенном на липовую доску... Студентом он был. Студенческие представители были в Ученом совете. Главой



Н. И. Милютин



М. О. Барщ



К. С. Алабян

был Алабян. Решали судьбу приглашения преподаватель. Был скандал с Алабяном. Я требовал Гинзбурга, а он Фридмана. Студенты расчленились. Были ОСА и Гинзбург, АСНОВА и ВОПРА. Удар по ОСА по линии идеологии. Не соответствовала партийному духу. К тому же в ОСА там было мало коммунистов.

ВОПРА: пролетарскую идеологию нужно и конструктивизм. Но в художественном, творческом плане они не могли ничего предложить. Одни слова.

Каро Семенович Алабян (1897–1959) – советский архитектор, главный архитектор Москвы, академик. Ответственный редактор журнала «Архитектура СССР». Член РСДРП с 1917 года. Являлся кровным братом Анастаса Микояна. Архитектора связывала с ним военная история, в которой Алабян спас Микояну жизнь, и, по кавказскому обычаю, они породнились.

Алабян был серьезный мужчина. Алабян – вице-президент Академии. Президент Веснин редко бывал. Алабян много сидел в своем кабинете. Были на «ты». Он перешел на «вы». Умерла Виктория, его жена. Умница, красавица, хороша была: настоящая, человечная, очаровательная. Секретарша у него была. Он ухаживал, ухаживал... Кто-то пошутил, что у Мордвинова... За столом Алабян, Мордвинов. Вот Алабян... Бестактный разговор в присутствии Виктории. У Мордвинова был роман такого же типа. И бестактно говорит об этом. Виктория: «Ну что вы, какая она хорошенькая? Наша Ненила гораздо лучше одевается».

Виктория умерла во время или после войны. Умерла в Суханово, в деревянном домике. Там был малый дом отдыха во время войны. Все ковры туда из дворца перетасили. Уют создавали. Этот домик и взял Алабян и поселил Викторию. Похоронил ее. Через какой-то срок Алабян женился на Целиковской. Кинозвезда первого класса. Она со временем писала сценарии. По этому поводу Щусев: «Все мы за куртизанками ухаживали. Но жениться...» А в Армении это дело строго.

Алабян базировался на Микояне. Виктория была родственница Микояна. Перенести это Микоян не мог. Перестал поддерживать. Алабян лишился важной поддержки. А Мордвинов был приятель Маленкова. А Маленков приходит к власти. Алабян (изгнан) из Академии, и там царствует Мордвинов.

Сыну фамилию дал Циолковский. Целиковская! Целиковский... Она держала в ежовых рукавицах. Алабян – талантливый. Академия, Суханово – дело Алабяна. Умел подбирать кадры, чего не умел Мордвинов. Мордвинов был... Ел селедку на газете. Алабян благороднее.

Аркадий Григорьевич Мордвинов (1896–1964) – советский архитектор. Лауреат двух Сталинских премий (1941; 1949). Президент Академии архитектуры СССР (1950–1955). Член РКП (б) с 1919 года. Одна из самых известных построек – гостиница «Украина» (совместно с В. К. Олтаржевским и др.) (1953–1957).

Леонардо да Винчи – Леонардо из города Винчи.

Шадр – из Шадринска. Он Иванов.

Власов – сложная фигура.

Почему, рассказывая о Шадре, Афанасьев вспомнил Власова, неизвестно. Скорее всего, Власов сыграл в судьбе Шадра какую-то роль, но говорить об этом Кирилл Николаевич не хотел.



А. В. Щусев

Александр Васильевич Власов (1900–1962) – советский архитектор. Главный архитектор Киева с 1944 по 1950, главный архитектор Москвы с 1950 по 1955, президент Академии архитектуры СССР с 1955 по 1956, 1-й секретарь Правления Союза архитекторов СССР с 1961 по 1962 год. По его проектам построен ряд жилых домов на Крещатики в Киеве.

Жолтовскому кусочек дощечки мастер раз принес.

Жолтовский: «Кусочек дощечки. Это мне принес Федор Иванович – это наличник на дверях. Разве так делают?»

Столяры были друзья Жолтовского. Лепщики здорово работали. Он уважительно относился. Дощечки принес мастер. Партшкола – ВЦСПС. Переделал это. Углы в виде помпейских штук. Жолтовский браковал. Сроки поджидали. Бурова дрессировал. А Буров делал беспомощно без образца. Для Парка Культуры – он браковал.

ОЯ Расскажите об истории с домом Моссовета.

Дом Моссовета, ныне Здание мэрии Москвы (дом Голицына, усадьба Чернышёва) было построено в 1782 году по проекту архитектора Матвея Казакова и до 1917 года служило резиденцией московских генерал-губернаторов. В 1929–1930 годах дом был перестроен по проекту архитектора Ивана Фомина. В 1937 году во время расширения Тверской улицы (на тот момент – Горького), здание Моссовета оказалось выдвинуто за красную линию на 13,65 метра. Историческую постройку было решено сохранить и передвинуть дом на необходимое расстояние. В 1945 году дом Моссовета был окружен более высокими постройками. Его решили надстроить двумя этажами. Изначально план реконструкции подготовил Иван Жолтовский, однако позднее он отказался от проекта. Архитектор не желал вносить правки, предложенные председателем Моссовета Георгием Поповым: «Я уже старый человек, зачем мне нужно, чтобы про меня говорили: это тот самый архитектор, который изуродовал дом генерал-губернатора».

КА Сам Жолтовский отказался от Моссовета. Второй этаж пристроен на губернаторском доме. Надстройка Жолтовского. Начал работать. Цоколь уже в натуре. Председатель Моссовета, Попов, что ли? Он такого цоколя не видел. Прошел весь Арбат. Передвигали и перестроили. Жолтовский за то, что ему не доверяют (история с цоколем) ретировался. Забрал чертежи.

ОЯ Какие взаимоотношения были у вас с ГлавАПУ?

КА Архитекторы приходили из ГлавАПУ. Приглашали меня по науке. Говорили: «Начальники будут – Посохин и его замы».

Моссовет. Волонтеризм там процветает. Подымай науку. На матерном языке разговаривают там. Решил за благо не ходить. И до сих пор там беспорядок. Макаревич все портит.

ОЯ ВХУТЕМАС. Кто остался до конца (верен конструктивизму)?

КА Веснин, Гинзбург, Мельников. Боюсь ответить. Большинство были плохо, узкообразованными архитекторами. Формалисты Ладовского, ученики Веснина, Щусева. Работали в своем русле. Ничего больше не знали.

Так (я) книгу за 35 рублей на старые деньги купил и рисую на ней, на обороте тех листов, что увраж содрожат. Я купил для бумаги и начал рисовать на обороте. Подлинные печатные гравюры братьев Адамсов. Я стал образованнее, накопил целую коробку резинок, уничтожил рисунки. Книга сейчас на полатах лежит. К чести

сказать, купил за 25 рублей Кальони – Парфенон. Их три в Москве. В Академии архитектуры, в МАРХИ и у меня. Изображения всего, что осталось от Парфенона.

ОЯ Расскажите о Николае Ивановиче Брунове.

Николай Иванович Брунов (1898–1971) – советский историк архитектуры, доктор искусствоведения (1943), член-корреспондент Академии архитектуры СССР (1940); с 1934 года – профессор МАРХИ. Пользовался большим авторитетом в научных кругах. Наиболее известная работа – «Очерки по истории архитектуры». В 2-х тт. – М.: Academia, 1935–1937.

КА Работали вместе. Ездили в конце войны в Новгород. Изучали Софию Новгородскую вместе во время войны. Разбитый храм. Каждый угол зафиксировали. Травин был.

Н. Травин – археолог. Совместно с Н. Бруновым написал труд «Собор Софии в Новгороде» (Сообщения института Истории и теории архитектуры. Вып. 7. – Москва, 1947. – С. 1–41).

Обмеряли и исследовали. Проект реконструкции потом сделали. Раиса Кацнельсон изучала дом в Перуновском лесу. Разошелся с Николаем Ивановичем. Он был уважителен и ровен. Он поддерживал вариацию (реконструкция Софии), против которой я протестовал. Был честным. Раиса по его предложению сделала. Я по-своему. Я одержал победу. Модель в Историческом музее. Из липы. Резная, крепкая.

Шнейдер потом занимался. Не желал знать о Николае Ивановиче. НИ говорил, что нужно собрать все о Софии в один кулак. Шнейдер заново проводит (исследования). Далее имеет большую статью. Против всего, что было раньше сделано. Редактор требует ссылку. Статья испещряется ссылками.

В университете учились три студента: Николай Брунов, Михаил Алпатов и Виктор Лазарев. Самый талантливый – Брунов. Все обернулось иначе. Лазарев издал много книг. С Алпатовым пикировались. Лазарев встретил меня: «Ну, как НИ поживает? Он служит шофером у жены?»

Жена – стерва стервой. На «вы» они были. Возил ее НИ. Лазарев смеялся. Были друзьями, но разошлись. Были они из купцов. Были у отцов павильоны на Нижегородской ярмарке. Прекрасное образование. Жили за границей.

Немцы о Н. И. Брунове: «У нас нет таких специалистов, чтобы так хорошо знали предмет. Недостаток (Н. И. Брунова), говорят, – немецкий язык с берлинским акцентом». Говорили в шутку.

ОЯ Что известно о третьем томе «Очерков истории архитектуры» Н. И. Брунова?

КА Ничего не знаю о третьем томе. Беседовал с редактором. Книга о Василии Блаженном печатается. Говорил (редактор): «У Н. И. Брунова странные вещи и неверные даже, а если подумаешь – имеют смысл. Он делает переоценку категорий. Сказал, что в Софии Новгородской (нужно) зондажи оставить. Они значение имеют для науки. Я сказал, и все – нельзя. Он быстро согласился».

(Брунов) очень молодым читал в 1926 году историю искусств во ВХУТЕМАСЕ. Читал на Мясницкой, напротив почтамта. Пюпитры там были – можно спать. Бывали такие лекции. Лекции его не имели отношения к творческому проектированию. Творчески был не нужен. Впоследствии читал удивительно. Нормальный лектор за лекцию 40 диапозитивов показывает. Он читал с пятью, с двумя

диапозитивами. Если говорил об Акрополе – ему не нужны были диапозитивы.

Алпатов сам рисовал. Брунов был далек. Чисто теоретически подходил. Дает оценку, дает сравнительный анализ, но не умилялся на красивое. На этой почве с Алпатовым, с Лазаревым ссорились.

ОЯ Расскажите о Чернышёве и Колли.

Сергей Егорович (Георгиевич) Чернышёв (4 [16] октября 1881, Александровка, Коломенский уезд, Московская губерния – 26 апреля 1963, Москва) – русский и советский архитектор, градостроитель и преподаватель, главный архитектор Москвы в 1934–1941 годах, автор Генерального плана реконструкции Москвы (1935). 1-й секретарь Союза архитекторов СССР (1950–1955). Лауреат Сталинской премии 1-й степени (1949; за проект Главного здания МГУ).

Николай Джемсович (Яковлевич) Колли (1894–1966) – советский архитектор. Учился с 1912 по 1922 год сначала в МУЖВЗ, затем во ВХУТЕМАСе. Под руководством А. В. Щусева в 1913–1915 гг. работал над проектом Казанского вокзала. В 1923 году под руководством И. В. Жолтовского работал над проектом комплекса ВСХВ. В 1927–1932 гг. в составе группы архитекторов, возглавляемой В. А. Весниным, проектировал Днепрогэс и Соцгород в Запорожье. Совместно с Ле Корбюзье в 1928–1932 гг. работал в Париже и Москве над проектом здания Центросоюза.

КА Чернышёва сегодня вспоминал, идя по Остоженке. Особняк, колонны ионические. А рядом памятник. Не отличить, что когда построено.

ОЯ А институт Ленина?

К. Н. А. Сейчас его испортили. Он был с башней. Стояла она хорошо. В стиле мавзолея. Башня была, скверик – проект. Взяли и устранили. Чернышёв – тонкий мастер. Ионический портик. Милый домик. Премии брал. Он и Илья Голосов.

Илья Александрович Голосов (1883–1945) – русский и советский архитектор, работавший в стиле символического романтизма и конструктивизма. Родной брат архитектора Пантелеймона Голосова. Наиболее известная постройка – Дом культуры имени Зуева на Лесной улице (1927–1929 гг.). Голосов на Николиной Горе построил дачу. Она сохранилась. Вдова живет. Она не то что недоработана, но все заросло, но в целом сохранилась. Сруб башнеобразный. Снимал у Любови Леонидовны. У него сын Володя. Владимир Ильич. У Ильи Голосова. Илья Голосов прекрасно играл на рояле. Абсолютный слух. Сын – настройщик роялей в консерватории. Сам странный, бабник, циничный. Это не интересно. Не очень далекий. Жена И. Голосова была скульптор, милая, очаровательная. Извела его собаками.

ОЯ Расскажите о Шадре.

Иван Дмитриевич Шадр (настоящая фамилия – Иванов (1887–1941) – русский советский художник, скульптор-монументалист.

КА Шадр умер от рака. Иван Дмитриевич Шадр – талант удивительный. На выставке «Индустрия социализма» была его скульптура. Изображала Орджоникидзе, который несет ребенка на руках. Идет по колено в снегу, на ветру, с ребенком в руках, в бурке развевающейся. Ро-



Н. И. Брунов



С. Е. Чернышев



Н. Д. Колли



М. В. Алпатов



И. Д. Шадр



А. А. Веснин



В. А. Веснин



Л. А. Веснин



К. С. Мельников



И. И. Леонидов

мантично крайне. Красавец Орджоникидзе молодой. Все на высшем уровне. В центре зала выставки. Фигура была позолочена. Местами патинировки. Потом сняли, сломали. Я ему говорю: «Это у вас прямо демон получился.» Он говорит: «Молчи, Кирюша». Он считал, что это его шедевр был. Открыли выставку, входят в зал, и что же? Нет ее. Накануне была, а на открытии нет. Накануне Каганович сказал: «Вот неправильно понятая идея большевика». Распорядились убрать скульптуру. Ее разбили вдребезги, ее нет. Осталась голова и фрагмент ребенка. Он был в отчаянии. Крайне переживал. После этого активное раковое заболевание. Пищевод. А как ее убрать, она на месте сделана по каркасу.

Солнечное сплетение; в народе говорят: «Болезнь печали – и умирает». Измученный. Чайку попьет и начнет разговаривать. «Памятник Чайковскому, – Шадр говорил, – не так нужно делать». Сжимает в руке пластилин – вот как. Сила нужна. Военных сажали на лошадь. Тут без рояля не обойдешься. В кресле Чайковский. Рука на клавишах, но не играет. Памятник. Он был сделан в пластилине.

Вот памятник. Он сделал Пушкина вот в таком размере. Накинул николаевскую шубу. Он из нее выходит, вспоминается николаевская Россия. Он жил в тяжелое время. Памятник в Луганске. Я ездил в Луганск.

ОЯ А Илья Голосов и Шадр?

КА Илья Голосов умер от того же самого – «болезнь печали». Пантелеймон не работал с Ильей.

ОЯ Мельников?

Константин Степанович Мельников (1890–1974) – русский и советский архитектор, художник и педагог, заслуженный архитектор РСФСР, один из лидеров авангардного направления в советской архитектуре в 1923–1933 годах. Константин Мельников еще в 1930-е годы получил мировое признание как «великий русский архитектор современности», однако его уникальная творческая концепция в те же годы подверглась в СССР резкой критике за «формализм»; архитектор по сути был отлучен от профессии (последняя постройка по его проекту датирована 1936 годом).

Не люблю такую архитектуру. Опубликовал его после долгого молчания. Он звонит. Благодарит. И пригласил к себе с женой, как положено. Я пошел. Он немного джентльмен. Ездил в Париж. Принят был с удивлением. Церемонен. Показал дом, поговорил. Но вот немногие знают, что он со странностями. Баптист. Дом на Стромынке. Разбивал его. При разбивке принимал участие. Жолтовский презирал его: «Знаете, Мельников подходит и тоже говорит, что классикой занимается. Голые цилиндры – ха, ха! Нонсенс был».

Другое дело – Леонидов. Жолтовский с Леонидовым был в уважительных отношениях. Сидит Леонидов. Сидит Жолтовский. Он говорит с ним, как с мастером. Странные отношения со Щусевым. Был Жолтовский человек нехороший, иезуит польский.

Джентльмен в смысле расплаты. Если кто-то заплатит больше – безобразия, значит, он от меня чего-то хочет. Заплатит мало – он меня не уважает. Чистая работа. Джентльмен.

Конские колбаски продавал в войну проводник. Болеуны (так называли конские колбаски во время войны) Жолтовскому покупал.

В это же время купец один, Голиков, старый. Он продавал коллекцию гемм. Иван Владиславович – поедом!

От Моссовета была машина. Пожалуй, война... Я сидел в уголке. Старый купец, который знает московскую среду. Начало его, Жолтовского. Он карьеру на женщинах сделал, инженеру, наездник.

Я с Жолтовским шел по Спиридоновке. Я говорю: «В этой церкви венчался Пушкин» Он: «Это все знают, а вот что через забор (особняка Рябушинского) умыкнул я Рябушинскую и с ней уехал в Италию – никто не знает». С Голиковым они вспоминали молодость. С тех пор разбираюсь в геммах...

Об особняке Тарасовой на Спиридоновке.

Тарасова дала ему чековую книжку: «Все, что угодно делай». Подрядчики его ругали, потому что мешал. Придут к Жолтовскому – его нет: в Италии. Сказал, что скоро приедет. Уехал скобянку изучать.

У Леонидова абсолютный вкус (как абсолютный слух).

– Как взяли пропорции? (Жолтовский).

– Да так, не знаю... (Леонидов).

Двойное золото... Это его не касалось, но делал... А Жолтовский чувствовал это и уважал.

Мертвый переулочек. Н. И. Олтаржевская. Дом 20, кв. 2, а у меня – 11.

А Жолтовский спрашивает: у кого я учился?

– У Веснина.

– Чему же можно научиться?

– А их искусство в чистоте идеи, относились пренебрежительно к театральной изобразительности. Чистая форма, и не надо никакой стилистики.

ОЯ Почему с Весниными Жолтовский не считался?

Братья Веснины (Леонид, Виктор, Александр) – русские и советские архитекторы, работавшие совместно над рядом проектов, организаторы ОСА, лидеры конструктивизма.

КА Не хочется тему развивать. Веснины сильны чистотой, но гармонии нет. Аркос был бы тем же, что сейчас Помпиду. Аркос – но, слава богу, что не выстроили. Эпопея. Громадное ощущение. Смелость нужна была. Тонкие мастера. Нет, слово «красиво» для них не существовало в природе. Об этом не могло быть и речи. Слово это завелось с уст Жолтовского. Красиво – гармонично. Он ошибся в пропорции – фальшь. Абсолютное чувство гармонии (у Жолтовского). Веснины – идея.

ОЯ Леонид Веснин?

КА У всех был свой профиль. Леонид – старший. Начал Академию художеств. Решал планировку, расставлял лестницы. Самый серьезный – Викуша – инженерного толка. Александр – художник-рисовальщик. Дом Сироткина – сильно, но грубо сделано. Этого (акантовые листья и пр.) нет. Без тонкостей тут, попросту.

ОЯ Расскажите о Щусеве.

КА Щусев говорил о русских (что они еще) «в коротких штанишках». Читал его стенограмму. Аудитория слушала внимательно. Нужно приготовить к изданию, что я сделал. Ответ – не было напечатано.

Куча глупостей. Щусев говорил Каро Алабяну: «Вот у вас в Армении то да се, а русский народ в коротких штанишках». Дети всегда ходили в интеллигентных семьях в коротких штанишках.

Щусев говорит: «Мы были детьми, а вы – во какие». А редактор: «Ведь скифы изобрели длинные штаны. А вы что пишете? Их царь Тигран вместе с Нероном какао пили с булочками». Опять неверно. Не Тигран, а, скажем,

Сумбат. Как же он мог какао пить. Нерон не мог какао пить, какао изобрели позже. Редактор говорит, что полно ошибок. Щусев был великолепен, эффектен. Попал на совещание по соцреализму и выступил. О методе говорил, чему студентов учить нужно: методу творческой работы, образному мышлению.

ОЯ Бревно с гвоздем – о Синявском?

Михаил Исаакович Синявский (1895–1979) – советский архитектор и педагог. Окончил ВХУТЕМАС в 1926 году. Входил в группу ОСА, являлся одним из сподвижников идеолога архитектурного конструктивизма М. Гинзбурга. С 1935 года преподавал в МАРХИ, с 1949 – профессор МАРХИ. Работал в мастерской И. В. Жолтовского, автор проектов Московского крематория, Московского планетария и множества жилых зданий в Москве, СССР.

КА Буров сказал. Он несколько грубоватый (Синявский). Учились танцевать. Бражка около Гольца. Изучали танго. Синявский пристроился. Гольц элегантный, красивый. Задавил шофер в Оружейном переулке.

Георгий Павлович Гольц (1893–1946) – советский архитектор и театральный художник. Лауреат Сталинской премии второй степени (1941).

У Синявского слуха никакого, а очень хотел. Мошенничал. Ходил во вторую группу, чтобы успевать. У Синявского дело было плохо. Вспыльчивый, самолюбивый. Были мы с Синявским друзья. Мастерская № 11 – я и Синявский. Барщ и Зондблат, Парусников с Соболевым, Гольц с Кожиним. Много работал (Гольц) с Жолтовским. Гольц заработал язву желудка. Цинично относился к Гольцу Жолтовский. (Жолтовский говорил): «На правду он (Гольц) карикатуры рисует». Гольц обострял тему, Жолтовский был серьезным. Гольц – избыточно изысканный, игривый.

Кожин Сергей Николаевич – он качается. У него привычка была – качаться.

Щусев о Жолтовском: хвалил до небес... А потом – рыцарь. Так и подумал, что выедет всадник в латах. Военная школа – а тут рыцарь в латах. Проект военной школы в Кремле на месте Чудова монастыря. У Ворошилова глаза на лоб полезли.

ОЯ Какая разница между конструктивизмом и функционализмом?

КА Перчатка и телефон. Перчатка функционально облегает руку.

ОЯ Иные трактовки?

КА Леонидов скорее конструктивист, чем функционалист. Веснины – функционализм и конструктивизм. Это близкие вещи.

Лисицкий – европеец. В ОСА не принимал участие. Урбанисты и дезурбанисты. Развело это Гинзбурга с Весниными. Потом сенсация МОВАНО. Развал ОСА – сама эпоха. Все силы – Буров, Барщ, Владимиров, Голосов – ушли. Большинство очутилось в лапах Жолтовского.

МОВАНО – объединение московских архитекторов в составе Всесоюзного архитектурно-научного общества (ВАНО), созданное в 1930 году. Стало первой организацией, объединившей большинство творческих архитектурных группировок, вошедших в ее состав на правах секторов – Московское архитектурное общество (МАО), Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА), Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ) и Объе-



< Александр Веснин и Ле Корбюзье

динение современных архитекторов (ОСА).

Я делал проект – Дом культуры в Охотном ряду. Показываю А. Веснину. Он не одобряет. Он говорит: идете по следам Бурова.

– А разве плохо?

– Баптистерий вы делаете.

Начался развал, когда сам конструктивизм пришел к стандарту обыкновенности. Стали искать композиции – невольно стали заниматься искусством. Все оказались в Моспроекте. Очень интересно, на Ленинградском проспекте. Гольц – Кожин, Парусников – Соболев. Барщ – Зондблат.

В ту июльскую ночь было ощущение, что занавес, скрывающий сцену с полуразобранными декорациями сыгранного спектакля, ненадолго приоткрылся. В 1986 году еще многое было узнать от актеров, которые в этом спектакле играли главные и второстепенные роли. Но мы почему-то мало разговаривали с нашими родителями и учителями. В частности, можно было узнать правду о том, что на самом деле происходило в начале 1930-х годов в советской культуре. Был ли смертный приговор советскому авангарду подписан единолично диктатором Сталиным, и все по команде бросились осваивать наследие, а авангардистов лишили возможности заниматься профессиональной деятельностью? В словах Афанасьева: «Начался развал, когда сам конструктивизм пришел к стандарту обыкновенности. Стали искать композиции – невольно стали заниматься искусством» – горькая правда, которую не хотят знать те, кто считает, что советский авангард имел огромный потенциал для развития и мы были бы впереди планеты всей, если бы не тоталитарный режим. Почему-то и на Западе к концу 50-х годов модернизм, сводный брат советского авангарда, тоже выдохся. А может быть, советский авангард и сталинский амир – двойная звезда, освещавшая сложную и парадоксальную эпоху, где герои не могли быть в силу многих жизненных обстоятельств кристально чистыми? Можно из архивов доставать документы, порочащие Жолтовского, Щусева, Алабяна... Что сейчас и делают многие историки архитектуры. Идеалисты собирают подписи против установки на деньги Армении памятника Каро Алабяну в Москве. Но судят Щусева и Алабяна с позиций этики и морали сегодняшнего времени, а не по меркам эпохи Великого Страх.

Впрочем, и в ту эпоху любили, ревновали, завидовали, танцевали, устраивали пикники, играли в шахматы, наряжались... Делали научные открытия и создавали архитектурные шедевры.



М. И. Синявский



Г. П. Гольц



М. П. Парусников

* Комментарии по персоналиям, приведенные курсивом написаны на основе данных, опубликованных в википедии – <https://ru.wikipedia.org>

Факты биографии Ивана Владиславовича Жолтовского неполны и противоречивы. Многочисленные статьи об архитекторе содержат существенные расхождения. В жизни Жолтовского можно выделить три периода: детство, юность и ученичество (1867–1900 гг.); восхождение на архитектурный Олимп (1900–1917 гг.) и советский период, триумфальный и в то же время трагический (1917–1959 гг.). До вершин архитектурного Олимпа Жолтовский не поднялся ни во второй, ни в третий периоды своей жизни, хотя все основания для этого у него, как у самого мощного идеолога традиционализма в архитектуре, были. Ученики Жолтовского боготворили, но власти всегда чувствовали, что он принадлежит другому миру и другой культуре. Они ему не верили, а он их втайне презирал. Со смертью Мастера исчез целый мир.

Ключевые слова: И. В. Жолтовский; биография; разночтения; трагедия мастера; архитектурный традиционализм.

The biographical details of Ivan Vladislavovich Zholtovsky are incomplete and controversial. Numerous articles about the architect contain significant contradictions. There were three periods in Zholtovsky's life: childhood, youth and apprenticeship (1867–1900); achieving fame in architecture (1900–1917) and the Soviet period, which was triumphal and tragic at the same time (1917–1959). Zholtovsky managed to reach the pinnacle of architectural fame neither in the second nor in the third period of his life, though he had every reason to do so, being the most persistent ideologist of traditionalism in architecture. His apprentices idolized him, but the authorities felt that he belonged to a different world and a different culture. They did not believe him, and he had a secret contempt for them. The whole world disappeared with the Master's death.

Keywords: I. V. Zholtovsky; biography; conflicted information; tragedy of the Master; architectural traditionalism.

Три жизни Ивана Владиславовича Жолтовского /

текст
Елена Багина /
text
Elena Bagina



*Ты себя в счастливицы прочишь,
А при Грозном жить не хочешь?
Не мечтаешь о чуме
Флорентийской и проказе?
Хочешь ехать в первом классе,
А не в трюме, в полутьме?
Что ни век, то век железный.
Но дымится сад чудесный,
Блещет тучка; обниму
Век мой, рок мой на прощанье.
Время – это испытанье.
Не завидуй никому.*

Александр Кушнер

Иван Владиславович Жолтовский – фигура в русской и советской культуре мощная и трагическая. Он жил долго и прожил три разных жизни. Его проекты и постройки не шокировали новизной формы. В традиционной парадигме новизна – не главное. Достоинства построек Жолтовского, продуманных до мелочей, дореволюционные коллеги-архитекторы понимали и ценили. Но среди них Иван Владиславович не был первым.

Великая Октябрьская революция сломала иерархию в архитектурном сообществе. Часть российской архитектурной элиты эмигрировала, многие в Советской России остались без заказов и средств к существованию, иные попробовали приспособиться к новым порядкам. Понятно, что в 1918–20 гг. ничего не строилось. Дореволюционные высшие учебные заведения упразднили. Организовали новые, которые стыдливо назвали свободными мастерскими. Преподавательская деятельность в Первых и Вторых государственных свободных мастерских, организованных вместо Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища, давала возможность многим архитекторам, художникам, философам и искусствоведам как-то существовать. Образованный в 1920 году ВХУТЕМАС, подобно Ноеву ковчегу, приютил и академистов, и новаторов, и религиозных философов, и марксистов. Но мирное сосуществование в рамках этого ковчега продолжалось недолго. В середине 20-х годов настало время молодых ниспровергателей основ.

Образование, полученное до революции в гимназиях, академиях и институтах давало возможность авангардистам понимать уровень профессионализма Щусева, Жолтовского, Фомина. Но одно дело понимать, другое – принимать их философию. Кредо лидеров ОСА и АСНОВА четко изложено в Интернационале: «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног...». Профессионализм и мастерство, которым обладали их учителя, оказались не востребованными в новой парадигме архитектуры и жизни.

Советский Авангард ярко вспыхнул на архитектурном небосклоне и стремительно сгорел. И его рождение, и его смерть до сих пор не осмыслены историками архитектуры и философами. И так ли уж виноват Иосиф Виссарионович в смерти Авангарда? Может, энергия отрицания



Three Lives of Ivan Vladislavovich Zholtovsky

иссякла к началу 30-х годов, и эксперименты стали давать отрицательные результаты? Так или иначе, начало 30-х годов XX века – время неоклассики и расцвета ар-деко. Звездный час Ивана Владиславовича Жолтовского, казалось бы, настал. Его мастерство стало вновь востребованным. Но отношение властей к архитектору было прохладным. Пролетарское чутье их не обманывало: он принадлежал к другому миру и другой культуре. Они не верили ему, а он втайне презирал их. Но новая власть могла дать возможность проектировать и строить. А для кого строить, Жолтовскому по большому счету было все равно. Диалог с властью предрержащими получался не всегда, зато ученики Ивана Владиславовича боготворили.

В дружеских шаржах конца 30-х – начала 40-х годов коллеги-архитекторы изображали Жолтовского на коне, в рыцарских латах или в образе гиганта рядом с суеязящими карликами. Ощущал ли он себя рыцарем и гигантом? Вряд ли. Но казаться таковым очень хотел.

На фотографии 1924 года импозантный господин. Властный взгляд. Тонкие губы плотно сжаты. (Товарищ Жолтовский – это не про него: Ваше Превосходительство, господин Жолтовский!). На более поздних фотографиях – привычно-благожелательная улыбка, но взгляд насто-роженный. Между бровями залегла глубокая складка. Так смотрят люди, испытывающие постоянное давление и страх. Может, оттого и работал Иван Владиславович по ночам, что страх выжигал душу и не давал уснуть. Биография у него была не пролетарская, а времена жестокие.

Истинное отношение властей к Ивану Владиславовичу Жолтовскому проявилось, когда в конце 40-х годов он был объявлен космополитом, и началась травля старого архитектора. Жолтовский оказался в полной изоляции, а его учеников уволили отовсюду.

Но в 1949 году дом на Большой Калужской улице получил Сталинскую премию по архитектуре 2-й степени, и политический ветер ненадолго подул в другую сторону. Н. П. Былинкин, впоследствии профессор МАрХИ и автор книг по истории архитектуры, выступая в 1949 году в Ленинграде перед коллегами-архитекторами, долго объяснял им, как вреден космополитизм Жолтовского

для советской архитектуры. В перерыве ему позвонили из Москвы и сказали, что Жолтовский удостоен Сталинской премии. На следующий день Былинкин начал свое выступление так: «Диалектика учит нас, что все имеет свои положительные и отрицательные стороны. Вчера мы остановились на отрицательной стороне творчества Жолтовского, а сейчас давайте посмотрим на его положительные качества». И стал говорить о том, как тонок и глубок Жолтовский, как хорошо он знаком с классической архитектурой и так далее.

Жолтовский умер в июле 1959 года. Казалось бы, его знаменитая мастерская в старинной усадьбе должна стать музеем. Но вдове Жолтовского дали 48 часов, чтобы освободить помещение. Ольга Федоровна что-то увезла в квартиру на Новинском бульваре, что-то свалили в грузовик и перевезли на дачу в Жаворонки. Замазали старинную гризайль под потолком, которой любовался Иван Владиславович. С его смертью была не только разорена мастерская – умер целый мир. Времена, когда одну ордерную деталь архитектор мог рисовать неделю, безвозвратно ушли. Людей, способных оценить тонкости классической архитектуры, сегодня единицы. Архитекторы и активисты «Архнадзора» тщательно пытаются спасти старинные барские усадьбы, деревянные дома с резными наличниками, доходные дома XIX века, советские конструктивистские постройки, сталинский ампиризм и здания советских модернистов. Но кое-кто еще верит, что язык классической ордерной архитектуры не умер и уроки Жолтовского актуальны.

Жизнь первая

Детство и юность в Пинске, годы учебы в Риге и Петербурге (1867–1899 гг.)

По одним сведениям, Жолтовский был белорусом, по другим – евреем. Но факты свидетельствуют о том, что Жолтовский родился в католической семье мелкопоместного дворянина польского происхождения Владислава Жолтовского в 1867 году в Пинске. Дальше в его биографии – сплошные парадоксы и разночтения. В польских источниках написано, что его матерью была Ядвига Савицкая. Отец владел небольшим имением Бродчи неподалеку от Пинска. Кроме старшего Яна

^ Дом Скакового общества в Москве.
Арх. И. В. Жолтовский,
1903–1905 гг.



^ Дом Скакового общества в Москве. Арх. И. В. Жолтовский, 1903–1905 гг.



(Ивана), в семье было еще двое детей: Мария, родившаяся в 1870 году, и Вацлав, который появился на свет в 1895 году. О Марии Жолтовской известно, что она вышла замуж за Зигмунта Скирмунта, владельца фольварка Альбертово, небольшой помещичьей усадьбы неподалеку от Пинска. А Вацлав проживал в городе Острог на Горыне и был фармацевтом. По одним источникам, брат и сестра Ивана Владиславовича умерли одновременно, в 1939 году. (По другим – сестра умерла в 1933 году). Если верно, что они умерли в 1939 году, это может быть трагическим совпадением, но, возможно, они ушли из жизни не по своей воле. (С 1921 по 1939 год Пинск принадлежал Польше. В 1939 году город вошел в состав СССР. Не исключено, что брат и сестра Жолтовского погибли в сталинских лагерях) [1].

В официальных биографиях Ивана Владиславовича ни слова не говорится о его семье. Жолтовский, как вспоминают его ученики, как-то вскользь упомянул, что отца своего не помнит, поскольку он умер, когда ему было три года. (Если это правда, то можно предположить, что его мать снова вышла замуж и у нее родились в новом браке Мария и Вацлав). Но если верить надписи на могиле Владислава Жолтовского в центре старого римско-католического кладбища в Пинске, отец Ивана Владиславовича умер, когда ему было одиннадцать лет. Но тогда Вацлав мог быть только сводным братом знаменитого архитектора и вряд ли носил бы фамилию Жолтовский, хотя [2] ... В личных беседах Жолтовский на эту тему говорить не любил. По отзывам коллег, он был крайне острожен и единственной темой разговоров признавал архитектуру.

Во второй половине XIX века древний городок Пинск (первое упоминание о нем в Ипатьевской летописи относится к 1097 году) принадлежал России. В городе жило пестрое по национальному составу население. Знаменит был Пинск средневековой Иезуитской коллегией, палладианским дворцом Бутримовича, барочными костелами, монастырем ксендзов-коммунистов и милыми провинциальными домиками.

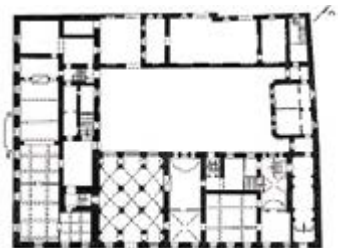
Хочется предположить, что любовь Жолтовского к палладианству идет от детских воспоминаний о самом знаменитом в Пинске дворце. Когда-то за роскошь

и величественный вид дворец Бутримовича в Пинске (Пинский мур) получил от польского писателя Юзефа Крашевского звание «франта на деревне». Вряд ли родителей Жолтовского приглашали во дворец Бутримовича на торжественные обеды и балы. Об этом они могли только мечтать. Но, несмотря на скромный семейный достаток, Иван Жолтовский закончил в Пинске гимназию, затем Реальное училище и получил аттестат зрелости с указанием профессий, которыми овладел: слесарь, столяр и механик. В юности он мечтал стать механиком. Во время каникул ездил помощником машиниста на паровозах и волжских пароходах. Но с четверкой по поведению, которая красовалась в его аттестате, продолжить образование было непросто. Принял его только Рижский политехникум, где он проучился совсем недолго. Обучение в этом учебном заведении шло на немецком языке. Кроме немецкого, Иван Владиславович владел итальянским, польским и латынью. Впоследствии Жолтовский о своем знании немецкого старался не упоминать.

В 1887 году двадцатилетний Иван (Ян) решил поступать в Петербургскую Академию художеств. Конкурс был 600 человек на 13 мест. Как и когда мог молодой Жолтовский подготовиться к тяжелым экзаменам – остается загадкой. Говорят, склонность к рисованию была у него с детства. Но для поступления в Академию художеств рисовать нужно было хорошо, очень хорошо.

Учился Жолтовский на архитектурном отделении Императорской Академии художеств 11 лет (1887–1898). Столь долгий срок обучения был связан с необходимостью самому зарабатывать себе на жизнь. Но было ли это единственной причиной – неизвестно.

С 1885 года всем выпускникам архитектурного отделения присваивалось звание художника-архитектора. В это же время статус звания академика, который ранее присваивался выпускникам Академии, получившим золотую медаль 1 степени и выполнившим архитектурный проект на звание академика, был существенно повышен: он стал присуждаться



^ Дом Тарасова в Москве, 1909–1911 гг.

за выдающиеся работы в области архитектуры. И совершенно не обязательно сразу после окончания Академии. Академиком Жолтовский стал только в 1909 году. Признание профессионального сообщества получили его дом Скакового общества на Скаковой улице (1903–1905), особняки на Введенской площади (1907–1908) и др.

Любопытно, что на занятиях в Академии Жолтовский сидел за одним столом с Александром Николаевичем Бенуа. Любимыми преподавателями были профессора архитектуры Р. А. Гедике и Л. Н. Бенуа, рисунок в его классе вел А. И. Куинджи. С древнерусской архитектурой Иван Владиславович познакомился в классе академика А. О. Томишко.

Работа помощниками в мастерских архитекторов-практиков была распространена у студентов Академии художеств. Это давало и деньги, и дополнительные возможности узнать практическую сторону профессии. Участвовали ученики Академии и в конкурсах. В 1898 году Жолтовский получил золотую медаль в Париже (конкурс на памятник врачу-гомеопату Христиану Ганеману). В этом же году он защитил дипломный проект на тему «Народный дом», включающий в себя столовую, театр и библиотеку. Этот проект в неорусском стиле он выполнил в мастерской профессора А. О. Томишко. А. Н. Фирсова, защитившая диссертацию о творчестве Жолтовского [3], пишет, что в 1900 году Иван Владиславович получил заказ на проектирование доходного дома И. В. фон Бессера в Санкт-Петербурге и выполнил проект в стиле модерн. Но был ли Жолтовский автором проекта дома Бессера или только принимал участие в его проектировании совместно с другими мастерами? Некоторые архивные материалы говорят об авторстве академика архитектуры Александра Мстиславовича Кочетова. Специалист по петербургскому модерну Г. И. Алексеев предполагает, что здание возведено по проекту финского архитектора Карла Аллара Шульмана (1863–1957), губернского архитектора Выборга. В общем, история темная.

В 1900-м году Иван Владиславович решил, что он уже достаточно зарабатывает, чтобы жениться. Избранницей его стала девица 24 лет от роду польского происхождения, католичка Амалия Константиновна Смаровская.

С ней он «обвенчался браком в Санкт-Петербургской римско-католической церкви св. Екатерины».

В начале XX века молодому архитектору нелегко было получить самостоятельную работу. Лучше было начинать практику в провинции. Жолтовского пригласили в Иркутск. Он согласился. Губернский город Иркутск в это время быстро развивался и приобрел статус столицы Сибири. Там, вдали от официальных столиц, у Жолтовского был шанс стать первым. Он мог бы застроить Иркутск изысканными особняками и общественными зданиями, но не случилось. По дороге в Сибирь, во время остановки в Москве он неожиданно получил предложение преподавать в Строгановском училище, которое с радостью принял. Кто предложил ему работу в Иркутске, кто предложил преподавать в Строгановке – неизвестно.

В Москве Жолтовский поселился с женой Амалией в недавно построенном (в 1896 году) доходном доме «средней руки» в Варсонофьевском переулке (дом № 6). Дом этот проектировал Лев Кекушев – один из самых знаменитых и богатых московских архитекторов. Именно в этих стенах рождался проект интерьеров гостиницы «Метрополь», которым в то время был занят Жолтовский. Но интерьеры по проекту Жолтовского осуществлены не были. «Метрополь» сгорел в 1902 году, а проект нового «Метрополя» делали уже англичанин Вильям Валькот и Лев Кекушев. После революции Валькот уехал в Великобританию и впоследствии занимался архитектурной графикой. Его архитектурная карьера закончилась. Лев Кекушев умер, по свидетельству его дочери Екатерины, в 1917 году на 55 году жизни от психической болезни, которой страдал с 1913 года. Существовала легенда, что Кекушева застрелили на улице в Москве в 1919 году.

Жизнь вторая

В этот период Иван Владиславович Жолтовский делает карьеру, путешествует по Италии, женится второй раз Медленно, но неуклонно в своей второй жизни Жолтовский пробивал дорогу на архитектурный Олимп. Семнадцать лет, с 1900 по 1917, Иван Владиславович прожил относительно спокойно. Внешне все было замечательно: Жолтовский много строил, о нем писали архитектурные журналы. Вопрос, конечно, что именно писали. Реакция

> Жилой дом на Моховой,
1933–1934 гг.



прессы была неоднозначной. «Итальянское палаццо», которое Жолтовский выстроил по заказу богатого армянского купца из Екатеринослава Гавриила Аслановича Тарасова на Спиридоновке, вызвало неоднозначную реакцию. Строился этот особняк с 1908 по 1911 год. Г. А. Тарасов умер в 1911 году, и власти предъявили наследникам Георгию и Саркису непомерно большой счет по налогу на наследство, мотивируя его как богатством внутренней отделки, так и огромным количеством рецензий в прессе. Наследники пытались спорить: «Постройка будет богатой, если она сложена из дикого камня, гранита, но та же постройка, сложенная из простого кирпича, которому посредством бетона придан вид глыб дикого камня, будет иметь уже другой характер, то есть не богатый... Внутренняя отделка этих особняков также обычная, исключая плафона потолка, расписанного художником, но и эта отделка совсем не так уж и дорога, что мы можем подтвердить счетами» [4]. В ежегоднике «Московский архитектурный мир» за 1912 год особняк Тарасова назван «сказкой былых времен». Пытаясь снизить налоги на имущество, наследники, конечно, занижали стоимость этой постройки. По разрешению купца Тарасова Жолтовский мог тратить столько денег на строительство особняка, сколько считал необходимым. А задача была – построить самый изысканный дворец в Москве.

В период строительства Иван Владиславович много раз ездил в Италию, чтобы изучать на месте тонкости ренессансной архитектуры. Подрядчики на него злились, поскольку Жолтовский останавливал работы, когда не мог принять нужного решения. Об этом рассказывал К. Н. Афанасьев, который работал с Жолтовским в конце 30-х годов.

После постройки особняка Г. А. Тарасова Жолтовский стал видным архитектором, но не самым богатым и знаменитым. Позволить себе построить особняк в центре Москвы, подобно Шехтелю, Кекушеву или Эрихсону, он не мог. Главными героями в профессиональном мире до революции 1917 были другие мастера. Жолтовский, несмотря на все усилия, оставался на вторых ролях.

Как складывалась семейная жизнь архитектора – неизвестно. Понимала ли Амалия Константиновна своего мужа или его дела ее совсем не волновали, были ли

в этом браке у Жолтовского дети – мы тоже не знаем. Может быть, к 1910-му году Амалии уже не было в живых. Ведь католическая церковь не знает понятия развода по отношению к законному и завершеному браку. Повторный брак возможен только в случае кончины одного из супругов.

В 1910-м году второй женой Жолтовского стала дочь Павла Михайловича Рябушинского – Елизавета Павловна, которая в первом браке была замужем за Александром Геннадьевичем Карповым, внуком Тимофея Саввича Морозова. Иван Владиславович «выкрал» ее и увез в Италию (забавный факт, рассказанный Кириллом Николаевичем Афанасьевым) из самой знаменитой шехтелевской постройки – особняка Рябушинского. Понятно, что для женщины из знаменитого купеческого рода Рябушинских брак с небогатым шляхтичем, католиком был мезальянсом. К тому же в браке с Карповым у нее было двое детей. Что, кроме страстной, но расчетливой любви, мог предложить Жолтовский Елизавете Павловне Карповой (Рябушинской)? Веру в свою миссию в архитектуре? Райскую жизнь в вилле Ротонда Андреа Палладио? Да, он планировал купить эту виллу и даже копил деньги. Но не случилось. Денег не хватало, а заработать архитектурным трудом столько, сколько она стоила, Жолтовский не мог. К богатым родственникам обращаться не позволяла шляхетская гордость. Чтобы осуществить мечту, Иван Владиславович прикупил в Новгородской губернии лес, чтобы выгодно его продать, но ничего не вышло: грянула революция. Рябушинские всей семьей эмигрировали. Елизавета с двумя детьми в 1920-м году из Новороссийска без второго мужа уехала за границу. Неизвестно, развелись ли супруги, были ли в этом браке дети? Или дети у Елизаветы были только от первого брака? Умерла она в 1936 году.

Мог бы, конечно, и Иван Владиславович уехать вслед за ними. Но не уехал. Как жил он в 1917–1918 году в Москве – мы не знаем... Известно, что у него реквизировали автомобиль, что он отбивался от уплотнения своей квартиры.

Революция 1917 года сломала все планы Ивана Владиславовича, разрушила устоявшуюся налаженную жизнь. В 1917 году Жолтовский в свои пятьдесят лет оказался на распутье.



^ Жилой дом на Моховой, 1933–1934 гг.

Третья жизнь

Третья жизнь Жолтовского – с 1917 до 1959 года. (С 50 до 92 лет). Плодотворная осень патриарха. Жизнь «настоятеля «палладианского монастыря» и страстного проповедника

В 1918 году Жолтовский пришел к Ленину с рекомендательным письмом Луначарского, датированным 19 июля: «...Горячо рекомендую Вам едва ли не самого выдающегося русского архитектора, приобретшего всероссийское и европейское имя – гражданина Жолтовского. Помимо своего большого художественного таланта и выдающихся знаний, он отличается еще и глубокой лояльностью по отношению к Советской власти.

Стоя далеко от политики (он беспартийный), он уже давно работает вместе с нами в качестве члена Коллегии изобразительных искусств при Комиссариате просвещения. Во всех вопросах, касающихся архитектуры, художественных всякого рода ремонтов, построек и перестроек в Москве, я очень прошу Вас и вообще Советскую власть обращаться исключительно к нему в качестве советника и эксперта» [5].

Явившись к Ленину с таким письмом, Жолтовский, можно сказать, душу черту заложил. Казалось бы, получил карт-бланш. Новая власть его обласкала. Наконец-то он был первым при дворе, фаворитом в гонке. Развил бешеную деятельность. Какие только должности он ни занимал с 1919 по 1923 год! Жолтовский практически одновременно сконцентрировал руководство ведущими государственными архитектурными организациями – Архитектурной мастерской Моссовета, подотделом (затем отделом) архитектуры Наркомпроса, был назначен главным архитектором Комитета государственных сооружений (Комгосоор) ВСНХ и архитектурным руководителем Особого строительного-санитарного комитета (ОСКОМ). Преподавал во ВХУТЕМАСе, вел домашние семинары-беседы со всеми сколько-нибудь значимыми архитекторами, особенно с учащейся молодежью.

На взлете новой карьеры в 1923 году академик Жолтовский... перепугавшись себя самого и новой власти, уехал в Италию, забрав с собой все свои архивы и фотографии. Что уж там был за предлог для длительной командировки, плавно перетекающей в эмиграцию?

Как раз в это время Вячеслав Иванов обсуждал с А. В. Луначарским проект Русской Академии в Риме, под который давались оплачиваемые долговременные командировки. Кроме этого, предложением могло быть проектирование советского павильона для международной выставки в Милане. Так или иначе, получив длительную командировку в Италию, Жолтовский уехал. Павильон в Милане он спроектировал в русском стиле, вспомнив уроки Томишко.

К 1923 году Иван Владиславович был женат в третий раз на некоей Вере Александровне, которая взяла его фамилию и стала Жолтовской. (Делаю смелое предположение, что ее девичья фамилия – Завадская). Вероятно, она осталась в Москве, а Жолтовский решил вернуться к своей второй жене – Елизавете Павловне Рябушинской.

В 1926 году Иван Владиславович вернулся в СССР, хотя мог остаться в Италии. Карьера никому не известного университетского профессора его не прельщала. Мы не знаем, из каких соображений Жолтовский вернулся, какие душевные муки он испытывал. Может быть, знал о судьбе Лидваля в Швеции и Валькота в Англии?

Он мог бы делать дворцы для итальянской знати, гармоничные и консервативные, но в Италии Жолтовский был неизвестен, и перемены, которые происходили в этой стране, его пугали. В империи Бенито Муссолини сделать архитектурную карьеру не представлялось возможным.

В 1926 году новая экономическая политика (НЭП) в СССР уже дала свои результаты. Были разрешены частные архитектурные мастерские. Иван Владиславович Жолтовский вернулся в Советскую Россию и этим поступком определил свою судьбу. Не будем гадать, что было бы с ним, остался он в Италии. В 1926 году Италия была не самым спокойным местом. Да и где в Европе было спокойно в это время?

В 1927 году Иван Владиславович вновь женился – в четвертый раз. Что случилось с третьей женой Жолтовского Верой Александровной – неизвестно. (Если девичья фамилия Веры Александровны была Завадская, то она стала женой Валентина Сергеевича Смышляева. Первым ее мужем был Павел Антонович Аренский. Умерла она в 1930-м году в возрасте 35 лет).

На этот раз избранницей Жолтовского стала пианистка Ольга Федоровна Смышляева, в девичестве Пушечникова, бывшая в то время замужем за режиссером Валентином Сергеевичем Смышляевым. Он был ее вторым мужем. Первым мужем Ольги Федоровны тоже был Павел Антонович Аренский. Периоды высочайшего взлёта творческой энергии сопровождаются и повышенной эротической энергией в художественной среде. Именно такое время было в первой четверти XX века в России.

Судьба двух первых мужей Ольги Федоровны сложилась трагично. Валентин Смышляев в 1921 году вышел из РКП (б) и примерно тогда же стал членом Ордена тамплиеров (!), который был открыт Аполлоном Карелиным и Андреем Белым в 1920 году. Аполлон Андреевич Карелин известен как видный идеолог и теоретик анархизма. Первыми «рыцарями», принявшими посвящение, чтобы вести пропаганду в собственных кружках, были артисты Ю. А. и В. А. Завадские, В. С. Смышляев, М. А. Чехов, математики А. А. Солоневич и Д. А. Бем, искусствовед А. А. Сидоров, поэт и писатель П. А. Аренский, художники Л. А. Никитин и А. В. Уйттенховен, анархисты Н. К. Богомолов и Г. И. Аносов. Художественную и научную интеллигенцию еще питали иллюзии, что все образуется, они будут работать, просвещать народ, что светлое будущее все-таки наступит... Очень скоро стало понятно, что своей деятельностью «рыцари-тамплиеры» подвергали себя в Советской России смертельной опасности. В ГПУ «неохрамовники» были прозваны «анархомистиками», и в 1929–30 годах начались аресты и репрессии членов ордена тамплиеров.

В 1930 году многие тамплиеры были арестованы. Валентин Смышляев остался на свободе. От ожидавшегося в конце 1936 – начале 1937 года ареста его избавила смерть от инфаркта, последовавшая вскоре после того, как был рассыпан набор его книги по искусству театра и актера, а возглавляемый им Московский драматический театр расформирован. Литератор Павел Антонович Аренский был осужден в 1937 году на пять лет лагерей. Умер в 1941 году в лагере от цинги.

Ни Жолтовский, ни Ольга Федоровна не пострадали.

Ко времени возвращения Жолтовского на родину в 1926 году расстановка сил в профессиональном мире изменилась. Виктор Щусев после завершения строительства деревянного мавзолея Ленина был в фаворе. Молодое племя авангардистов азартно дискутировало на страницах журнала «Современная архитектура». Моисей Гинзбург пропагандировал конструктивизм как проектирование новой жизни. Николай Ладовский экспериментировал с абстрактными геометрическими формами, увлекался психологией восприятия и тектологией Богданова-Малиновского.

Стать «властителем дум» Жолтовский в это время, может, и хотел бы, но не получилось, несмотря на все его усилия. Пришлось вновь довольствоваться вторыми ролями, несмотря на благоволение властей. Мог бы академик Жолтовский проектировать Сталину резиденции, мог бы строить клубы и коммуны, но его время в 1926 году или уже ушло, или еще не наступило. А ведь в 1927 году Ивану Владиславовичу исполнилось 60 лет (!). Известно его знаменитое признание, что только в 60 лет он начал что-то понимать в архитектуре. Когда архитектору 30 лет – это кажется абсурдом. Когда исполняется 60 – многие осознают, что Жолтовский был прав.

В начале 30-х годов Жолтовского приглашали участвовать в самых престижных конкурсах, ему давали возможность и преподавать, и строить, но все-таки в 1926 году из Италии он приехал к «шапочному разбору». Тем не менее, статус «генерала от искусства» у него все же был, была и мастерская, и отдельная квартира... Мастерская была не простая: помещение в старинном особняке,

стены которого помнили Сумароковых, Баратынских, Станкевичей (Вознесенский пер, № 6) [6]. Но академику Жолтовскому дали не весь особняк. Вот Горький, когда он вернулся в СССР, получил шехтелевский особняк Рябушинского целиком... Нет, не так остро был нужен новой власти Жолтовский, как Горький или Станиславский.

Вход в мастерскую Жолтовского был со двора. А через парадный входили представители различных служб Моссовета, не снимая галаш... Символическое соседство.

Иван Владиславович создал в своей мастерской своеобразный «палладианский монастырь». Кабинет был большой и высокий. Рабочий стол стоял на возвышении. Некогда тут был алтарь домового храма Баратынских... Жолтовский окружил себя первоклассными старинными вещами. В его кабинете были фламандские столы XVIII века, украшенные виртуозным маркетри с букетами; кресло Марии Тюдор XVI века, кабинет красного дерева со слоновой костью, сделанный по рисунку Камерона, венецианское кессонэ... Итальянский портрет эпохи Возрождения (портрет Палладио?), голова римской императрицы I века н. э., женская мраморная головка, окутанная прозрачной, переданной в камне вуалью [6]. Александр Георгиевич Габричский, который написал о Жолтовском при его жизни, пожалуй, единственную дельную статью, говорил, что в этой головке Иван Владиславович видел сходство со своей второй женой – Елизаветой Павловной Рябушинской.

Несмотря на прохладное отношение властей, в середине 30-х годов Жолтовский стал одним из главных идеологов архитектуры. Но как и каким образом это произошло? Сказалась ли педагогическая и пропагандистская деятельность Ивана Владиславовича, или Жолтовский понадобился, чтобы «забить гвоздь в гроб конструктивизма»? «Все цветы расцветать» в архитектуре СССР не могли – власти нужно было высочайше утвержденное одно направление в литературе, одно направление в театре и, соответственно, одно направление в архитектуре. Имья ему – соцреализм. Термин придумал Максим Горький, употребив это словосочетание на Первом съезде советских писателей, а после 1934 года социалистический реализм сделался официальной идеологией советского искусства на долгие годы. Были придуманы принципы соцреализма. Один из них – следование великим образцам, соединенное с творческим подходом. Для архитектуры это означало ориентацию на классицизм. Для Ивана Владиславовича Жолтовского настал звездный час. Ему второй раз в жизни позволили потратить столько денег, сколько это было необходимо для создания шедевра. А шедевром должен был стать жилой дом на Моховой.

В мае 1934 года в витринах магазинов на ул. Горького в Москве была устроена выставка архитектурных проектов различных направлений. В книгах отзывов граждане писали, какой они хотят видеть архитектуру страны победившего пролетариата. Понятно, что гражданам конструктивистские проекты не нравились: мещанский вкус доминировал. Эстетика минимализма была мила очень немногим.

Главным экспонатом архитектурной выставки был не проект, а уже возведенный по проекту Жолтовского жилой дом на Моховой улице, напоминающий Палаццо дель Капитано (Loggia del Capitano) в Виченце, построенное по проекту Андреа Палладио в 1571 г. Огромные колонны с композитными капителями, аттиковый этаж, роскошная балюстрада над тяжелым карнизом, широкие окна, двухэтажные просторные квартиры... Это был тот самый «гвоздь в гроб конструктивизма»... И он был забит. Ушли в тень Гинзбург, Веснины, Голосовы... В 1930-м году были напечатаны последние номера журнала Общества современных архитекторов (ОСА).



< Пинск.
Дворец Бутримовича

Молодые выпускники ВХУТЕИНа спешно переучивались. Благо, учиться в начале 30-х годов еще было у кого.

В конце 30-х – 40-х годах один за другим стали уходить из жизни архитекторы, разделявшие любовь Жолтовского к классической архитектуре. В 1936 году умер Иван Фомин, в 1939 не стало Владимира Щуко... В 1949 году умер Алексей Щусев, основной соперник Жолтовского, имевший 4 Сталинских премии (2 второй и 2 первой степени), ордена и медали. В архитектурном мире сменилось поколение. Жолтовскому в конце 40-х годов было уже 80 лет, когда над его головой разразился гром. Обвинение в космополитизме означало, что архитектора лишали возможности преподавать, проектировать и строить. Учеников Ивана Владиславовича выгнали отовсюду. Могли быть и более серьезные «оргвыводы». Но со смертью Сталина компания против «космополитов» стихла. До постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР от 4 ноября 1955 года, которое положило конец эпохе советского монументального классицизма, оставалось всего два года. Это хрущевское постановление следовало бы назвать «Об излишестве архитектуры». Отдаленный результат его – сегодняшняя ситуация в архитектуре.

После 1955 года мастерская И. В. Жолтовского продолжала еще какое-то время работать под руководством «Великого Эстета». Увы, в последние годы жизни Жолтовскому приходилось заниматься типовым панельным домостроением. Но даже проекты типовых панельных домов Жолтовского отличались от того, что создавали другие архитекторы. Минимализм Жолтовского был аристократичен.

Михаил Осипович Барщ, один из учеников Жолтовского, в беседе с С. О. Хан-Магомедовым сказал о Жолтовском так: «На фоне бессмысленной эклектики и отсутствия каких-либо принципов, как-то сразу нахлынувших в архитектуру 30-х годов, он нес ясную и законченную концепцию.» [7].

Можно по-разному относиться к творчеству Жолтовского: считать его мастером, заблудившимся во времени, консерватором, ретроградом или величайшим зод-

чим. Но и для его поклонников, и для тех, кто считает, как Дмитрий Хмельницкий, что Иван Владиславович посредственный архитектор сталинской эпохи, он – значимая фигура.

Увы, здания, созданные по проектам Жолтовского, разрушаются и варварски перестраиваются. «Что имеем, не храним – потерявши плачем»? Нет, не плачем, поскольку разучились понимать и ценить Архитектуру.

Литература

1. Генеалогия родов, породненных с Веренич-Стаховскими: род Шоломицких [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://forum.molgen.org/index.php?topic=1864.0;wap>:

«В 1864 году века одна из ветвей Шоломицких приобрела бывшее монастырское владение Бродче, находящееся к северу от околицы Плотница. Позднее это владение перешло к их родственникам по женской линии Жолтовским герба Огоньчик.

Владислав Жолтовский, владелец Бродчи, был женат на Ядвиге Савицкой. В числе их детей: Мария Жолтовская (1870–1933) жена Зигмунта Скирмунта, владельца фольварка Альбертово неподалеку от Пинска; Вацлав Жолтовский, фармацевт (проживал в украинском городе Острог на Горыне 1895–1939); и самый известный Ян-Иван Жолтовский (1867, Пинск, Белоруссия – 1959, Москва) – русский и советский архитектор, художник, просветитель».

2. Сергей Харевский. Московский архитектор из Пинска [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.istpravda.ru/bel/pictures/2115/>.

«Его отец, Владислав Жолтовский, умер преждевременно, когда сыну было только одиннадцать лет. Его могила до сих пор сохранилась в центре старого римско-католического кладбища в Пинске. Тут же Ян/Иван Жолтовский закончил Пинскую гимназию. Классическое образование, полученное в Пинске, позволило ему в будущем считаться самым образованным и просвещенным архитектором СССР».

Католический орден коммунистов был основан в средние века в Германии. Карл Маркс позаимствовал у них и название, и многие идеи. Назывались они так потому, что жили в коммунах. В Пинске итальянские ксендзы-коммунисты основали монастырь имени Святого Карла Баромея. В 1695 году для них был построен деревянный собор, а в 1770 возведен каменный, тот самый, что видел в детстве Иван Владиславович Жолтовский.

3. Фирсова А. В. Творческое наследие И. В. Жолтовского в отечественной архитектуре XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2004



^ Дружеский шарж на И. В. Жолтовского



^ Жолтовский за работой

v Вилла д'Эсте, рисунок Жолтовского 1913 г.



4. Цит. по: Опарин Д. Особняк купцов Тарасовых // Большой город. – 2011, 29 декабря

5. Цит. по: Казусь И. А. Советская архитектура 1920-х годов. Организация проектирования [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://books.google.ru>

6. Городская усадьба Сумароковых – Энгельгард- Баратынских – Станкевичей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://il-ducess.livejournal.com/309958.html>

7. Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. – М.: С. Э. Гордеев, 2010. – 352 с., илл. с. 264

References

Firsova, A. V. (2004). *Tvorcheskoe nasledie I. V. Zholtovskogo v otechestvennoi arkhitekture XX veka* [Creative heritage of I. V. Zholtovsky in the national architecture of the XX century] (Art History Ph.D. dissertation). Moscow.

Genealogiya rodov, porodnennykh s Verenich-Stakhovskimi: rod Sholomitskykh [Genealogy of the families related with the Verenich-Stakhovskies: the Sholomitskies family]. Retrieved from <http://forum.molgen.org/index.php?topic=1864.0>; wap:

Gorodskaya usadba Sumarokovykh-Engelgard-Baratynskkh-Stankevichei [The Sumarokov-Engelgard-Baratynsky-Stankevich's Town Mansion]. Retrieved from <https://il-ducess.livejournal.com/309958.html>

Kazus', I. A. (n.d.). *Sovetskaya arkhitektura 1920-kh godov. Organizatsiya proektirovaniya* [Soviet architecture of the 1920s. Design management]. Retrieved from <https://books.google.ru>

Khan-Magomedov, S. O. (2010). *Ivan Zholtovsky*. Moscow: S. E. Gordeev.

Kharevsky, S. (n.d.). *Moskovsky arkhitekt iz Pinska* [A Moscow architect from Pinsk]. Retrieved from <http://www.istpravda.ru/bel/pictures/2115/>

Oparin, D. (2011, December 29). *Osobnyak kuptsov Tarasovykh* [The Tarasov merchants' estate]. *Bolshoi gorod*.

Термин «креативный класс» приобрел популярность в текущем веке. Но это вовсе не значит, что век двадцатый был обделен творческими личностями.

Яна Лисицина рассказывает, как объединялись в союз отъявленные индивидуалисты-художники в Восточно-Сибирском крае, который в 1930-е вмещал в себя Иркутскую область, Красноярский округ, Бурят-Монгольскую АССР и Читинский округ. А Лео Салмин предпринимает удачную попытку освободить историю советского дизайна от «мифологических наростов» и подвигнуть изучению его наследие с позиций «археологической объективности».

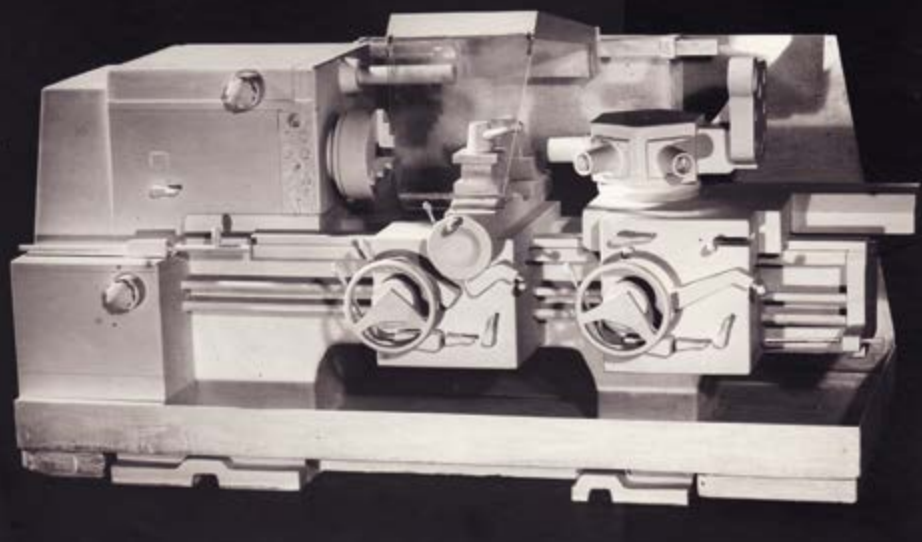
Елена Григорьева

креативный класс / creative class

The term “creative class” became popular in the current century. But it does not mean that the twentieth century lacked creative people.

Yana Lisitsina tells how ultimately individual artists joined the Union of the East-Siberian district, which in 1930 included the Irkutsk region, Krasnoyarsk district, Buryat-Mongolian ASSR and Chita district. Leo Salmin makes a good attempt to release the history of Soviet design from “mythological remainders” and to study its heritage from the point of view of “archeological fairness”.

Elena Grigoryeva



Воспоминание о будущем: мифология и археология советского дизайна /

текст
Леонид Салмин /
text
Leonid Salmin

История советского дизайна – предмет серьезных научных исследований. В стремлении понять его феномен сегодняшнее дизайноведение обращается к артефактам проектного творчества, к трудам теоретиков и практиков советского периода, к сохранившимся архивам исследований и разработок. Однако многое из исследуемого, включая такие советские институциональные формы существования профессии, как Всесоюзная система дизайна (ВНИИ технической эстетики), рисует картину грандиозной романтической утопии, рухнувшей вместе с породившим ее СССР. При взгляде из дня сегодняшнего советский дизайн (даже относящийся к сравнительно недавнему прошлому) предстает объектом ментальной археологии, а его мифопоэтические практики – предметом тщательного культурологического анализа.

Этой теме были посвящены две лекции, прочитанные автором текста некоторое время назад в Ельцин-центре (Екатеринбург) и в Санкт-Петербургском Союзе дизайнеров. Материал лекций лег в основу данной статьи.

Четверть века минуло с тех пор, как перестала существовать государственная система дизайна, выстроенная в СССР за три десятилетия. Она обрушилась вместе с советской империей, накрыв своими руинами все то, что составляло живой смысл ее недолгой истории. Сегодня еще живы многие из тех, кто работал в системе ВНИИТЭ и ее региональных филиалах. Однако их воспоминания по большей части уже обросли мифологической патиной той мнимой реальностью, которая грезится очевидцам событий в сгущающемся тумане их памяти и оформляется в героических преданиях о «дизайнерской старине»: «Бойцы вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они...» Вслед этим героизирующим относительно недавнее прошлое мемуарам «сказочно-былинный» дискурс истории советского дизайна проникает в студенческие аудитории, в профессиональную дизайнерскую среду, в дизайнведческие и публицистические тексты и исследования. И это значит, что добраться до исторической правды становится с каждым днем все сложнее.

Тем, у кого молодые годы (как и у автора этого текста) проходили в стенах ВНИИТЭ, безусловно, приятно вспом-

Статья посвящена истории отечественного дизайна эпохи 60–80-х годов прошлого века. Рассматривается феномен такой государственной формы профессиональной институции, как ВНИИТЭ (Всесоюзный НИИ технической эстетики), анализируются причины и особенности его появления, развития и заката. Осуществляется попытка освободить его историю от «мифологических наростов» и подвергнуть изучению его наследие с позиций «археологической объективности».

Ключевые слова: ВНИИТЭ; советский дизайн; история дизайна; мифология; археология; творческий процесс; бюрократия; пластический образ будущего. /

The article is devoted to the history of national design in the period from the 1960s to the 1980s. It considers the phenomenon of such state professional institution as the All-Union Research Institute of Technical Aesthetics. The article analyses the reasons and the peculiarities of its establishment, development and decline. It tries to release its history from 'mythological remainders' and to study its heritage from the point of view of 'archeological fairness'.

Keywords: All-Union Research Institute of Technical Aesthetics; Soviet design; history of design; mythology; archeology; creative process; bureaucracy; plastic image of the future.

нить о духе либерализма и творческой свободы, который вопреки всему царил под сенью государственного научно-исследовательского учреждения. И порой неодолимо соблазнительно бывает предаться ностальгическим воспоминаниям о ярких днях дизайнерской молодости.

Однако же к задаче исторического понимания смыслов такого феномена, как советский дизайн эпохи ВНИИТЭ, эти эмоциональные и обманчивые мемории не имеют никакого отношения. Сейчас, оглядываясь на историю ВНИИТЭ, удаляющуюся от нас безвозвратно, как навсегда покинутый берег, мы все чаще задаемся недоуменным вопросом: что же это было?

И правда, как это было возможно? Как можно было построить целую государственную институцию, призванную за госбюджетные деньги заниматься исследованием, формулировкой и воплощением в зримых образах смутных эстетических и гедонистических интуиций общества, имевшего дотоле преимущественно опыт бедности, унификации, аскетизма и технической отсталости? Если это и возможно понять, то, безусловно, не на основе пронизанной героизирующими мифами мемуаристики «очевидцев», которая, по большей части, не в состоянии отстраниться от предмета воспоминаний на расстояние, позволяющее увидеть его реальный масштаб и живой исторический смысл. Смысловые рефлексии истории советского дизайна эпохи ВНИИТЭ целесообразны лишь с такой условной дистанции, которая дает возможность рассматривать соответствующие явления и артефакты с беспристрастностью археологических раскопок и анализировать связанную с ними мифологию без риска встречного мифотворчества со стороны исследователя.

Итак, ключевой вопрос: каковы причины того, что в условиях, казалось бы, ни в малейшей степени не способствующих эстетизации повседневной жизни и быта, вдруг возникает социально-культурный запрос на дизайн? Надо понимать, что сама идея институционализировать в стране дизайн как государственную важную сферу проектной деятельности, сформулированная Юрием Борисовичем Соловьевым, совершенно не случайно зазвучала в конце 50-х годов прошлого века. Она, по-видимому, еще раньше смогла оформиться в головах некоторых, в то время еще довольно молодых авантю-

^ Макет станка. 1960-е годы. ВНИИТЭ



< Переносной прибор.
1980-е годы. ВНИИТЭ

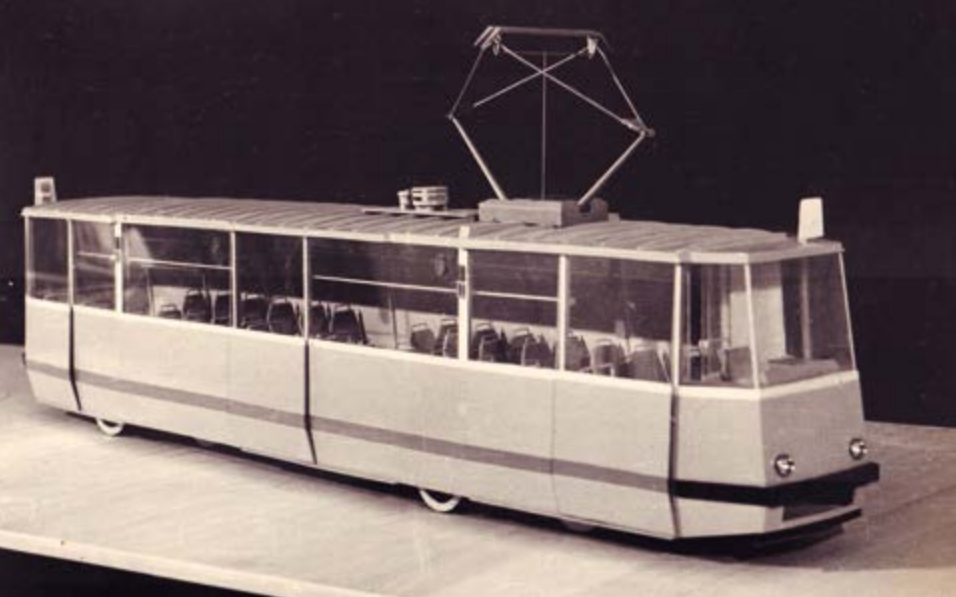
Remembering the Future: mythology and archeology of Soviet design

ристов, первым среди которых, безусловно, навсегда остался Ю. Б. Соловьев. Именно тогда, после ухода в мир иной «отца народов», после десятилетий репрессивного давления, неустроенности и «жизни на чемоданах», после культа государственной силы, коллективизма и индивидуального безличия застоявшегося в авторитаризме и насилии обществу понадобился моральный отдых. И если в политическом дискурсе 50-х это породило образ «оттепели», то в гуманитарном дискурсе повседневности сгенерировало потенциал новой мелкобуржуазности, нового мещанства в самом лучшем смысле этих слов. Народ, на несколько десятилетий сорванный с места революциями, войнами и репрессиями, впитавший навыки геополитической экспансии, но потерявший память оседлого быта и обустройства мест жизни, лишенный уюта и удобства, уставший быть великим, захотел «просто пожить». Экзистенциально-важный смысл этой формулы актуализировался в советском обществе спустя некоторое время после того, как на исходе Великой Отечественной войны часть этого общества оказалась в роли победителей на территории побежденного противника. Освободители Европы от фашизма, оказавшись на развалинах поверженного германского рейха и захваченных им территорий, не могли не увидеть пусть и руинированную, но все же достоверную и впечатляющую картину европейского быта и оформлявшей его предметной среды. Победителям было с чем сравнивать увиденное. Домой они возвращались с изменившимися представлениями о цивилизации, о формах и ценностях бытовой повседневности. Кто-то привозил с собой яркие, но неосязаемые впечатления, а кто-то – вполне материальные трофеи. Пластические влияния некоторых трофейных образов можно распознать в отечественном дизайне отдельных бытовых вещей, созданных в пятидесятые годы. Говоря о том, как спустя чуть больше десятилетия со времени окончания страшной войны оказалось возможным начать продвижение идеи государственной институции в сфере художественного проектирования предметного окружения, нельзя не отметить, что в формулировании, а главное – в трансляции этой идеи в структуры власти нужны были фигуры, достаточно от власти дистанцированные и, одновременно, достаточно близко к власти



пребывающие. И кроме того, достаточно молодые. Соловьев идеально вписывался в контур этих требований. Выпускник столичного «Полиграфа», сын директора крупного авиазавода, пользовавшийся вниманием и успехом у окружающих, столичный мажор, стильный, знавший толк в комфорте, настоящий, как сказали бы мы сейчас, метросексуал, приятельствовавший с отпрысками первых лиц государства, в конце концов и сам, кажется, оказавшийся в родстве с представителями властной фамилии, он как нельзя лучше подходил для роли отца-основателя всесоюзной паутины гедонизма. Как человек, прекрасно чувствовавший природу советской системы, он не только интуитивно точно сумел нащупать воспалившийся нерв общественного настроения, но – что важно – смог перевести его пульсации на язык принимающих политические решения кабинетов.

^ Серия металлической посуды. 1980-е годы.
ВНИИТЭ



^ Городской трамвай. Проект для Усть-Катавского завода. Конец 70-х – начало 80-х годов. Уральский филиал ВНИИТЭ



^ Мотоцикл. 1960-е годы. ВНИИТЭ

Оформитель по своей профессиональной ментальности, Соловьев виртуозно визуализировал миф о гипотетическом золотом веке народного благоденствия и гармонии между государством и населением. И делал он это не в тех сказочно-фантазийных и малоубедительных формах, в каких представляли советскую жизнь кинорежиссер Пырьев или художник Лактионов. В отличие от них, Соловьев выстраивал яркий и правдоподобный образ отнюдь не ущербного настоящего, а возможного (и, быть может, скорого) совершенного будущего. Думается, в этом и был секрет его успеха. Начав свою карьеру с проектирования интерьеров железнодорожных вагонов и других средств транспорта, он понимал значение географического фактора для огромной страны и ткал всеобщую сеть узловых станций дизайна под благопристойным и относительно понятным русскому уху именем системы «художественного конструирования». Методами этого конструирования предполагалось резко улучшить

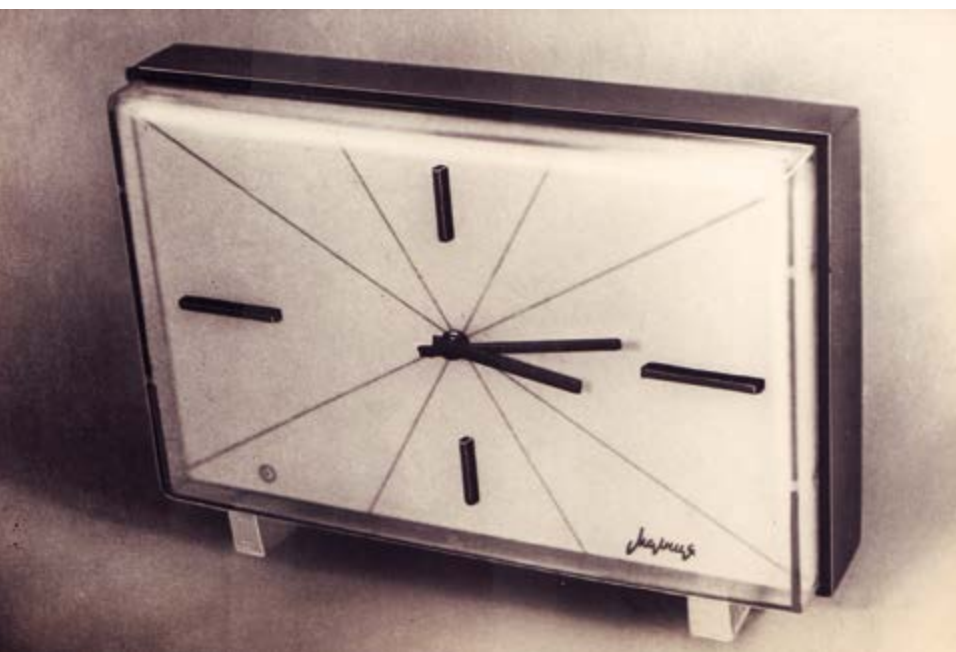
качество продуктов промышленного производства, товаров широкого потребления, предметов труда и быта.

Главное, что сумел сделать Юрий Борисович Соловьев – он предложил разумную, не слишком революционную по форме и вполне щадящую по смыслу альтернативу той статичной оптике властно-чиновничьего взгляда на мир, которая уже явно обнаруживала свою тупиковость. Соловьев нарисовал футуристическую перспективу. Но не сумасшедшими красками русского футуризма начала XX века, вызывавшими в чиновничьих кабинетах приступы эстетической аллергии, а сухой, близкой сердцу администратора графикой оргсхем, тайм-планов и проектов постановлений. В результате под протекторатом Госкомитета по науке и технике была создана система Всесоюзного НИИ технической эстетики.

Как и большинство всеобщих паутин такого рода, ВНИИТЭ структурно был вполне феодальным образованием – с рядом удельных княжеств, возглавляемых

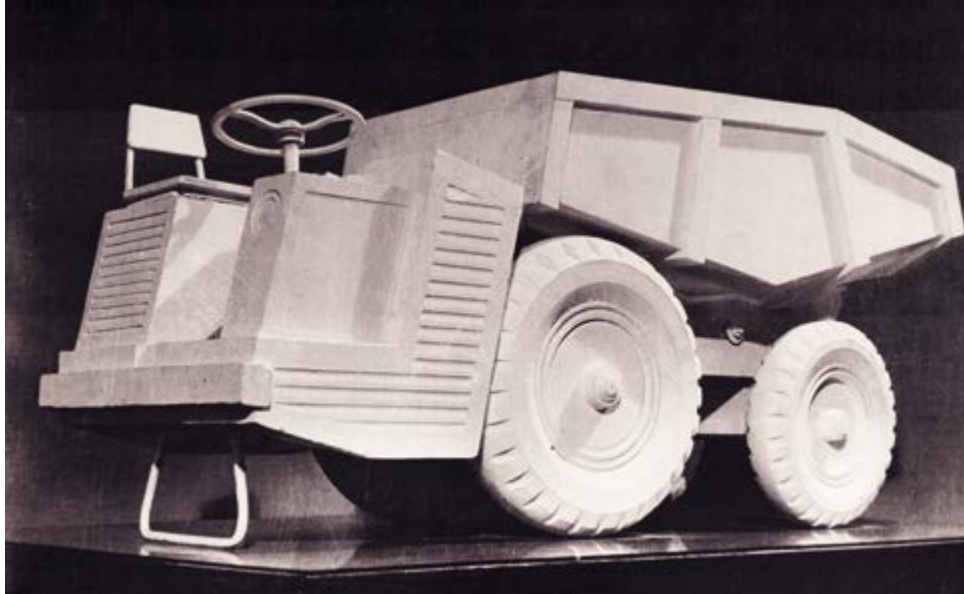
v Бытовые комнатные часы. 1960-е годы. ВНИИТЭ

v Компьютерная приставка к телевизору. Проект для Улан-Удэнского приборостроительного завода. 1980-е годы. Уральский филиал ВНИИТЭ





^ Электровафельница. 1980-е годы. Уральский филиал ВНИИТЭ



^ Тяжелый самосвал. 1960-е годы. ВНИИТЭ

местными, преимущественно партийными князьями-назначенцами, с возвышающимся над всей сетью головным московским княжеством и с унаследованной от советской партийно-государственной системы практикой вассалитета. Тем не менее, филиалы имели изрядную меру самостоятельности, и многие стратегически значимые вопросы все же решались на местах.

Будучи оригинальным художником, Соловьев понимал, что главное чудо созданной системы – творческий ресурс, который, как и всякий творческий ресурс, питается свободой. Как администратор он весьма тонко чувствовал меру организационного, идеологического и управленческого давления на этот ресурс – ту меру, которая, не деморализуя творцов-дизайнеров, позволит соблюсти правила феодальных отношений с вышестоящими структурами.

ВНИИТЭ воплощал одновременно концепцию творческой лаборатории и образ традиционной бюрократии. Как творческая лаборатория он аккумулировал в своих филиалах уникальный интеллектуальный и квалификационный ресурс. В его стенах бок о бок работали дизайнеры, художники, архитекторы, инженеры, психологи, социологи, философы, искусствоведы, педагоги и другие специалисты. Такого не было больше нигде. Как слепок советской бюрократической машины, он осуществлял и множество различных чисто имитационных процессов, призванных облегчать доступ к госресурсам, прежде всего – к казенному финансированию, обеспечивать протекцию в государственных институтах и завоевывать благосклонность власти.

Дизайн-разработки ВНИИТЭ регулярно экспонировались на отечественных и зарубежных выставках, публиковались, выходили в тогдашнее бедное медиа-пространство. Но все они преимущественно были картинками и макетными образцами. То, что выходило из цехов промышленных предприятий в результате редких случаев «внедрения» этих разработок, показывать на выставках было затруднительно, поскольку в освоенных прообразцах от начального дизайна уже мало что оставалось. Впрочем, именно макетная визуализация и была главным средством оформления пластического мифа ВНИИТЭ. Именно макеты и мастерски отснятые с них фотографии



< Светодалномер. Проект серии геодезических приборов для Уральского оптико-механического завода. 1980-е годы. Уральский филиал ВНИИТЭ

> Утюг. 1980-е годы.
Уральский филиал ВНИИТЭ



v Телефонный аппарат.
Проект серии телефонных
аппаратов для Пермского
телефонного завода.
1980-е годы. Уральский
филиал ВНИИТЭ

выстраивали образ желанного, без пяти минут предметного мира, в котором так хотелось оказаться. Мир этот, по большому счету, действительно оказался мифом, но мифом чрезвычайно важным, позволившим на уровне образных представлений, не выходя за пределы ментальных практик, переоценить качество жизненной среды.

При взгляде из дня сегодняшнего понятно, что необычайная эффективность визуально-пластического мифотворчества советской государственной машины дизайна была возможна лишь в условиях отсутствия какого-либо реального рынка и экономической конъюнктуры, в ситуации абсолютной безальтернативности административно-командного уклада экономики в соче-

тании с ручным управлением. Эти условия парадоксальным образом способствовали развитию ВНИИТЭ как своеобразного заповедника проектной и исследовательской культуры. В стенах ВНИИТЭ в разное время действительно работали интереснейшие практики, теоретики, методологи и историки дизайна. Достаточно упомянуть такие имена, как Г. П. Щедровицкий, В. П. Зинченко, А. В. Иконников, С. О. Хан-Магомедов, О. И. Генисаретский, М. В. Федоров, В. Ф. Сидоренко, Д. А. Азрикан, чтобы стало понятно: ВНИИТЭ и в самом деле был уникальной институцией, сумевшей аккумулировать совершенно особенный в своем разнообразии интеллектуальный ресурс. В разбросанных по стране филиалах ВНИИТЭ лучшие молодые специалисты строили и отработывали на себе инновационные модели профессиональных процессов. Исследования и разработки ВНИИТЭ имели комплексный, кросспредметный характер и соединяли разные, порой полярные знания, подходы, точки зрения и вкусы в общий дискурсивный поток. Нельзя не признать: система, предоставившая необходимым профессионалам минимум свободы, даже при отсутствии какой-либо материальной и финансовой мотивации (а, быть может, и напротив – благодаря этому отсутствию) сумела стать одной из самых ярких творческих лабораторий по обслуживанию актуального политического мифа – мифа эстетической победы советского образа жизни.

Иллюзион отечественного будущего, которое уже сегодня можно увидеть и потрогать руками, был сгенерирован в ходе недолгой истории ВНИИТЭ с поразительной убедительностью. Своей пластической конкретностью образы, возникавшие внутри этого иллюзиона и транслировавшиеся вовне всеми доступными на то время средствами, воодушевляли, вызвали мечтательный трепет и пробуждали симптомы эротического вожделения вещной материальности мира. За недолгий срок своего существования госсистема дизайна не только обеспечила беспрецедентное приращение теоретических знаний о предметно-пространственной среде и истории ее формирования, не только во множестве наработала методические программы и алгоритмы профессии, но и стала своеобразной, альтернативной кинематографу, фабрикой грез.





< v Телефонный аппарат. Проект серии телефонных аппаратов для Пермского телефонного завода. 1980-е годы. Уральский филиал ВНИИТЭ

При этом грезы советского дизайна были равно манящими, равно гипнотически завораживающими как для потенциального потребителя дизайна, так и для самих дизайнеров. Для тех и других за визуальными впечатлениями от макетов и картинок прорисовывался свет будущего, возникало чувство экзистенциальной перспективы, росла интуиция небесмысленного, исполненного радости «завтра». Для тех и других визуально-пластический миф советского дизайна становился паллиативом упраздненной большевистской идеологией рая, этаким заместительной эстетической терапией. Потребитель прочитывал этот паллиативный рай в соблазнительных пластических обещаниях форм макетов и моделей, почти неотличимых от настоящих вещей, дизайнер же узревал в том же самом признаке своей непреходящей (и потому вселяющей в него исторический оптимизм) роли бога формообразования. И лишь на самом вершине подлинные советские боги – боги бюрократии и ручного управления огромной страной, от коих на самом деле зависело существование и функционирование советской государственной машины дизайна – лишь эти боги, оперативно обменявшие свои краснокожие партбилеты на золотые банковские карты, были свободны от иллюзий. Дизайн никогда не был для них (и не мог быть) целью. И это во многом объясняет, почему создававшаяся почти три десятилетия в форме государственного института национальная система дизайна рухнула почти в одночасье, как картонный домик, похоронив под собой надежду на то, что нарисованный ею образ вещного рая станет реальностью.

Сегодня, спустя четверть века, даже живой еще свидетель и участник истории ВНИИТЭ смотрит на руины советской системы дизайна примерно так, как пилигрим средневековья смотрит на руины Рима – с ощущением головокружительного, недостижимого величия и, одновременно, с чувством абсолютной практической бесполезности этого величия в современном ему мире. Обживаясь на великих руинах античных цирков, варвары приспособили их величественные пространства под свои совершенно невеличественные нужды. Обустроили жилища, хранили провизию, пасли коз... Козопасам дизайна XXI века нечего взять у имперских руин Все-



союзного НИИ технической эстетики. Если руины Рима и сегодня всей своей телесностью продолжают рассказывать о том, что на самом деле было живой реальностью два тысячелетия назад, то созданный советской госсистемой дизайна впечатляющий, но бестелесный симулякр квазиреального будущего обречен навсегда остаться утопическим памятником надежды и спасения, как их понимали люди советского прошлого. Когда сегодня речь идет о судьбе дизайна, призрак империи (даже такой либеральной и продвинутой, как ВНИИТЭ) – это всего лишь объект ментальной археологии, но никак не руководство к действию.



> Николай Андреев

В статье поднимается вопрос о становлении профессиональной творческой организации – Союза советских художников, инициированного постановлением ЦК ВКП (б) от 23. 04. 1932 г. На основе архивных документов рассматривается начальный этап существования союза художников Восточно-Сибирского края – ВСКРАССХ.

Ключевые слова: Союз советских художников; изобразительное искусство; Иркутск; Восточно-Сибирский краевой союз советских художников. /

The article raises the question of the formation of a professional creative organization – the Union of Soviet Artists, initiated by the resolution of the Central Committee of the CPSU (b) of 23.04.1932. On the basis of archival documents the article considers the initial stage of the Union of Artists of the East Siberian region – VSKRASSKh.

Keywords: Union of Soviet Artists; Irkutsk; visual arts; the East-Siberian Regional Union of Soviet Artists.

Союз Советский, но без СССР / Soviet Union, but Without the USSR

ТЕКСТ

Яна Лисицина /

text

Yana LisitsinaФото архива ИОХМ и
ГАНИИО

Кажется невероятным, что в 1930-е годы, когда творческие профессиональные союзы формировались по единому алгоритму, заданному в 1932 году апрельским постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», существовала структура, объединявшая значительное количество творческих людей, но до 1939 г. вообще никак не управляемая из центра. Точнее, существовало много объединений, созданных по единому типу, но разбросанных по краям и областям обширной страны: от Москвы (МОСХ) до самых до окраин (ВСКРАССХ). Они походили на этикетки маленькие «феодалные» образования, контролируемые местными властями, мало связанные между собой – разве что частными контактами, территориальной близостью или немногочисленными общими выставками в Москве. Речь идет о Союзе советских художников, который в отличие, например, от Союза писателей СССР в официальном названии не имел аббревиатуру «СССР» до 1957 года. Именно в том году была создана единая союзная организация – Союз художников СССР, на 1-м Всесоюзном съезде принят Устав и выбран руководящий орган организации. Согласно исторической справке РГАЛИ, в Союз вошла 91 местная организация. В том числе и союз советских художников Иркутской области, начало которому было положено в 1932 году. В 1992 г. Союз художников СССР прекратил свое существование, и его правопреемником стал Союз художников РСФСР. Можно сказать, что союз художников, образованный после 1932 г., пусть с измененным названием и статусом – «Всероссийская творческая общественная организация "Союз художников России"» – существует и на сегодняшний день. В Иркутской области организация называется «Иркутское региональное отделение ВТОО "Союз художников России"».

Роль постановления 1932 г. «О перестройке...» в создании и дальнейшем существовании творческих организаций, которые практически все сохранены до настоящего времени и более-менее успешно функционируют, неоднозначна. Справедлива оценка этого партийного решения профессором Марком Мееровичем: «Партия убеждена, что художников, писателей, композиторов, ар-

хитекторов нужно объединять в точно такие же трудовые коллективы, как и рабочих промышленных новостроек. И также твердо и жестко руководить ими» [1]. Действительно, единые советские профессиональные союзы, созданные вместо большого количества разрозненных творческих группировок, стоявших на совершенно разных позициях, удобны для управления, контроля и насаждения нужной идеологии. Ведь даже РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), занимавшая доминирующую позицию по отношению к другим литературным течениям, существовавшая благодаря поддержке партийных органов, активно проводившая политику партии и неуклонно поддерживаемая властями, не оправдала ожиданий. В. Антипина отмечает: «До определенной степени предшественником Союза советских писателей можно считать РАПП (Российскую ассоциацию пролетарских писателей). <...> Но стремление рапповцев к диктату и гегемонии в творческой жизни писателей перестало устраивать власть. Во-первых, в деятельности РАПП четко прослеживалось постоянное стремление подменять собою партию в деле руководства литературой. Во-вторых, действия организации приводили к острой борьбе между литераторами, вызывали недовольство значительной части писателей. Когда, по мнению ВКП (б), РАПП выполнила свою историческую миссию, было принято решение о ее роспуске и создании единой писательской организации – Союза советских писателей» [2].

В проекте постановления «О перестройке...» указано: «В настоящее время, когда успели вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах [литературного и] художественного творчества» [3]. Слово в квадратных скобках было вычеркнуто Сталиным, осталось просто «художественное творчество» как квинтэссенция вообще какой-либо творческой деятельности. Кроме того, в первоначальном варианте документа подробно расшифровывалось понятие «линии других виды искусств»: «объединение музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т. п. организаций» [4].



Постановление вышло в газете «Правда» № 114 от 23 апреля 1932 года; в «Восточно-Сибирской правде», главной газете Восточно-Сибирского края – в № 96 от 29 апреля. И это явилось мощным толчком к созданию сибирскими художниками своей организации, причем при активном участии и поддержке местных высших партийных властей – процедура курировалась Крайкомом. У художников попытки объединиться до 1932 г. были, но неудачные. Наиболее крупная произошла в 1927 г., когда было образовано общество «Новая Сибирь» с филиалами в городах и центром в Новосибирске. Правление общества бездействовало, и деятельность организации постепенно сошла на нет. Художники понимали, что разрозненность тормозит их деятельность: не проводятся общие выставки, неизвестен количественный состав мастеров края, нет устойчивой связи между городами и поселками для работы в области изобразительного искусства. После образования Восточно-Сибирского края, который, в конечном итоге, вместил в себя Иркутскую область, Красноярский округ, Бурят-Монгольскую АССР, Читинский округ, снова была предпринята достаточно серьезная попытка создать единую организацию. Художники Иркутска в количестве 11 человек собрались 1 февраля 1931 г., чтобы обсудить этот вопрос. Председателем собрания избрали Н. А. Андреева, секретарем – Б. И. Лебединского. Андреев отметил, что назрела необходимость объединения в краевую организацию в связи с созданием Восточно-Сибирского края. Художники выбрали временное оргбюро в составе Андреева, Лебединского и Анисимова, цель которого состояла в том, чтобы связаться с культпропом Крайкома, культотделом Оргкомитета ВЦСПС и с Крайоно для выработки «политических и организационных основ будущего краевого объединения» [5]. Резолюция от 15 февраля, написанная поверх машинописного текста протокола собрания и, по-видимому, принадлежащая куратору из Крайкома, гласила: «В беседе 15 февраля с делегацией художников им рекомендовано: 1) составить <...> программу работ. 2) собрать свед. о составе личном. 3) перегов. с Крайоно, оргбюро ВЦСПС. 4) созвать актив художн., устроить выставку <...>» [6]. Члены оргкомитета подали в Крайком ВКП (б) автобиографии. Оргбюро

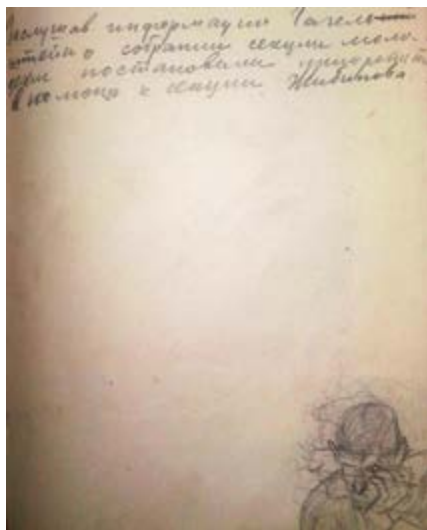
РАППа в Восточно-Сибирском крае также подключилось к созданию организации художников края. Стоит отметить, что писатели проявили сверхактивность в создании не относящейся к ним организации и в будущем: после постановления «О перестройке...» они не только шли в авангарде созидания и первыми основали свой союз, но и не упустили из своего поля внимания и художников, помогая им в организационных и иных вопросах. Например, писатель Гольдберг принимал активное участие в 1-й конференции ВСКРАССХ в 1933 г. Достаточно жестко он сказал художникам: «Надо прекратить жалобы на то, что на художника мало обращали внимания. В этом ваша вина. Делались попытки единоличного объединения, но был какой-то червячок, который все разъедал, и вина в вас самих» [7].

Попытка 1931 оказалась безуспешной, объединения художников не возникло, оргбюро распалось: в 1932 году Б. Лебединский уехал в Ленинград, В. Анисимов, страдавший от туберкулеза, скончался. Художники затихли, да и партийные органы вопросом объединения мастеров изобразительного искусства особенно не занимались вплоть до выхода вышеупомянутого постановления, после которого они уже вынуждены были быстро и точно действовать для достижения положительного результата. Иркутские художники в массе своей не были выходцами с фабрик, заводов и колхозов, о которых говорилось в постановлении. Многие из них обучались в разное время на художественных курсах Копылова или в изопедтехникуме, большая часть имела художественное образование. Но при этом принятый документ, что называется, «сыграл на руку» сибирским мастерам: ведь проблема была именно в технической сложности создания какого-либо объединения. В столицах существовало множество творческих группировок, которые бурлили, вырабатывая новые творческие концепции, и их нужно было укротить, загнать в какие-то рамки, а в сибирской провинции художники были разобщены и какой-либо решительной силы не представляли. Но они были нужны советской власти в качестве поставщиков так называемой «изопродукции». Картины, воспевающие человека труда и достижения нового строя, оформление многочисленных празднеств и мероприятий, выполнение пор-

^ Алексей Жибинов
Ирина Любошиц
Владимир Мигаев



^ Александр Вологдин



< Рукописный протокол 1933 г.

v Шапка официального бланка



третов вождей революции, краевого начальства и т. п., да и многое другое требовало управляемого коллектива, способного, несмотря на специфику работы и сложности творческого темперамента, эффективно решать подобные задачи. С другой стороны, сами художники – эти отъявленные индивидуалисты, часть из которых прошла период увлечения т. н. формализмом и первоначально особо не обращала внимания на различные «курбеты» советской власти, в принципе, понимали важность объединения для решения многих практических проблем: от устройства выставок до выбивания контракций на выполнение работ и решения бытовых проблем. Но все-таки для решительных результативных шагов им требовался какой-то толчок извне. И он прозвучал в виде постановления «О перестройке...», после которого атмосфера вокруг идеи создания организации резко изменилась: это уже было делом не столько художников, сколько местного партийного руководства, которое прекрасно умело доводить постановления ЦК до логического конца.

Дата создания первичного организационного бюро иркутских художников неизвестна. Художник Ирина Любошиц, стоявшая у истоков организации, отмечала, что к организации Союза советских художников в Иркутске приступили в апреле 1932 г. [8]. Но это вызывает некоторый скепсис: со дня публикации до конца апреля оставалось совсем немного времени, а художники не отличались мобильностью и деловой хваткой, в отличие от писателей: на оргбюро РАПП уже 28 апреля 1932 г. было организовано оргбюро Союза советских писателей в Восточно-Сибирском крае [9]. Скорее всего, художники внимательно следили за действиями писательской организации, которая шла в авангарде в вопросах взаимодействия с властями и собственной трансформации согласно новым политическим веяниям, и примеряли на себя ее динамику и систему, предпринимая вполне действенные попытки следовать указанному новому курсу.

Как отмечала И. Любошиц, было выбрано оргбюро в составе 6 человек. Она называет конкретные фамилии: Андреев, Карантонис, Радихин, Жибинов. Оргбюро провело собрание иркутских художников; в мае происходят выборы правления, в которое входят Радихин, Андреев,

Прушинский, Дубинский, Карантонис, и ревизионной комиссии: Герман и Гвоздев. Председатель правления – Радихин, но с 5 ноября, в связи с его болезнью – Андреев [10]. Помимо апреля, художниками указывались май, июнь в качестве месяцев создания организации [11]. Именно в июле состав правления был закреплен окончательно, причем уже с функцией организации Краевого союза художников, о чем свидетельствует единственный письменный источник: акт передачи документации, подписанный членом ревизионной комиссии 1933 г. А. И. Вологдиным. В документе отмечалось: «Оргуправление, образованное от 21 июля 1932 г. для организации Краевого объединения Советских художников в лице Андреева, Радихина, Дубинского и Прушинского...» [12].

Общее собрание писателей и художников г. Иркутска состоялось 19 июня. Помимо писателей, на мероприятии присутствовали художники Н. А. Андреев и А. П. Жибинов, которые также имели слово. Художник Андреев подчеркнул: «Если писатели в Сибири имели свои организации, плодили протоколы, то у художников не было ни организации, ни протоколов. С 1927 г., после весеннего съезда художников, мы имеем угасание художественной жизни. В значительной мере это объясняется плохим бытовым положением художников. Теперь это положение резко меняется. Художники за последнее время зашевелились. Создается объединение художников сперва в городе (работает уже оргбюро), а затем и в крае» [13].

Именно иркутяне взялись за сложную работу объединения всех художников края. Об этом свидетельствует А. И. Вологдин: «...произведен учет художников по Иркутску, Красноярску и Читы. Выхлопотаны средства на контрактацию ирк. Худ. от Крайоно <...> Расход на поездку т. Андреева г. Красноярск для организации филиала 350 руб. Поездка длилась 12 дней и 300 руб. личная оплата. <...> Что сделано Оргбюро: установление связи с центром. Налажен Красноярский филиал. Связаны с худ. Читы. Орг. филиала отложена до Краевой конференции». Также отмечается, что «общая сумма расходов по организации правления 4098 р. 48 к., в остатке 1 р. 25 к. Расходы проводились по смете, утвержденной Крайоно от 24 июня 1932 г.» [8, л. 20, 20 об, 21]. Крайком

и КрайОНО выделили средства в размере 5000 руб. на контрактацию работ к краевой выставке [14].

Каким было точное именование иркутской организации художников в тот период не до конца ясно – документы правления 1932 года не сохранились по вине членов правления: их просто не передали следующему составу. Новое правление было выбрано в феврале 1933 г.: Радихин, Мигаев, Жибинов, Любошиц, Концевич, Фатева, Нестеров [15]. Председателем правления стал В. Е. Радихин [16].

Один из первых сохранившихся документов организации – протокол расширенного заседания «нового» правления Союза советских художников, состоявшего 10 февраля 1933 года и посвященного, в основном, празднованию дня Красной Армии (организации выставки и оформлению города). На этом же правлении было решено, что, «в виду отъезда т. Радихина с «Трамвом» необходимо на месяц выбрать заместителя. Постановили: заместителем оставить т. Мигаева» [17]. Мигаев 16 февраля принимает дела от Радихина, о чем говорит другой акт, составленный Вологдиным, где указывается, что «сформированное новое правление в лице т. Мигаева председатель, Жибинова – зав творч. сектором, культмасс. сектор Любошиц, произв. Концевич, секретарь Фатева и организационный сектор т. Мигаев наметили план работы, составили месячный план» [18].

Общее собрание состоялось 4 марта 1933 г., присутствовал 21 художник. Выбирается новый состав ревизионной комиссии: Мартыненко, А. И. Вологдин, Н. В. Шабалин – кандидат [19]. Теперь уже художники «плодят протоколы», которые, впрочем, представляют собой весьма любопытное зрелище: написанные пером и чернилами на обороте географических карт, документы не всегда содержат нумерацию, даты, но встречаются беглые рисунки. По-видимому, тому, кто вел протокол, было иногда скучновато, и художник занимался любимым делом, например, рисовал присутствующих. Всего с февраля по апрель 1933 года было проведено 10 общих собраний, 5 заседаний правления и 3 товарищеских обсуждений работ.

На заседании правления, состоявшегося 19 марта 1933 г., был утвержден срок конференции – 10 апреля; в оргбюро избрали Андреева, Жибинова, Дубинского, утвердили повестку дня, а также нормы представительства. Оргбюро должно было «позаботиться об общежитии для делегатов, об организации столовой, о суточных, о культ-обслуживании» [20]. На общем собрании 4 апреля 1932 года оргбюро информировало художников о подготовке к Краевой конференции [21]. Были выбраны делегаты: Шабалин, Мигаев, Агафонов, Герман, Третьякова, Рыжиков, кандидатами – Гвоздев, Любошиц. Также в конференции участвовали и другие иркутские художники. Практически всем художникам раздали поручения по подготовке мероприятия. Было решено «выявить товарищей, не загруженных работой по конференции»: вероятно для того, чтобы тоже привлечь к подготовке.

Первая Краевая конференция художников Восточно-Сибирского края была делом государственной важности. Об этом свидетельствует факт, что решение о ее созыве принимал Секретариат Восточно-Сибирского Крайкома ВКП (б) 15 марта 1933 г.: «Разрешить КрайОНО созвать 5 апреля краевую конференцию художников с вызовом с мест не более 10 человек. Задачей конференции поставить: проработку решения ЦК о художественных организациях, создание краевой организации Союза Советских художников и его филиалов на местах, вопросы учебы и подготовки кадров; подготовку к созданию краевой выставки (в октябре с/г)» [22]. Для реализации мероприятия такого масштаба требовалась огромная подготовительная работа, которую и проделали

иркутские художники, образовавшие в мае-июне-июле 1932 г. свою организацию.

Первая Краевая конференция художников Восточно-Сибирского края открылась в Иркутске 10 апреля 1933 г. и шла три дня. Пленум Восточно-Сибирского Краевого союза Советских художников (ВСКРАССХ), состоявшийся 14 апреля, был посвящен выборам на руководящие посты организации. Председателем Краевого правления ВСКРАССХ был выбран А. И. Вологдин, генеральным секретарем Крайправления – Н. В. Шабалин, его заместителем – А. И. Жибинов. Членами правления стали: Г. И. Дудин (Иркутск), Ю. М. Добрынин (Иркутск), Е. С. Кобытев (Красноярск), а также А. Н. Васильев (Красноярск), И. П. Сверкунов (Чита), Г. Д. Лончаков (Зима); оставалось одно вакантное место для представителей БМАССР, которые на конференции не присутствовали. В правление иркутского филиала вошли: А. П. Жибинов, Фатева, В. Ф. Мигаев, И. А. Любошиц, В. Е. Радихин, С. И. Герман, К. П. Гвоздев [23].

Почему именно Вологдин, а не, например, Андреев, активно инициировавший создание союза и принимавший участие в образовании организации в 1931 (впрочем, Вологдин тогда был не у дел по вполне объективной причине – арестован НКВД, пробыл всю весну 1931 г. в тюрьме). Возможно, дело в темпераменте художников. Андреев – путешественник, охотник, динамичный человек; Вологдин – логик, внимательный к мелочам, способный к работе, требующей кропотливости и внимания. По воспоминанию художника Мигаева, Вологдин разобрал и собрал старые неработающие часы, и те пошли, причем Александр Иванович часовыми механизмами не занимался и практики не имел. Сейчас можно лишь гадать о сложных взаимоотношениях художников и мотивации выбора высшего руководства, остается лишь опираться на сухие факты: А. И. Вологдин стал первым председателем ВСКРАССХ, объединившего мастеров изобразительного искусства Восточной Сибири. Он фактически один с 1933 по 1937 гг. тащил тяжелую ношу руководства новообразованной организации, осуществлял координирование и управление филиалами Иркутска, Красноярска, Читы, Бурятии и др.: «Все художники знают, что я всегда ныл о делах союза, прежнее правление организованное конференцией фактически распалось и мне приходится работать одному за все правление» [24]. Жил он с матерью Татьяной Петровной в квартире № 1 дома № 7 на ул. Бабушкина. Этот адрес станет первым почтовым адресом новообразованной организации художников, у которой не было своего помещения, и Александр Иванович как председатель правления отправлял и принимал официальную корреспонденцию именно по своему домашнему адресу. Документы, печати, чековые книжки организации находились там же.

Судьба Александра Ивановича трагична: он арестован НКВД по Иркутской области 9 октября 1937 г. [25], практически сразу после общего собрания художников. Мероприятие было рядовым, обсуждались совершенно обыденные вещи: контрактация, подготовка к выставке. Немного странным было лишь присутствие инспектора отдела искусства областного Исполкома Восточно-Сибирской Области Клавдии Петровны Востоковой. Впрочем, это не являлось критичным – отдел искусств курировал художников. Возможно, Вологдина арестовали ночью, и обыск был произведен с 8 на 9 октября. Из личных вещей во время обыска абсолютно ничего не изъято, в протоколе зафиксированы лишь печати и чековые книжки Союза советских художников. Эти предметы потом вызволяли из НКВД: художник Жибинов написал прошение, а технический секретарь Союза Богданов сходил и забрал. О Вологдине художники больше ничего не слышали: на собрании после ареста его осудили,

как и полагалось по нормам того времени, но как-то вяло, потому что не понимали, за что именно арестовали Вологодина, какая его вина. Но проголосовали за исключение его из рядов организации.

По решению Тройки Александр Иванович Вологдин расстрелян 15 февраля 1938 г., где похоронен – неизвестно. А следующим председателем правления стала та самая инспектор Клавдия Петровна Востокова, срочно принятая в члены организации несмотря на то, что никакого отношения к изобразительному искусству не имела и художником не была. В Иркутске до сих пор существует устойчивое мнение, что она являлась женой первого прокурора Иркутской области товарища Востокова, но документальных данных не имеется, подтверждения или опровержения этой версии найти не удалось. Клавдия Петровна будет достаточно успешно руководить союзом до 1939 года включительно, потом ее деятельность постепенно сойдет на нет, ее переизберут, из членов организации исключат, и она исчезнет из поля зрения художников. По одной из версий, займется балетом и будет ставить театральные постановки. Вологдин тоже был исключен из рядов Союза, но как враг народа, и после него практически ничего не осталось из вещей, лишь мутная фотокарточка и небольшой этюдик. Вот такая в чем-то схожая судьба двух абсолютно разных людей, которые руководили художниками в сложный период становления организации.

В 1939 году встал вопрос об образовании единого союза художников, вышло постановление ЦК ВКП (б), которое так и называлось: «О мероприятиях по созданию союза советских художников». В документе отмечалось: «В целях объединения советских художников и скульпторов признать необходимым создание Союза советских художников СССР». Был образован Оргкомитет, председателем назначен А. М. Герасимов. Оргкомитет ССХ СССР стал координировать действия разрозненных краевых и областных объединений союзов советских художников и деятельность организации приняла в целом более системный и упорядоченный характер. Но аббревиатура «СССР» в официальном названии появилась только 18 лет спустя.

Литература

1. Меерович М. Г. Союз советских архитекторов СССР. История создания и начальный период существования (1932–1940-е годы) // Проект Байкал. – № 44. – С. 66
2. Антипина В. Повседневная жизнь советских писателей 1930–1950-е [Электронный ресурс] // ВикиЧтение: сайт. – Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/138978> (Дата обращения 15. 02. 2019)
3. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. – М.: МФД, 1999. – С. 172
4. Там же
5. Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. 123. Оп. 4. Д. 12. Л. 108
6. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 4. Д. 12. Л. 108
7. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 5
8. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 11 об.
9. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 4. Д. 77. Л. 108
10. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 11 об.
11. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 4. Д. 152. Л. 47 об.
12. ГАНИИО. Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 1. Л. 120
13. За творческую работу! // Будущая Сибирь. – № 3. – май – август. – 1932 г. – С. 111–112
14. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 12

15. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 11 об.
16. ГАНИИО. Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 5. Л. 1
17. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 5. Л. 1
18. ГАНИИО. Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 6. Л. 22
19. ГАНИИО. Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 6. Л. 4, 5
20. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 5. Л. 8 об.
21. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 6. Л. 45
22. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 4. Д. 83. Л. 27
23. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 36
24. ГАНИИО. Ф. р-2802. Оп. 1. Д. 1. Л. 6
25. Архив Управления ФСБ по Иркутской области. Д. 5541. Л. 138

References

- Antipina, V. (n.d.). Povsednevnyaya zhizn' sovetskikh pisatelei. 1930-1950e gody [Everyday life of Soviet writers in the 1930-1950s]. WikiChтение. Retrieved from history.wikireading.ru/138978
- Archives of the Irkutsk Region Federal Security Bureau. File 5541, L. 138.
- Meerovich, M. (2015). The Union of Soviet Architects of the USSR: The History of Its Formation and Early Stages (1932-1940s). Project Baikal, 12(44), 66-71. doi:10.7480/projectbaikal.44.832
- State Archives of Contemporary History of the Irkutsk Region (SACHIR). Fund 123, Inv. 4, File 12, L. 108.
- SACHIR. Fund 123, Inv. 4, File 77, L. 108.
- SACHIR. Fund 123, Inv. 4, File 83, L. 27.
- SACHIR. Fund 123, Inv. 4, File 152, L. 47 rev.
- SACHIR. Fund p-2802, Inv. 1, File 1, L. 6, 120.
- SACHIR. Fund p-2802, Inv. 1, File 5, L. 1.
- SACHIR. Fund p-2802, Inv. 1, File 6, L. 4, 5, 22.
- SACHIR. Fund p-2803, Inv. 1, File 5, L. 1, 8 rev.
- SACHIR. Fund p-2803, Inv. 1, File 6, L. 45.
- SACHIR. Fund p-2803, Inv. 1, File 7, L. 5, 11 rev, 12, 36.
- Vlast' i khudozhestvennaya intelligentsiya [The power and artistic intellectuals]. (1999). Proceedings from Central Committee of the CPSU(b) – AUCP(b), – AREC – USPD – NKVD on cultural policy. 1917-1953. Moscow: MFD.
- Za tvorcheskuyu rabotu! [For a creative work!] (1932, May-August). Budushchaya Sibir', 3, 111-112.

Сибирь / siberia

История создания ярких произведений модернизма изобилует неожиданными поворотами. Читинский мастер архитектуры Виктор Кулеш вспоминает о создании самой знаменитой скульптуры в столице Бурятии, а Александр Кудрявцев рассказывает о проектировании Музыкального театра в Иркутске.

Ценность наследия двадцатого века осознается далеко не всеми. Жирующий на нефти Сургут готов снести модернистский вокзал с его грандиозными консолями, чтобы построить что-нибудь новенькое, блестящее. Иркутск упорно не понимает яркой индивидуальности Владимира Павлова и, одновременно, укорененности его архитектурного наследия. Представляем читателям три БАМовских вокзала новосибирца Владимира Авксентюка. Возвращаемся к разговору о павловском Иркутске.

Елена Григорьева

The history of creation of bright modernist works is full of unexpected turns. Chita architect Victor Kulesh tells us about the creation of the most famous sculpture in the capital of Buryatia, and Alexander Kudryavtsev speaks about elaboration of the Musical Theatre in Irkutsk.

The value of the heritage of the 20th century is not comprehended by everyone. Thriving on oil, Surgut is ready to demolish the modernist railway station with its grandiose consoles to build something new and shining. Irkutsk adamantly denies the bright individuality of Vladimir Pavlov and the rootedness of his architectural heritage. We present three BAM stations by Vladimir Avksentyuk from Novosibirsk and return to the conversation about Pavlov's Irkutsk.

Elena Grigoryeva

> В. И. Кулеш с написанной им иконой Иоанна Богослова



В статье описывается история создания памятника В. И. Ленину, проектирования и застройки центральной площади Советов г. Улан-Удэ. Характеризуются проектные предложения, процесс возникновения окончательного варианта, воплощенного в нынешнем облике памятника.

Ключевые слова: Улан-Удэ; памятник В. И. Ленину; площадь Советов; институт «Бурятгражданпроект»; В. И. Кулеш. /

The article describes the history of the creation of the monument to V. I. Lenin, as well as designing and development of the central Square of Soviets in Ulan-Ude. It features design proposals and the process of elaboration of the final version, as it is today.

Keywords: Ulan-Ude; monument to V. I. Lenin; Square of Soviets; Buryatgrazhdanproject Institute; V. I. Kulesh.

Создание памятника В. И. Ленину в г. Улан-Удэ: страницы истории /

текст

Арина Шаравина

Виктор Кулеш /

text

Arina Sharavina

Victor Kulesh

Памятник В. И. Ленину в г. Улан-Удэ никого не оставляет равнодушным, хотя впечатления от него зачастую полярные. Как возникла идея создания именно такого монумента, кто был его автором, кто был участником преобразования главной площади города, через преодоление каких проблем пришлось пройти – об этом мне рассказал Заслуженный архитектор России Виктор Иванович Кулеш, один из непосредственных участников тех событий.

История началась во второй половине шестидесятых годов XX века. Приближался столетний юбилей со дня

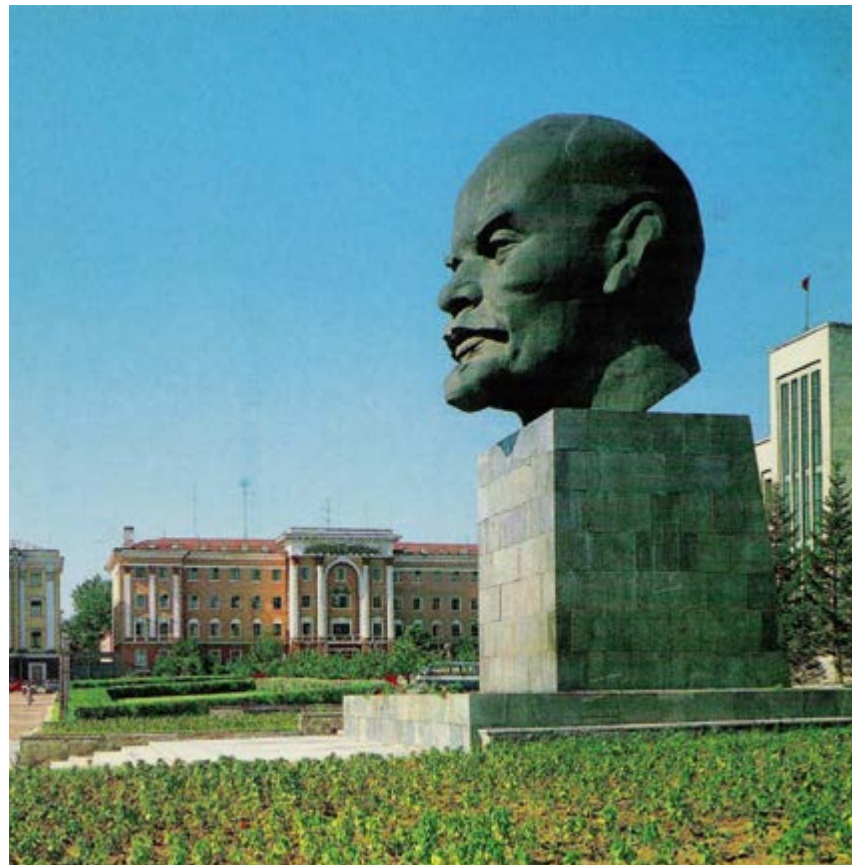
рождения вождя мирового пролетариата и основателя советского государства В. И. Ленина. Партийное и советское руководство Бурятии решило отметить эту дату, в числе прочих мероприятий, установкой высокохудожественного памятника вождю. Над ним уже несколько лет работали скульпторы из Свердловска.

Когда, наконец, его модель и другие материалы поступили на рассмотрение в инстанции республики, они вызвали глубокое разочарование. Замысел памятника был тривиальным, без какой-либо индивидуальности. Подобных памятников в стране было установлено множество, такой образ вождя становился уже слишком привычным. Можно было, конечно, отправить материалы на доработку, но фактор времени стал в этой ситуации решающим.

Для принятия окончательного решения проектному институту «Бурятгражданпроект» и другим творческим организациям было поручено в кратчайшее время дать обоснованные предложения по дальнейшей работе. Руководство проектного института эту работу поручило мне. Почему именно мне? Мы с архитектором Светланой Николаевной Кулеш в то время приступили к работе над проектом здания горкома и горисполкома, строительство которого завершало застройку площади Советов, и архитектурное решение этого здания находилось в прямой связи с тем, где и каким по масштабу будет памятник В. И. Ленину.

У меня за плечами было некоторое знание темы. На преддипломной практике в херсонском «Гипрограде» довелось принять участие в конкурсе на памятник Ленину в г. Новая Каховка (тогда УССР). Проект разделил 1 и 2 место и был реализован (через много лет довелось увидеть видеозапись, как бандеровцы снимали памятник с постамента и гранитный постамент со всех сторон красили в «жовто-блакитный» цвет).

Теперь об образе памятника. Наше становление как специалистов в творческой профессии проходило в шестидесятые годы, когда в стране возникло ощущение «оттепели». Сама жизнь требовала поиска нестандартных решений, нового взгляда на проблемы. Со школьной скамьи помнились строки Владимира Маяковского:



v Памятник В. И. Ленину в г. Улан-Удэ. Южный фасад



< Площадь Советов после реконструкции. Общий вид

Elaboration of the Monument to V. I. Lenin in Ulan-Ude: Pages of History

*Коротка
и до последних мгновений
нам
известна
жизнь Ульянова,
но долгую жизнь
товарища Ленина
Надо писать
и описывать заново.*

И в 60-е годы надо было переосмыслить образ вождя заново. Незадолго перед этим прошел очень представительный конкурс на памятник В. И. Ленину в Московском Кремле. Среди конкурсных проектов были и такие, которые предлагали решение памятника в виде скульптурной головы вождя, где авторы стремились показать, говоря словами поэта, «...настоящий, мудрый, человеческий ленинский огромный лоб», в который заложена «огромная мысль». В это же время скульптор Л. Е. Кербель завершал работу над скульптурным портретом Карла Маркса высотой 7,1 м, который должен был быть установлен в ГДР, в Карл-Маркс-Штадте. Были и другие примеры использования крупных портретных изображений в качестве памятников.

Обсудив мое предложение по подобному решению с архитекторами проектной мастерской (тогда я был главным архитектором мастерской) и руководством проектного института, мы решили рекомендовать этот художественный прием для создания памятника в г. Улан-Удэ. В установленное время этот вариант был представлен комиссии, которая занималась созданием памятника В. И. Ленину. Вначале эскиз был встречен с большой долей скептицизма: раздавались реплики и о том, что это предложение неожиданное, поэтому потребует опять нескольких лет работы скульпторов.

Сомнения развеял художник Александр Владимирович Казанский, будущий академик живописи. Он сообщил, что есть готовая пенопластовая модель скульптурного портрета вождя нужных размеров, которая экспонировалась на международной выставке в Монреале. К тому времени выставка была завершена, и судьба модели до конца не определена. Александр Владимирович

выразил уверенность в том, что авторы скульптуры не будут возражать против воплощения в металле своего произведения. Эта информация сразу снимала многие вопросы и делала реальным воплощение предложенного варианта.

После этого представитель правительства Бурятии провел переговоры со скульпторами о возможном использовании их произведения для установки на главной площади Улан-Удэ. Согласие скульпторов было получено. Скульпторами оказались народный художник РСФСР Георгий Васильевич Нерода и его сын скульптор Юрий Георгиевич Нерода, тоже народный художник РСФСР.

Еще при первой встрече деликатный Георгий Васильевич спросил меня, не возражаю ли я против участия с их стороны архитектора, с которым они сотрудничают уже много лет? Он назвал его – Алексей Николаевич Душкин.

Какие тут могли быть возражения?! А. Н. Душкин – трижды лауреат Сталинской премии, орденноносец, автор выдающихся произведений советской архитектуры. Среди его достижений – высотное здание в Москве на площади Красных ворот, здание «Детского мира», железнодорожные вокзалы, станции метрополитена. И какие! «Маяковская», «Кропоткинская», «Площадь Революции» и другие. Одним словом – гигант.

После оперативного завершения всех формальностей работа началась. Пока решался вопрос, каким быть памятнику, главный архитектор Улан-Удэ Павел Григорьевич Зильберман, автор проекта площади, продолжал работу по поиску оптимального решения планировки площади Советов. Дело в том, что часть территории площади была занята сквером, в центре которого еще в 20-е годы был установлен памятник «Павшим борцам за коммунизм» (архитектор Н. А. Котов). Хороший памятник по своим архитектурным качествам, добротный сделанный из гранита, но в сложившейся ситуации он оказался не на месте. По согласованию с ветеранами памятник планировалось перенести на площадь Революции, тоже находящейся в историческом центре города Улан-Удэ.

Сквер, заросший тополями и акациями, предполагалось ликвидировать, чтобы раскрыть площадь в северном направлении. Нужно было осуществить выемку грунта

> Модель памятника В. И. Ленину, представленная на утверждение

> Схема генплана восточной части площади Советов в г. Улан-Удэ

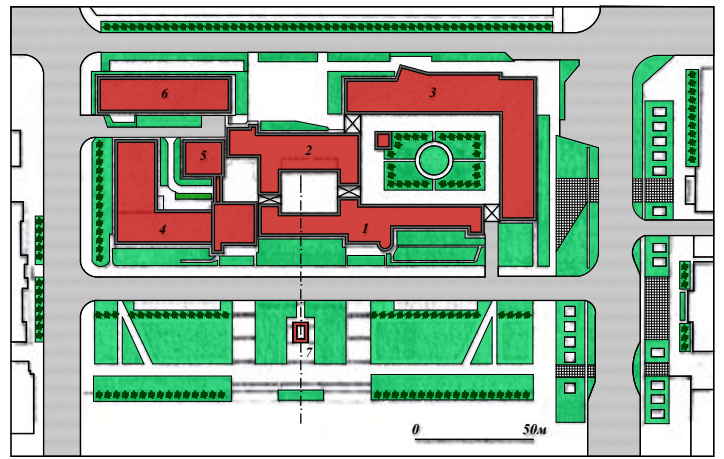


Схема генплана восточной части площади Советов в г. Улан-Удэ

1 - дом Советов; 2 - пристройка 1950-х гг.; 3 - здание Президиума Верховного Совета и Совета Министров Бурятской АССР; 4 - здание горкома КПСС и горисполкома; 5 - столовая; 6 - здание Управления строительства Бурятской АССР; 7 - памятник В.И. Ленину



> Памятник-обелиск «Павшим борцам за коммунизм». Вид после переноса на площадь Революции

объемом 12 тыс. кубометров. Принципиальное решение вертикальной планировки главный архитектор города сделал сам, так как нужно было решить очень непростой вопрос примыкания границ нового рельефа площади к сложившемуся рельефу существующих улиц. Дальнейшее развитие ситуации показало, что вертикальная планировка площади Советов была решена самым оптимальным образом.

В то время в адрес заказчика поступили архитектурно-планировочные чертежи проекта площади Советов, разработанные группой А. Н. Душкина. В их основу было положено сохранение на прежнем месте существующего памятника «Павшим борцам за коммунизм» и части сквера. То, что два совершенно разных памятника (В. И. Ленину и «Павшим борцам за коммунизм») оказались рядом, не будучи связанными между собой никаким композиционным замыслом, конечно, снижало эмоциональное воздействие каждого из них.

Согласиться с этим решением было нельзя. Предложенный вариант не позволял создать полноценный городской форум, потребность в котором стала к тому времени необходимостью. Но под чертежами стояла подпись А. Н. Душкина! Правительство Бурятии решило направить в Москву целую делегацию, чтобы возможный конфликт уладить в процессе переговоров.

Делегацию возглавил первый заместитель председателя Совета Министров Бурятской АССР В. И. Черныш. В состав делегации вошли: председатель горисполкома г. Улан-Удэ А. С. Сыренов, главный архитектор города П. Г. Зильберман, директор проектного института «Бурятгражданпроект» К. С. Ни и архитектор В. И. Кулеш – автор самой идеи и один из авторов проекта здания, определившего окончательное место установки памятника.

При встрече с А. Н. Душкиным и скульпторами Г. В. и Ю. Г. Неродой, которые тоже приняли участие в совещании, была изложена наша позиция и приведены логические и графические ее обоснования. В целом совещание прошло в деловой обстановке. Скульпторы ориентировались на позицию Алексея Николаевича Душкина, который отложил принятие решения до следующего дня и предложил мне приехать к нему домой на Котель-



ническую набережную со всеми материалами для получения окончательного вердикта.

На следующее утро к Алексею Николаевичу меня провожала вся наша делегация. К вечеру я прибыл с чертежом, на котором рукой Алексея Николаевича было написано: «Перенос существующего памятника и смещение памятника В. И. Ленину на 20 метров согласовано. А. Душкин». Путь к реализации нашего решения был открыт.

Некоторые источники информации представляют процесс создания памятника В. И. Ленину в Улан-Удэ как изготовление копии с экспоната, представленного на международной выставке «ЭКСПО-67» в Монреале. В реальности же снять форму с упомянутого экспоната не удалось. Как объяснил мне Георгий Васильевич Нерода, главная причина заключалась в том, что скульпторы прекрасно понимали разницу в восприятии материала, из которого изготовлена скульптура для интерьера, с памятником, который будет установлен в открытом пространстве, в условиях реальной застройки и в условиях естественной освещенности. Одно дело – изготовить скульптуру для временной экспозиции (как это было сделано для выставки в Монреале), и совсем другое – монумент на многие десятилетия.

Таким образом, изготовление памятника для Улан-Удэ происходило практически с самого начала: от модели в размере 1:10 до натуральной величины будущей скульптуры.

«Монреальская история» оказалась только отправным пунктом для принятия решения, и история создания памятника для столицы Бурятии пошла по своей индивидуальной колее.

Для создания исходной модели в натуральную величину потребовалось построить под Москвой специальную мастерскую. Правительство Бурятии оказывало всю возможную помощь в этом строительстве, начиная от поставок кирпича и заканчивая согласованиями подключений к инженерным коммуникациям.

В итоге модель была подвергнута авторской доработке и воплотилась в отлитых фрагментах, собранных окончательно на месте установки памятника.

К этому времени полным ходом шли работы по реконструкции площади Советов. Окончательно было опре-

делено место установки памятника В. И. Ленину. Оно координировалось со строящимся административным зданием, в основу планировочной и объемной композиции которого был положен принцип симметричности основных параметров по отношению к зданию Совмина (автор – архитектор А. А. Оль). В результате возникла композиционная поперечная ось площади, на которой, взаимодействуя с застройкой, разместился памятник В. И. Ленину. В своей книге «Архитектура Улан-Удэ» доктор архитектуры Л. К. Минерт дал положительную оценку этому решению, отметив, что авторы В. И. Кулеш и С. Н. Кулеш проявили высокий уровень градостроительной дисциплины, создавая объект, завершающий застройку главной площади города.

Немало вопросов возникало при обсуждении принципа примыкания скульптуры к постаменту. Не менее важными, чем архитектурные, были вопросы конструктивного характера. Нельзя забывать о большой парусности скульптуры, о том, что место установки памятника находится в сейсмической зоне, а примыкание скульптуры к постаменту, по замыслу авторов, должно быть минимальным. Конструкторы «Бурятгражданпроекта» под руководством главного инженера проекта О. А. Колесова отлично справились с этой труднейшей задачей. Время подтвердило правильность принятого конструктивного решения.

В связи с проблемами, о части которых сказано в статье, памятник В. И. Ленину к дате столетней годовщины вождя (к апрелю 1970 года) установить не удалось. Его открытие состоялось 2 ноября 1971 года. С позиции нынешнего времени эта задержка не имеет никакого значения. Памятник стоит, и, будем надеяться, будет стоять, знаменуя собой великий период в жизни нашего Отечества, который вычеркнуть из истории невозможно.

В конце рассказа Виктор Иванович упомянул о том, что в Октябрьском районе г. Улан-Удэ поставлен памятник зодчим, что само по себе – замечательный факт. Он представляет собой изображение юноши, в поднятых руках которого – развернутый лист. Из плоскости листа выступают пять известных зданий Улан-Удэ. Виктор Иванович заметил, что среди них – и то, которое было спроектировано ими при застройке площади Советов. Это ли не лучшая награда за труды?!



Байкало-Амурская магистраль – один из самых значительных проектов и строек Советского Союза второй половины двадцатого века. Рассматривается социальное и стратегическое значение БАМа. Описываются вокзалы на Бурятском отрезке БАМа, их конструктивные особенности и значение для архитектуры городов. Ключевые слова: Байкало-Амурская магистраль; вокзалы; архитектура; Сибгипротранс. /

The Baikal-Amur Mainline is one of the most significant projects and realizations of the Soviet Union in the second half of the 20th century. The article considers the social and strategic importance of the BAM. It describes the railway stations on the Buryat section of the BAM, their construction peculiarities and their impact on architecture of the cities.

Keywords: Baikal-Amur Mainline; railway stations; architecture; Sibgiprotrans.

Вокзалы на БАМе – из XX в XXI век /

текст
Марина Ткачева,
Владимир Авксентюк /
text
Marina Tkacheva,
Vladimir Avksentyuk

*Российское могущество прирастать будет Сибирью
и Северным океаном.*

М. В. Ломоносов

Транспорт – основа инфраструктуры страны, а железные дороги в наивысшей степени помогают «сжатию» пространства. Не забудем и Ломоносова: он понимал, что огромные пространства восточнее Урала – это неисчерпаемые ресурсы, благодаря которым величие России преумножится. Но их надо сделать доступными для освоения. Необходимость строительства магистрали по огромной территории Российской империи на восток, к Японскому морю и Тихому океану, осознавалась уже в XIX веке.

«...проведение линии по этому направлению оказывается безусловно невозможным в силу одних технических затруднений, не говоря уже о других соображениях», – писал полковник Генерального штаба Н. А. Волошинов в 1889 году после тысячекилометрового разведывательного похода с небольшим отрядом по северной оконечности Байкала – от Усть-Кута до Муи. Первоначально предполагалось, что именно здесь может быть проложен Транссиб. Много раз уже были описаны «технические затруднения» этой трассы: могучие реки, горные хребты, вечная мерзлота, высокая сейсмичность... И Транссиб прошел по южному берегу Байкала.

XX век открыл новые возможности и новые риски. В 1926 году советское руководство вернулось к идее строительства Байкало-Амурской магистрали, и были проведены первые топографические, а потом и проектно-изыскательские работы: разведанные запасы стратегических полезных ископаемых требовали разработки. В 30-е годы в непосредственной близости от границы возникла реальная угроза войны с Японией, захватившей Манчжурию: ведь достаточно в одном месте перерезать Транссиб, проходивший в некоторых местах у самой границы с Манчжурией, – и огромные дальневосточные территории окажутся отрезаны от остального государства. С начала тридцатых годов XX века необходимость строительства рокадной дороги, дублирующей Транссиб и на достаточном расстоянии отстоящей от границы с Китаем, стала очевидной. Тогда же ее назвали Байкало-Амурская магистраль. Проектирование и первоначальный этап строительства БАМа относится к 1937 году.

Война и послевоенный трудный период не позволяли вести активное строительство. В 70-е годы оно было возобновлено – на ином техническом уровне и с другими участниками: Байкало-Амурская магистраль стала комсомольской стройкой.

27 апреля 2019 года исполняется 45 лет с того дня, когда на строительство Байкало-Амурской магистрали отправился первый Всесоюзный ударный отряд – отряд





^ в Станция Постышево

Railway Stations on the BAM – from the XX to the XXI Century

имени XVII съезда ВЛКСМ. Именно во время этого съезда начался комсомольский призыв. Прямо с XVII съезда комсомола добровольцы из всех регионов СССР уезжали строить БАМ. Кроме стратегической и экономической необходимости, строительство Байкало-Амурской магистрали имело «прорывной» технический и человеческий характер: на стройку направлялись не только профессиональные кадры строителей и качественные строительные материалы, которые привозили порой за тысячи километров. Она стала школой для молодых энтузиастов, еще не имеющих специальности; заявления об участии в строительстве поступали даже от школьников, готовых после окончания школы немедленно участвовать в стройке века. БАМ действительно строила вся страна: азербайджанцы и литовцы, украинцы и таджики, латыши и узбеки, жители почти всех регионов Российской Федерации. За всю историю строительства БАМа в нем участвовали около 2 млн человек.

11 полноводных рек, 7 горных хребтов, более 1000 километров пути, которые было необходимо прокладывать в районах вечной мерзлоты или высокой сейсмичности, часто требовали инновационных и весьма неожиданных решений. Они обсуждались и преодолевались на месте, иногда в «режиме он-лайн». А экстремальные климатические условия добавляли сложности.

На трассе было пробито 8 тоннелей, построено 142 моста длиной более 100 метров, свыше 60 городов и поселков. Мосты, тоннели, виадуки, противолавинные стены и другие инженерные сооружения составляют треть протяженности БАМа, составляющую в общей сложности 4300 км.

«Золотое звено», соединившее трассу от Ванино до Тайшета, было торжественно уложено 27 октября 1984 года. С 1988 года началось постоянное движение на БАМе.

Множество публикаций посвящено технической стороне проекта. Но, кроме самой железной дороги, было запроектировано и построено более 200 железнодорожных станций и разъездов, этих бусин на железной нитке БАМа. В этих объектах воплотился профессионализм и талант многих архитекторов.





В Сибири, как зачастую и по всей стране, вокзалы строились по типовым проектам. Но строительство вокзалов на БАМе велось по проектам, специально разработанным для этой стройки. Считая вокзалы визитной карточкой города, специалисты Сибгипротранса создали ансамбль вокзалов на бурятском участке БАМа. Вокзалы на ст. Северобайкальск, Тунгала и Постышево стали ключевыми, определяющими характер всей архитектуры городского ансамбля. Архитекторы стремились адаптировать современные тенденции к русской традиционной архитектуре с учетом особенностей места строительства и восприятия пространства.

Вокзал на ст. Постышево, замыкающей БАМ, отмечен Государственной премией России.

Вокзал на ст. Тунгала запроектирован с сохранением вечной мерзлоты и поднят на сваях, что дало возмож-

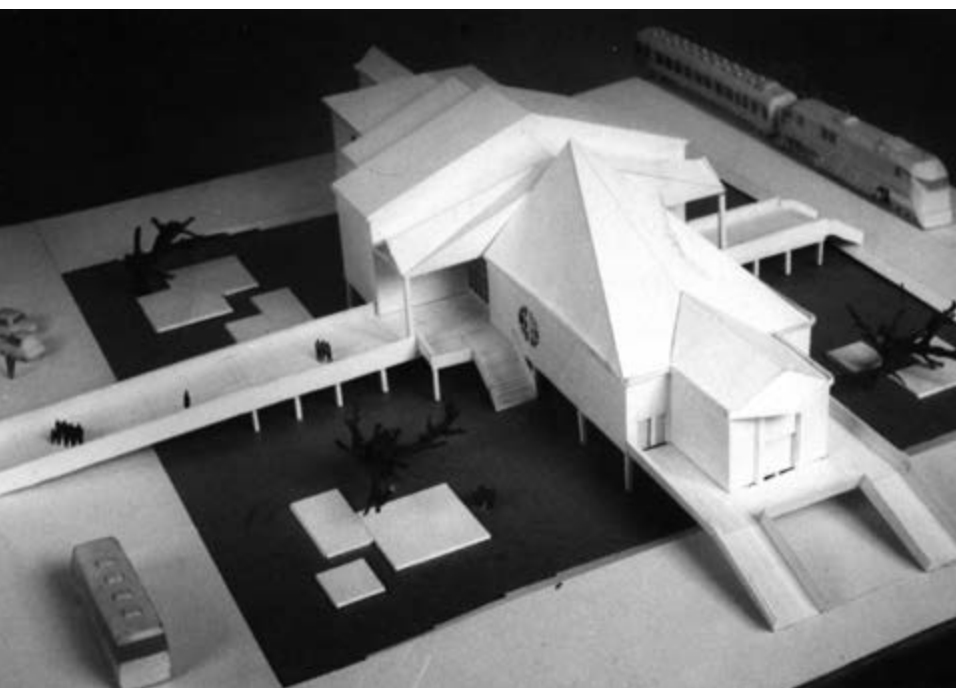
ность организовать на уровне земли место ожидания для пассажиров.

Наиболее крупный на участке вокзал в Северобайкальске замыкает главную улицу города. Он был запроектирован вместимостью 300 пассажиров и сблокирован с автовокзалом и домом связи. Присутствие Байкала определило его образное решение: форма здания вызывает ассоциации с набегающей волной.

Перед зданием вокзала предполагалась установка символической скульптуры «Ангара и Байкал» рижского скульптора Виктории Пельше, что дополнило бы пространственную композицию. К сожалению, проект не осуществился.

Своеобразно и конструктивное решение здания: операционный зал вокзала перекрыт конструкцией из жестких вант при сейсмике 8 баллов. Здание вокзала органично вписывается в панораму со стороны города на фоне озера Байкал. Оно и спустя сорок лет после строительства не утратило актуальности.

Использованы материалы:
[https://ru-railway.livejournal.com/;](https://ru-railway.livejournal.com/)
[http://irkipedia.ru/node/2957/talk.](http://irkipedia.ru/node/2957/talk)





^ в Станция
Северобайкальск



Описывается проектирование общественных и культурных объектов в СССР, в котором принял участие автор. Подчеркивается влияние авторитетов западной архитектуры на мышление советских архитекторов. Подробно характеризуется градостроительная ситуация, которая сложилась ко времени проектирования Музыкального театра в Иркутске, значение деятельности иркутских архитекторов, В. Воронежского и В. А. Павлова в создании генплана центра города. Формулируются принципы, ставшие основой архитектурной концепции Музыкального театра. Ключевые слова: ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева; Ю. Л. Шварцбрейм; Д. Е. Лурье; Н. Н. Стужин; М. Ф. Шульмейстер; А. Аалто; Л. Кан; В. А. Павлов; цирк в Краснодаре; концертный зал в Хабаровске; санаторий в Сочи, Иркутский музыкальный театр. /

The article describes designing of public and cultural buildings in the USSR with the participation of the author. It points out the influence of prominent western architects on the ideas of Soviet architects. The article features the town-planning background of the Musical Theatre in Irkutsk and the significance of the activity of Irkutsk architects, V. Voronezhsky and V. A. Pavlov in the work on the master plan for the city center. It presents the principles serving as the basis for the architectural concept of the Musical Theatre.

Keywords: B. S. Mesentsev TsNIIEP; Yu. L. Schwarzbreim; D. E. Lourie; N. N. Stuzhin; M. F. Schulmeister; A. Aalto; L. Kahn; V. A. Pavlov; circus in Krasnodar; Concert Hall in Khabarovsk; sanatorium in Sochi; Irkutsk Musical Theatre.



Под сенью Аалто, Кана и Павлова Как проектировали театр /

текст

Александр Кудрявцев /
text
Alexander Kudryavtsev

Иркутск я полюбил сразу. В моей производственной судьбе это был третий и последний город, куда я ездил в командировку от ЦНИИЭП имени Б. С. Мезенцева (проектного института – наследника Управления по проектированию Дворца Советов), в который я попал по распределению сразу после защиты дипломного проекта вместе со своими друзьями – «НЭРовцами». Управление было привилегированное, собравшее лучших архитекторов Москвы. Так счастливо сложилось, что к проектированию Музыкального театра в Иркутске я пришел после проекта и строительства цирка в Краснодаре (1965–1970) и проекта концертного зала в Хабаровске (1968–1974, не осуществлен). Упоминаю только объекты, над которыми работали в мастерской замечательного архитектора и человека Ю. Л. Шварцбрейма (1920–1996). Мои старшие товарищи, которым я обязан приобщением к великому таинству и счастью реального проектирования, – М. Ф. Шульмейстер (1923–1990), Ю. А. Моторин (1931–2014), Д. Е. Лурье (1921–1993), Н. Н. Стужин (1929–2001).

Как известно, проект рождается на траекториях внутреннего процесса развития автора – его предпочтений, эстетических идеалов, кумиров, и внешних, в которых приоритет принадлежит открытию «genius loci» – духа места во всем его пространственно-временном континууме. Конечно, определяющей была «самоидентификация» проектировщика: кто мы? откуда? и куда идем?

Мастерская

Элита мастерской сложилась под руководством Ю. Л. Шварцбрейма, любимца А. Н. Косыгина, проектировавшего санаторий «Сочи» для аппарата СМ СССР. Успех был оглушительный: стройный, с односторонней ориентацией номеров белоснежный корпус был поставлен прямо на пляже, а главный вход под изящным телом кинозала с мозаикой А. Дейнеки вел прямо на крышу, а дальше – вниз! Родственные связи с марсельским блоком Ле Корбюзье угадывались сразу, а реализация такого проекта вызывала у коллег восхищение и зависть. Авторский коллектив – Ю. Л. Шварцбрейм, Д. Е. Лурье, Н. Н. Стужин, М. Ф. Шульмейстер – был выдвинут на Государственную премию (к сожалению, не получил). Мне

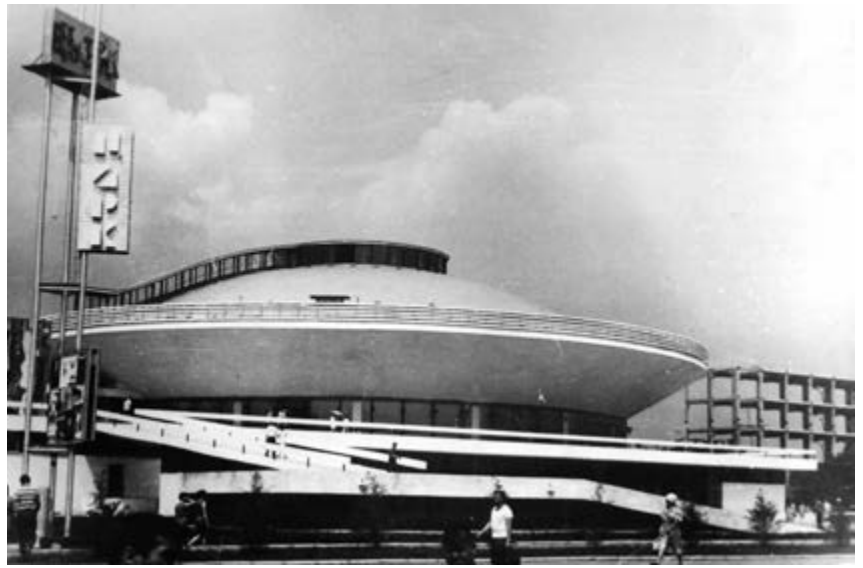
достались интерьеры, камин и витражи для А. Дейнеки и, главное, – работа с замечательными профессионалами, которые только что пережили «перестройку» в архитектуре, имевшие опыт работы над высоткой МГУ, высотным домом на Смоленской, Ленинским проспектом, Зеленоградом, но искренне воспринявшие интернациональный язык современной архитектуры. Сейчас мы называем его «модернизм», но это был свежий, романтический его этап, когда опыт зарубежных кумиров сплавлялся с собственными ожиданиями и открытиями. И хотя функциональный метод был каноном, все же в оппозиции «функция» – «образ» первое не всегда было определяющим.

Цирк

Прошла череда юбилеев: 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции, 100-летие со дня рождения В. И. Ленина – события, которые отмечались «подарками» строителей к праздничной дате, ритуалами и церемониями, благодаря которым рождались объекты культуры (как правило, гонимые из бюджетов всех уровней). Вышло постановление о строительстве цирков – самого народного зрелища, и на наш институт посыпался дождь заказов. Проект цирка в Краснодаре был поручен М. Ф. Шульмейстеру, и он пригласил меня в свою бригаду. Это было большой честью: я становился третьим в авторском коллективе и – великое счастье – присутствовал, участвовал, придумывал, рисовал, чертил, считал цепочки, был на оперативках, таскал камни, чувствовал холодок ответственности при принятии решений – короче, пережил «миллион терзаний», с которыми рождается архитектор!

МФ был «жестким» функционалистом: красота его проектов рождалась из контраста четких геометрических форм, конструктивной технологии. Координатная сетка планировки Краснодара с соседним квадратом колхозного рынка задавала ритм композиции – стилобат, эксплотируемая кровля, конус амфитеатра, сфера купола. Где-то витает образ парламента в Бразилии О. Нимейера (им бредили все «шестидесятники») – и появляется пандус. Конус проходит в пространство атриума, на стилобате возникает абстрактная мозаика Г. А. Даумана.

v Санаторий «Сочи» в Сочи. Арх. Ю. Шварцбрейм, Д. Лурье, Н. Стужин, М. Шульмейстер. 1965 г.



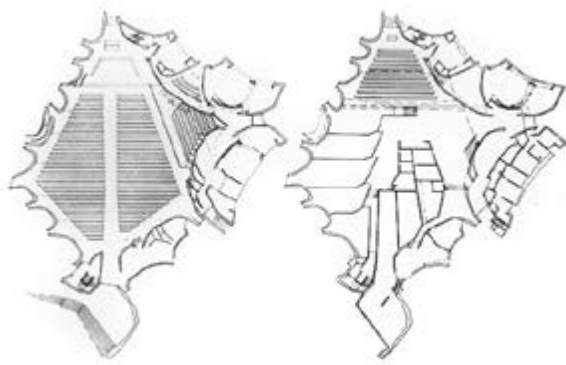
^ Цирк в Краснодаре. Арх. М. Шульмейстер, Ю. Моторин, А. Кудрявцев. 1964–1970 гг.

Under the Shade of Aalto, Kahn and Pavlov Designing the Theatre

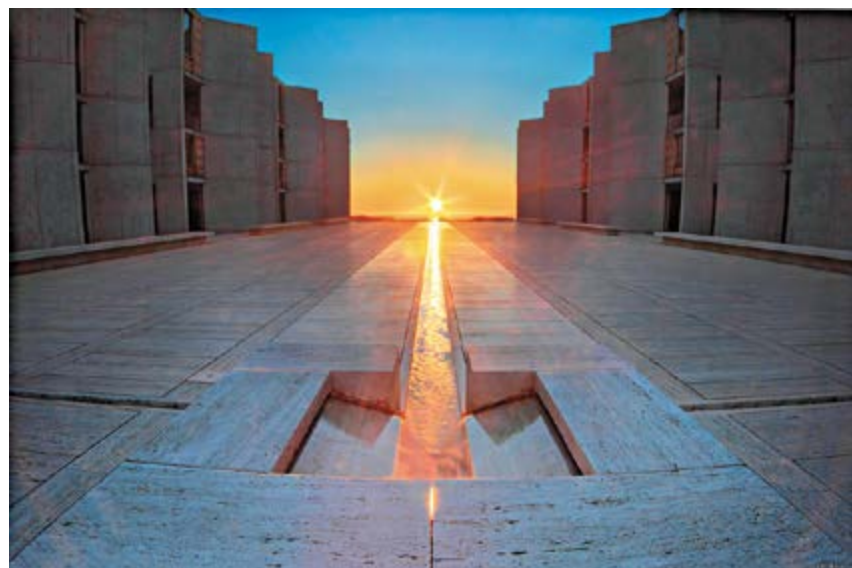


^ ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева в Донском монастыре. Архитекторы: 1.Е. Розанов 2.М. Бубнов 3.Ю. Шварцбрейм 4.В. Давиденко 5.Н. Стужин 6.А. Кудрявцев 7.Ю. Моторин 8.И. Михалев 9.Ю. Гнедовский 10.Д. Лурье. 1970-е годы

> Церковь Калева в Тампере. Финляндия. Арх. Р. Пийетиля (1965–1966)



v Лаборатории института Солка в Сан-Диего, США. Арх. Л. Кан, 1959–1965 гг.

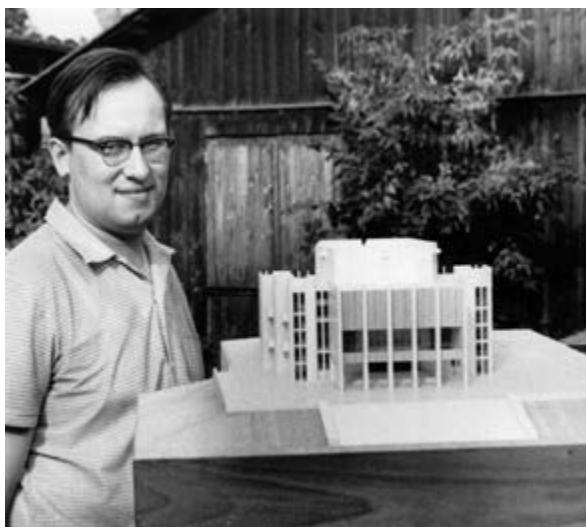


«Нимейера заткнем за пояс!» – иронично, но не без гордости передает нам МФ мнение куратора стройки из крайкома КПСС. В 1970 году «цирк зажег огни», в 1974 проект получил премию СМ СССР, а принципы его планировки были применены во многих других современных ему цирках. Краснодар был зеленым, шумным южным городом. В. В. Маяковский обидно назвал его «собачкиной столицей» – этому событию в городе стоит памятный знак. Рядом с цирком – водонапорная башня инженера В. Ф. Шухова, эстетическую и конструктивную ценность которой мы тогда не представляли.

Концертный зал

Иное дело – Хабаровск. В начале 1970-х пришел заказ на проект концертного (!) зала в этом городе, и я попросился к Д. Лурье и Н. Стужину, очень близких мне по профессиональному мировоззрению и по человеческим качествам. Фактически я уже почувствовал «одышку» традиционного функционализма. Вставала звезда Л. Кана, меня привлекала телесность, пластичность его архитектуры, текучесть геометрических линий и объемов. «Хоральность» его архитектуры, как мне казалось, соответствует священнодействию музыки. Сейчас мне кажется, что образ органа, кафедрального собора, глухие плоскости, перемежающиеся вертикальными лентами витражей, однозначная световая ориентация возникли раньше, чем функциональное решение. Стремление воплотить музыку в камне привело к тому, что мы были готовы, посоветовавшись со специалистом-акустиком, заложить в план геометрию музыкального инструмента – скрипки или виолончели. Нас даже разочаровало ее мнение: «Лучше всего геометрия коробки из-под ботинок (shoe-box)»!

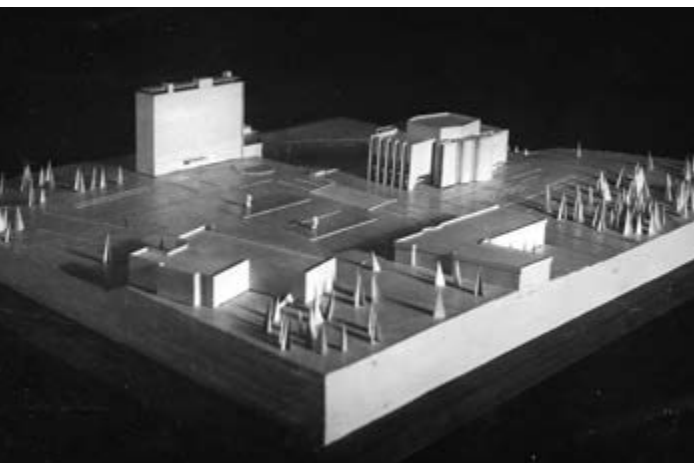
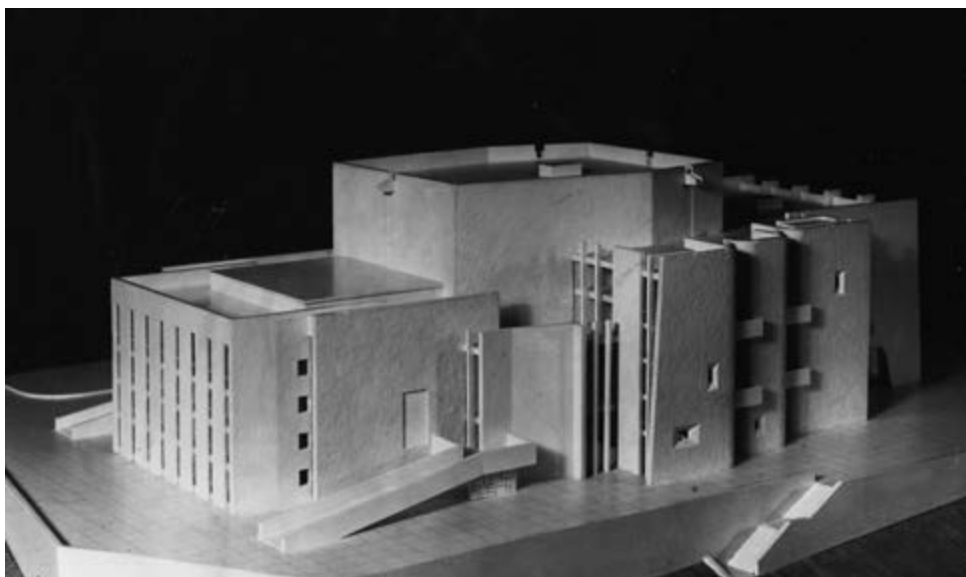
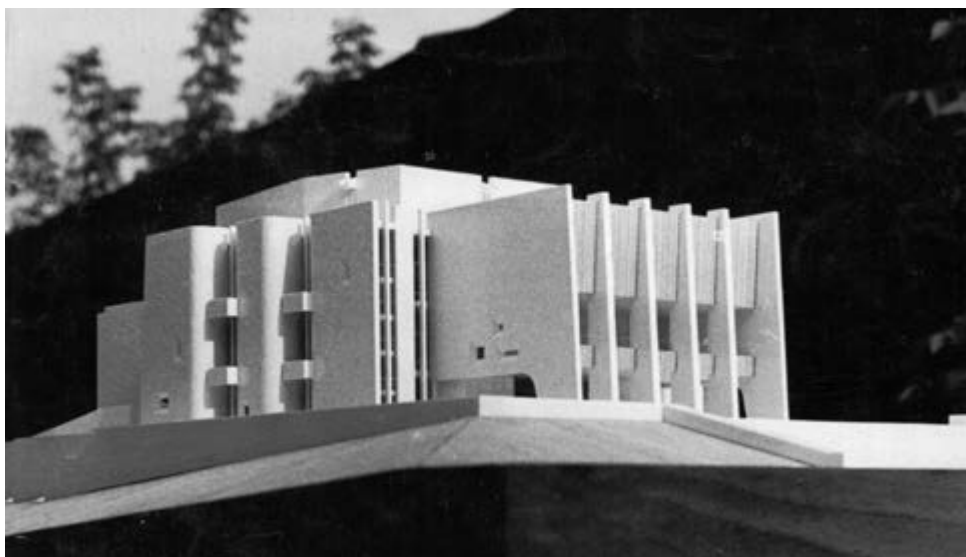
Форма Большого зала Московской консерватории! Меня восхищала слаженная работа Д. Лурье и Н. Стужина. Один – участник войны, соратник В. Гельфрейха, тончайший геометр (он одним из первых на конкурсе Плато Бобур сделал аксонометрический взрыв-план), другой – моложе лет на десять, ученик И. Е. Рожина, тонкий акварелист, влюбленный в русский Север. И вот я видел, как под их руками рождался набросанный разноцветными карандашами стереометрический рисунок

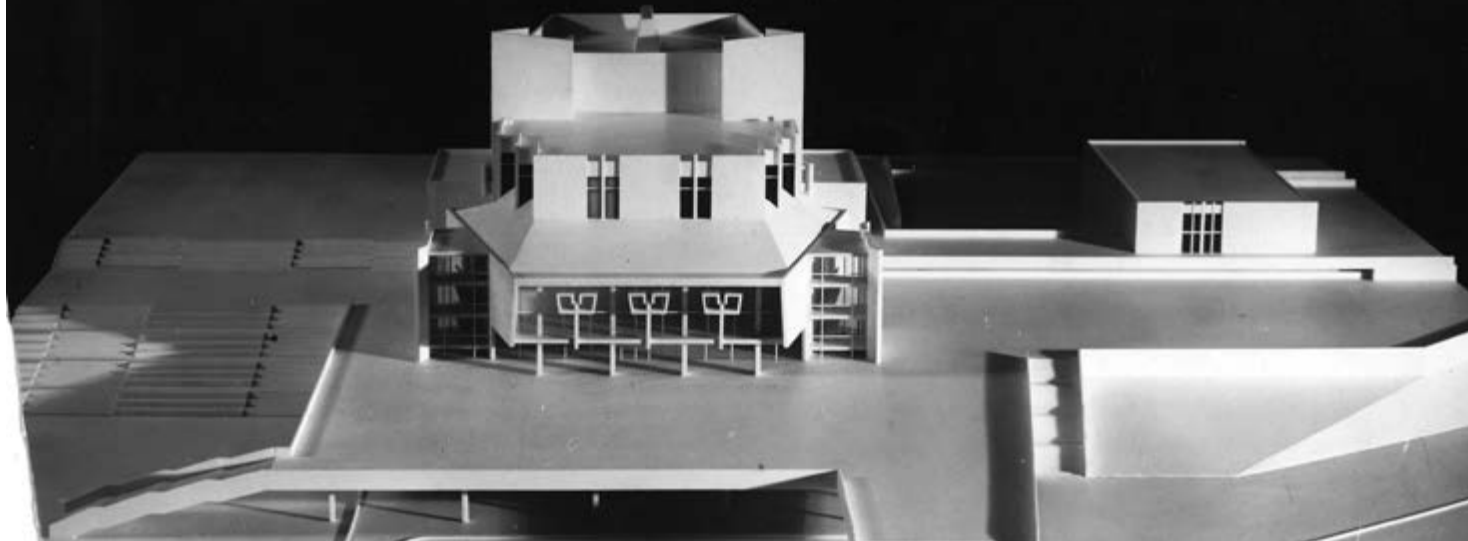


v < Концертный зал в Хабаровске. 1968–1970. Арх. Д. Лурье, Н. Стужин, А. Кудрявцев. Фото с макета (градостроительная ситуация, боковой фасад, фронтальный фасад. Рядом – А. Кудрявцев)

плана, который я тут же принялся лепить в пластилине. И дальше – от чертежа к макету и обратно. Этот макет был рабочим, на нем были определены силуэт и пластика фасадов – контрастных боковых к главному, также напоминавшему меха. Этот главный фасад – как финальное завершение токкаты Баха (так нам мечталось...). Поскольку был еще один образ – корабля, то мы увенчали этот фасад скульптурой Эвтерпы, музы музыки. Макет был воплощен в белоснежный пенопласт, и мы полетели с Н. Н. Стужиным в Хабаровск, приземлившись ночью (днем по московскому времени). При обсуждении архитектурной общественностью я впервые узнал, что коллеги далеко не в восторге от интервенции московских варягов в их законное поле, да и архитектура здания не совсем совпала с их представлениями о современности. Однако все сошлось на поддержке градостроительного решения – точно по оси площади, выходящей на берег Амура. С помощью властей проектное задание было согласовано, но тут подоспело решение СМ СССР о запрете строительства объектов культуры, и наша архитектурная мечта осталась неосуществленной. До сих пор жаль...

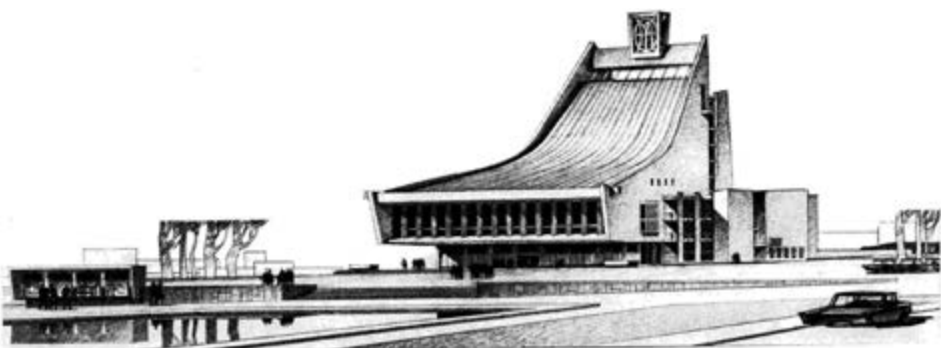
А город оставил впечатление своей природой, чудесным ботаническим садом, и, конечно, Амуром, великой русской рекой. В этом городе почему-то чувствуешь, как просторна, как велика Россия.





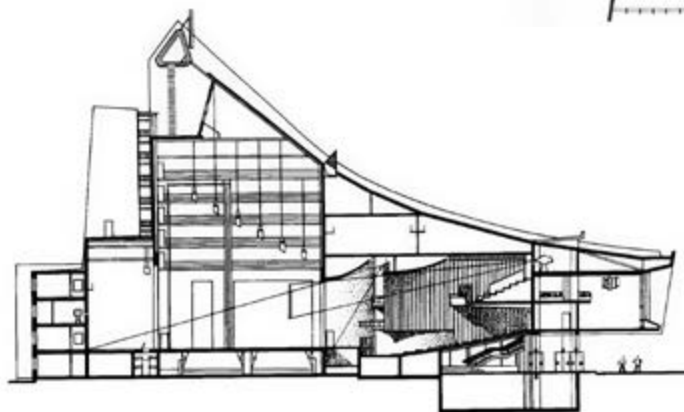
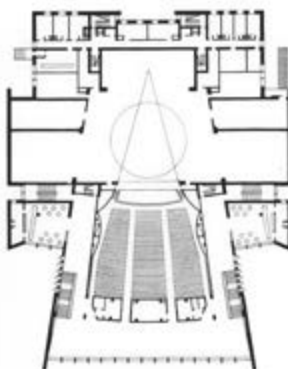
v Музыкальный театр в Омске. 1969–1981. Арх. Д. Лурье, Н. Стужин, Н. Белоусова. Перспектива (автор Н. Стужин), план, разрез

^ Музыкальный театр в Иркутске. 1965–1989. Арх. Н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье. Фото с макета



Перспектива

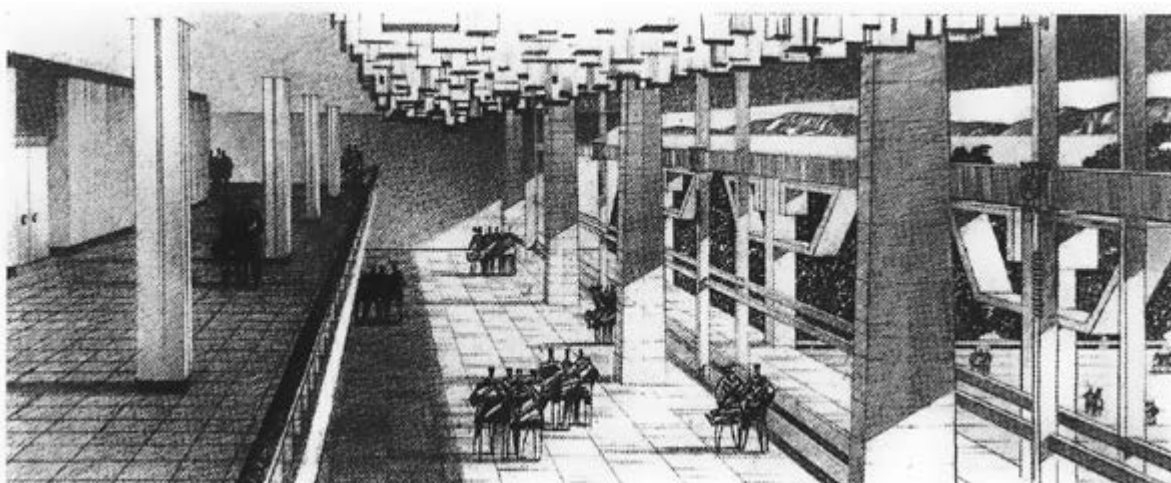
Музыкально-драматический театр в Омске. 1969–1981 гг. Архитекторы Д. Лурье, Н. Стужин, Н. Белоусова, инженеры В. Вислогозов, Ю. Фридман. Вместимость 1200 мест. Объем 78 500 м³



Музыкальный театр

Мы, т. е. Д. Е. Лурье, Н. Н. Стужин и я начали его проектировать, опираясь на топографическую подоснову, по которой мы угадали террасированный рельеф, спускавшийся к Ангаре. С командировками было туго, и Н. Н. Стужин со мной поехал в Иркутск с уже сложившимся композиционным решением. Работать начали одновременно с концертным залом в Хабаровске, и Д. Е. Лурье великодушно уступил лидерство Н. Н. Стужину, а я был вторым. В это же время усиленно продвигался проект театра в Омске (1969–1971, арх. Н. Н. Стужин, Д. Е. Лурье, Н. Н. Белоусова), так что у меня сильно расширилось поле самостоятельной деятельности над театром. Николая Николаевича я боготворил, с восторгом слушал его неторопливые сентенции («Учить – самое сладкое», – посмеиваясь, говорил он). Он был мастером покраски (сейчас сказали бы – «рендерист»). Но не бравурной, с виртуозными эффектами, а лиричной, приглушенной, из серебряного века «Мира искусства», Бенуа, Остроумовой, Рылова, которыми мы вместе наслаждались...

НН был всего на 5–7 лет старше меня, но это была огромная разница: я поступил в МАИ в 1954 г., а он в этом году защищал диплом! Правда, у него за плечами был художественный техникум, но он, безусловно, был очень талантлив. Его однокурсник и одногруппник Ю. П. Гнедовский вспоминает: «На курсе он был самый талантливый, мы все ждали от него многого...». Он был очень доброжелательным и щедро делился секретами профессионального мастерства, которых знал множество. В начале 1970-х НН бредил Финляндией, мечтал своими глазами посмотреть архитектуру А. Аалто, работы его школы. Особенно ему нравился собор Калева в Тампере архитектора Р. Пиетиля (1964–1966). Высокий цилиндр с контуром из светло-желтых кирпичных пластин, как бы лопастей, обрезанных плоской крышей, и вертикальными полосами витражей, тянущихся к небу – я потом, в 1971 г., увидел это чудо и запомнил на всю жизнь! На всех нас тогда действовала магия финской архитектуры, подкупала известная простота и соблазнительная схожесть с нашими условиями («они же могут, а мы?»). Уже тогда мы знали об органической архитектуре в ее финском варианте, а если эта схожесть еще совпадала



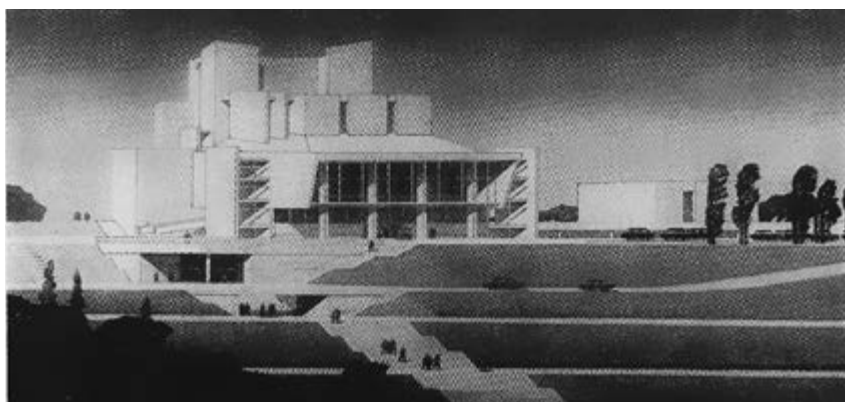
< Музыкальный театр в Иркутске. 1965–1989. Арх. Н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье. Перспектива интерьера (автор А. Кудрявцев)

с влюбленностью в русский Север? НН с Ю. Моториным каждое лето проводили в Карелии, вдали от цивилизации; возвращались в мастерскую умиротворенными, искусанными мошкой, но с прекрасными акварелями, потом воплощенными в гравюры. Некоторые из них я храню до сих пор.

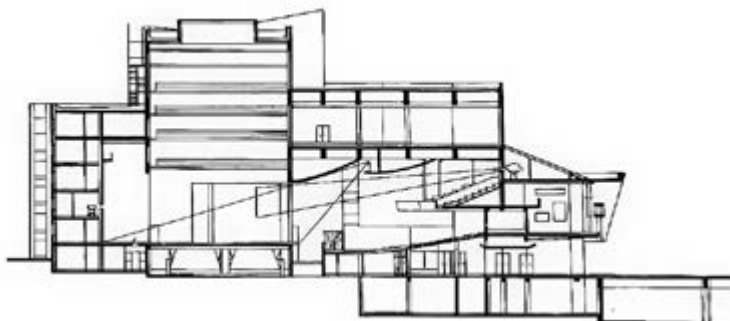
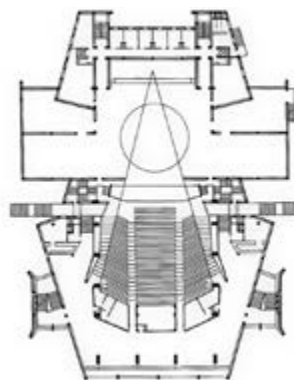
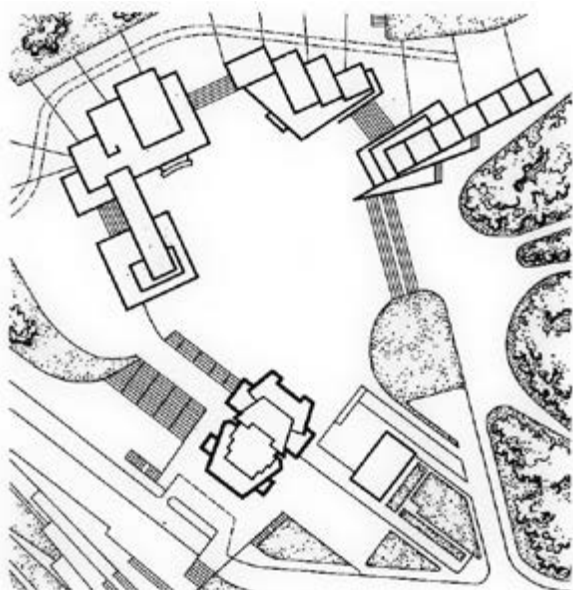
В зените – структурализм великого Л. Кана, становится профессиональным достоянием торжественный монументализм института Солка (1959–1966) в Сан-Диего. Ритм его композиционного построения сродни Египту, где архитектура есть высшая ступень постижения единства природы и божественного происхождения человека.

Проектировать Иркутский театр, не реагируя на существование этих архитектурных феноменов, нам представлялось не только невежественным, но и профессионально безнравственным. Итак, исходными позициями были: 1) центричность композиции: центр – сцена, ее коробка, ствол. НН сформулировал этот принцип, цитируя И. Е. Рожина: «Дом должен быть как пеня, обросший мхом»

Театр музыкальной комедии в Иркутске, 1970 г. Архитекторы Н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье, инженеры Ю. Кудрявцев, Н. Кузнецова. Вместимость 1000 мест. Объем 65 200 м³



< v Музыкальный театр в Иркутске. 1965–1989. Арх. Н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье. Генплан, перспектива (автор Н. Стужин), план, разрез





^ Музыкальный театр в Иркутске. Фото Б. Томбака. 1994 г.



^ Культурный центр в Иркутске. 1965. Авторы В. Воронежский, В. Павлов, В. Колпиков, В. Суханов, Б. Халдеев, И. Дагданова, В. Бух, А. Папанян, Н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье. Генплан, перспектива (автор В. Павлов)



^ Культурный центр в Иркутске. 1965. Авторы В. Воронежский, В. Павлов, В. Колпиков, В. Суханов, Б. Халдеев, И. Дагданова, В. Бух, А. Папанян, н. Стужин, А. Кудрявцев, Д. Лурье. Генплан, перспектива (автор В. Павлов).

и грибами». Для выражения этого принципа необходимо, чтобы зритель видел вертикальную плоскость или сочленения от самого низа до самого верха – обнаженную вертикаль, по Н. Н. Стужину.

2) Центральный ярусно обстроенный объем должен венчать каденцию платформ, закрепляющих естественные рельефы, ниспадающие к реке Ангаре.

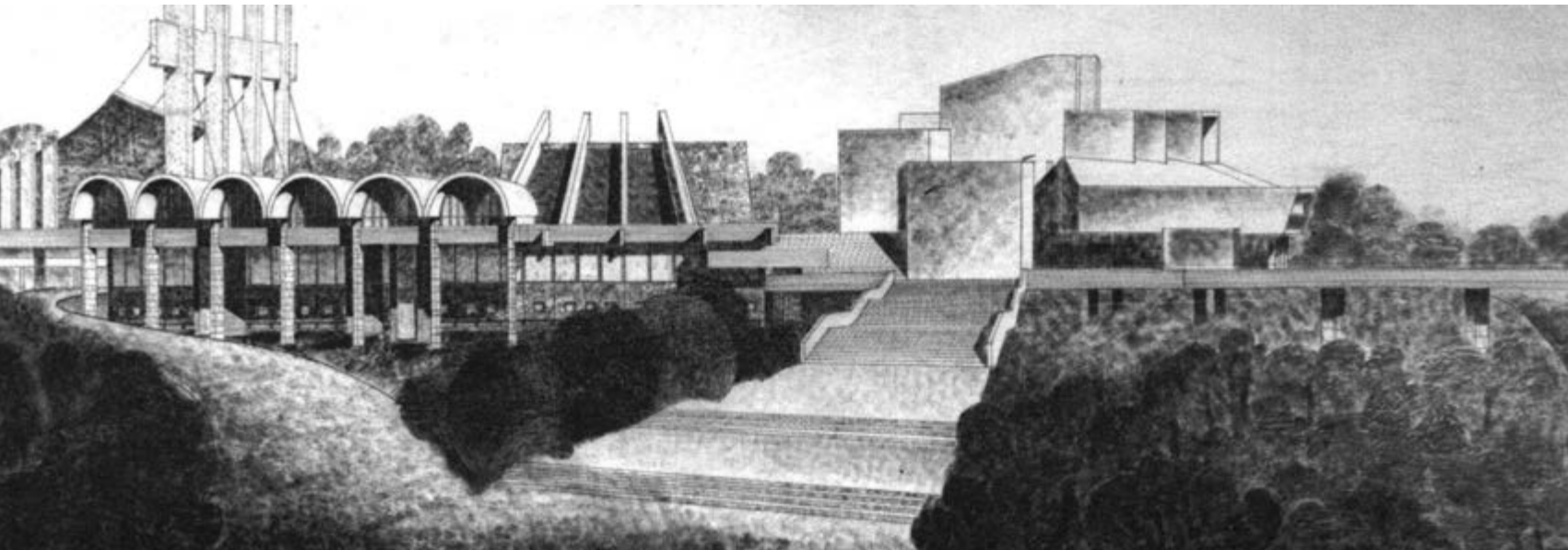
3) Динамичная, скошенная форма объема зрительской группы определила фасад уникальной панорамы Ангары и заангарья.

4) Объем здания должен быть пронцаем – для эвакуационных потоков, для света; изрезанность контура обоснована функцией и архитектурной целесообразностью.

5) Площадь перед театром – общественное пространство на перекрестке интенсивной транспортной магистрали и естественного спуска к Ангаре, с перекрытием транспортной магистрали и созданием видовой площадки.

6) По своему образу здание театра должно было ассоциироваться с музыкой, застывшей в камне, со всплесками и кульминацией, как в нотной партитуре.

Таковы были самые общие градостроительные подходы и образные представления, которые в процессе проектирования уточнялись и корректировались. Уже в Иркутске мы прежде всего были приятно удивлены отношением к нашему проекту иркутских градостроителей. В макет культурного центра, который с энтузиазмом разрабатывался В. А. Павловым – а его уверенная рука безусловно чувствовалась – на базе генплана центра города, автором которого был мой сокурсник В. Воронежский, был точно врисован наш проект, уважительно к статусу здания и его архитектуре. Конечно, поражала многофункциональность культурного центра – ударный Дворец бракосочетания, монументальная городская библиотека, центр научно-технической информации – очевидно, была идея создания акрополя, невероятная по тем временам. Нам показался измельченным масштаб зданий; в этом прочитывалось определенное намерение сохранить стилистическое единство, по моему мнению, навеянное Д. Стирлингом, Р. Эрскином, П. Рудольфом, т. е. стремление к ансамблю. Потом, при обсуждениях, где мы впервые встретились с В. А. Павловым, он нам рекомендовал большую изменчивость формы, а мы ему – большую укрупненность, но в конце концов, с помощью главных архитекторов Иркутска сокурсника Н. Н. Стужина В. Шматкова и В. Буха, мы мирно сосуществовали, а я с большим интересом следил за развитием творчества В. А. Павлова, о котором замечательно сказал А. В. Боков: «Иркутский регионализм выстраивался как из материи российского наследия, конструктивизма и супрематизма, так и из «бед» вроде сурового климата, функциональных требований сборности, модульности и индустриальности, скудости матбазы и выразительных средств, которые остроумно трансформировались в достоинства» [1]. Наибольшие проблемы рождал



коренной вопрос – перекрывать или нет транспортную магистраль. Это была не только экономическая проблема. Высота пространства под платформой должна была быть не менее 4,2 м (я сам бегал мерить высоту под лестницей кинотеатра на Пушкинской площади), стоимость работ должна была быть обеспечена городским бюджетом, степень риска реализации очень высока. Но кроме того, Н. Н. Стужин считал, что, во-первых, платформа «съест» восприятие здания театра на подходах с Ангары, и, во-вторых, вырастание объемов театра из зеленых откосов безусловно добавляет «органичности» архитектуры. Рассматривались оба варианта; предпочтение было отдано «органическому», но перспективность перекрытия магистрали была подтверждена десятилетиями после, при реконструкции квартала 130.

Я для себя отметил правоту суждения Н. Н. Стужина относительно «обреза» восприятия здания, когда поднимался по ступеням лестницы, идущей параллельно Красноармейской улице. Да и парадная перспектива здания театра, покрашенная НН, по-моему, убедительно показывает естественность вырастания из откосов земли. Конечно, мы думали о своеобразии фасада. Главным был панорамный витраж, условно (но и фактически) отделявший двухсветное фойе от площадки-балкона, еще одного уровня каскада платформы. Визуальными знаками театральной идентичности должны были стать канделябры с консолями для разноцветных висячих фонарей – я их нарисовал на перспективе интерьера. Конечно, думая о пространстве зрительного зала, во имя его цельности отказались от поперечных проходов и боковых входов, оставив только плоскости стен, разделенных узкими вертикальными пустотами. Балкон хотели сделать составным из балконов-лож, по контрасту с лапидарными стенами, а главным «театральным» элементом была люстра, одна, возможно, многослойная, барочная. Рисуя перспективу зрительного зала, я представлял ее из черного металла, сложную, но современную.

Скажу откровенно, что, будучи очарованными историческим Иркутском, его барочными храмами – ведь Крестовоздвиженский рядом – его деревянной застройкой с изумительной резьбой, возмущаясь явными поджогами усадеб, мы не пытались в архитектуру внести элементы



^ 130 квартал. Концепция. 2009 год.
Арх. Е. Григорьева, А. Макаров, М. Меерович.
Вид с птичьего полета. Открытый амфитеатр (не осуществлен)



^ > v Музыкальный театр в Иркутске. Фото Б. Томбака. 1994 г.



или художественные ассоциации по мотивам Иркутска. Да, мы стремились к тому, чтобы наше здание не помешало уникальному силуэту храма, средовой деревянной застройке. Но мы были убежденными модернистами, может быть, не ортодоксальными «мисовцами» (от Мис ван дер Роз – ред.), но до постмодернизма было еще далеко. И сейчас я думаю, что в этом здании отражена наша искренняя уверенность в том, что его архитектура несет в себе лучшее, что накопила профессия, и честно выражает дух времени. К сожалению, я не принимал участия в строительстве театра. После утверждения проекта здания в 1970 г. проект был отложен, попадая под секвестр строительства объектов культуры, и был завершен только в 1990 г. Н. Н. Стужин проектировал театр от начала до приемки госкомиссией, он – истинный герой рождения этого феномена архитектуры советского театра. Интерьеры театра ему помогал оформлять архитектор ЦНИИЭП Е. Чивиков, в дальнейшем профессор кафедры живописи МАрХИ. Я же был в 1977 году приглашен на преподавательскую работу в МАрХИ, с которым с тех пор связал свою жизнь навсегда. В 1994 г. мастер фотографии модернизма Б. Томбак (1945–2013), которому театр понравился, сделал фотосессию и подарил мне; его фотографии публикуются впервые.

Литература

1. Боков А. В. Владимир Павлов // Проект Байкал. – 2010. – № 26. – С. 29

References

- Bokov, A. (2010). Vladimir Pavlov. Project Baikal, 7(26), 28-31. doi:10.7480/projectbaikal.26.154





Энергия хрущевской оттепели нашла выражение в творчестве Владимира Азарьевича Павлова, который построил в Иркутске уникальные здания и сооружения, не имеющие аналогов в мировой архитектуре. Его имя было в 1981 году названо в числе 50 выдающихся современных архитекторов мира. Вместе с тем, творчество мастера недооценено. Постройки Павлова в Иркутске находятся в неподобающем состоянии. Их необходимо реставрировать и охранять как объекты культурного наследия.
Ключевые слова: Иркутск; архитектура; архитектор Владимир Павлов; энергия хрущевской оттепели; уникальные постройки, не имеющие аналогов в мире. /

The energy of the Khrushchev Thaw was reflected in the works by Vladimir Azarievich Pavlov, whose unique buildings constructed in Irkutsk are unrivaled throughout the world. In 1981 his name was in the list of the 50 greatest modern architects of the world. At the same time, the master's creative activity is undervalued. Pavlov's buildings in Irkutsk are in poor condition. They need to be restored and preserved as the cultural heritage.

Keywords: Irkutsk; architecture; architect Vladimir Pavlov; energy of Khrushchev Thaw; unique buildings unrivaled throughout the world.

Диалог Елены Багиной и Елены Григорьевой об Иркутске, Павлове и шестидесятых

текст

Елена Багина
Елена Григорьева /
text
Elena Bagina
Elena Grigoryeva

Елена Багина, не впервые приезжающая в Иркутск на Зимний градостроительный университет в качестве эксперта, за последние годы вошла в круг постоянных авторов ПБ. Ее симпатия к нашему городу основывается не только на интересе к Международному зимнему университету и даже не на очаровании исторического деревянного Иркутска. Как архитектор с широким кругозором и незаурядной интуицией наша гостья сразу прониклась уважением к павловскому наследию 60–80 гг. XX века и даже начала исследовать этот феномен со своими студентами в Екатеринбурге. Возвращаясь в очередной раз к теме XX века, мы не могли не воспользоваться ее приездом в Иркутск и интересом к нашей любимой теме. Впрочем, разговор о Павлове и судьбе его архитектуры Елена начала сама.

Елена Григорьева

Елена Багина «Волшебник прилетел в Москву шестого мая в восемь часов утра. Он первым сбежал по трапу на бетонные плиты аэродрома. Взгляды встречающих устремлялись к нему и соскальзывали: никто не находил ничего особенного в этом стройном, загорелом парне в модном ворсистом пиджаке», – так начинается роман Даниила Гранина, которым зачитывались в 60-х годах XX века и физики, и лирики. Герои этого романа – беспробреники, работающие за идею.

Мне кажется, в 1963 году в Иркутск тоже приехал Волшебник – архитектор Владимир Азарьевич Павлов. Как его встретил Иркутск?

Елена Григорьева То, что в город приехал Волшебник, поняли лет через пятнадцать – двадцать те немногие, которые обладают развитым эстетическим чувством – культурная элита. А это всегда узкий круг.

ЕБ Да, «узок круг этих революционеров, страшно далеки они от народа». Так, кажется, говорил В. И. Ленин о декабристах.

ЕГ В начале 60-х годов сюда приехал работать по распределению не только ленинградец Владимир Павлов. Немного раньше в Иркутске высадился «десант» выпускников Московского архитектурного института во главе

с Вячеславом Воронежским: его группа добилась распределения в Иркутск, несмотря на возможность работать в более крупных городах СССР. В это же время приехали киевляне Станислав Нечволодов и Владимир Бух. Так что Павлов попал в неплохую компанию.

ЕБ Или москвичи и киевляне попали в неплохую компанию с Владимиром Павловым.

ЕГ Повезло и тем и другим. А в конечном итоге – городу. Команда молодых архитекторов к началу 70-х годов заложила градостроительные основы развития Иркутска. Будущее показало жизнеспособность тех принципов, которые они разработали. Им удалось сформулировать и даже частично воплотить уникальные, нестандартные идеи, а это можно было сделать, только имея команду единомышленников.

ЕБ Конец 50-х – начало 60-х годов – время хрущевской оттепели. Эстетику сталинского ампира уже отвергли: ордерная архитектура 30–50-х годов ассоциировалась с авторитаризмом и потому казалась неприемлемой. Молодые архитекторы считали себя наследниками и продолжателями советского авангарда. В то время представлялось, что тоталитарная власть, осужденная на XX съезде партии, прервала эксперименты конструктивистов и рационалистов, и сторонники новой архитектуры безвинно пострадали. Мысль о том, что энергия советского авангарда начала выдыхаться к началу 30-х годов XX века, мало кому приходила тогда в голову. К тому же книги и статьи В. Е. Хазановой, С. О. Хан-Магомедова и др. исследователей игнорировали факты, которые говорили о внутреннем кризисе идей конструктивизма в начале 30-х годов. Архитектура, которую предлагали Веснины, Ладовский и Мельников, представлялась им прорывом в будущее, а очередной всплеск неоклассицизма – прихотью малообразованного вождя. Должно было пройти, вероятно, не тридцать – сорок лет, а гораздо больше, чтобы увидеть, что советский авангард и сталинский ампири – двойная звезда. Но в шестидесятых годах, когда мало кто сомневался в жизнеспособности социалистического пути, идея прерванного полета советского авангарда по воле тирана казалась единственно верной. Советские архитекторы 60–70-х годов XX века видели себя, с одной

^ Дом культуры профсоюзов на 800 мест по ул. Декабрьских Событий в Иркутске.

Архитектор:
Владимир Павлов
Заказчик: Иркблсовпроф
Проектирование: 1966 г.
Строительство: 70-е гг.



< Жилой дом
Главвостоксибстроя по
ул. Российской
Архитектор: Владимир
Павлов, 1978 г.

A Dialogue Between Elena Bagina and Elena Grigoryeva about Irkutsk, Pavlov and the 1960s

стороны, продолжателями конструктивизма, с другой стороны – единомышленниками Корбюзье и Миса.

ЕГ Многие считали, что у советской архитектуры больше возможностей, поскольку нет частной собственности на землю и заказчиком является государство. Для реализации крупных градостроительных замыслов это действительно было так. Теперь это очевидно.

ЕБ Железный занавес в это время приоткрылся, и архитекторы смогли получить информацию не только о Весниных, Гинзбурге, Мельникове, но и о Ле Корбюзье, Мисе ван дер Роз, Оскаре Нимейере, Луисе Кане. Западные боги модернизма были еще живы. Но молодые советские архитекторы учились, в основном, по журналам.

ЕГ Павлов оказался в этом отношении в исключительной ситуации: его дипломный проект (В. А. Павлов закончил «Репинку» – Ленинградский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Академии художеств) был высоко оценен и поощрен редкой наградой – поездкой в Париж.

ЕБ Делился ли Владимир Азарьевич впечатлениями о том, что он увидел во Франции, с вами, своими студентами?

ЕГ Рассказывал как-то, что готика его разочаровала, а аскетичные, тяжелые романские постройки поразили своей силой.

ЕБ Есть в романском стиле нечто созвучное той архитектуре, которую в 70-х годах создавал сам Павлов.

Наверняка немалую роль в его становлении как архитектора сыграло то, что Владимир Азарьевич вырос в имперском городе в окружении архитектуры мирового значения, закончил «Репинку» – бывшую Императорскую Академию художеств. Хотя это заведение после революции 1917 года стало называться иначе, стены его, по выражению Ильи Георгиевича Лежавы, были «намоленными». Люди, которые растут, видя каждый день архитектурные шедевры, обладают инстинктивным чувством гармонии, их глаз уже подсознательно воспитан. Владимир Павлов был талантлив, и архитектура Петербурга не могла не повлиять на него.

ЕГ Иркутск тоже не был обделен архитектурными произведениями высокого качества. В XIX веке благодаря декабристам и просвещенному купечеству, находившемуся под их влиянием, в Иркутске сложилась особенная атмосфера, отвечающая репутации культурной столицы Сибири. Наполовину деревянный Иркутск, с сохранившимися барочными церквями и купеческими домами, был уникальным городом. Хотя за время советской власти его архитектурные шедевры изрядно обветшали.

ЕБ Что говорить, если в тридцатые годы XX века в деревянном доме и надворных постройках декабриста князя Сергея Волконского жило тридцать семей... Как там вообще могло разместиться тридцать семей? В каких условиях они жили, во что превратили небольшую усадьбу семьи Волконских?

Хотя удивляться не приходится. Большинство советских людей ютилось в ту пору в коммунальных квартирах... О какой эстетике речь? Отдельное жилье для каждой семьи – об этом мечтали в те годы и свято верили в светлое будущее. Говорили: «Потом красоту наведем, когда коммунизм построим. К 80-му году панельные дома снесем».

Пропаганда начала 60-х годов внушала, что архитектурные излишества никому не нужны. Понятие архитектуры было подменено строительством квадратных метров. Жили скудно, но, как-то чище были отношения между людьми. Рассказывали о коммунальном житье-бытье и партийных собраниях смешные и грустные анекдоты, но никто не сомневался в правильности пути.

«Все для блага человека, все во имя человека» – был такой лозунг в советское время. Шутили, правда, что «чукча знает этого человека». И в то же время у молодых архитекторов, о которых идет речь, была искренняя вера, что они едут заниматься делом государственной важности, серьезным делом. Так и случилось.

ЕГ Павлов и его единомышленники были государственниками. Он верили, что работают для людей, и строительство малогабаритного экономичного жилья может решить «квартирный вопрос», верили, что можно проектировать достойные здания в условиях крайнего дефицита строительных материалов и примитивной



^ > Жилые дома Иргиредмета и ОК КПСС по ул. Горького. Архитектор: Владимир Павлов. 60-е гг.

строительной техники. Во времена главенства типового проектирования они добились права создания индивидуальных проектов детских садов, а позже, уже в 80-е годы, и школ. В те годы это право безраздельно принадлежало ЦНИИЭПу учебных зданий и ГИПРОПРОСу. Индивидуальные проекты детсадов, дворцов культуры и школ Павлова и его единомышленников были выразительны и, одновременно, экономичны и функциональны; они многократно применялись в Иркутске и в области. В этих проектах были использованы самые простые и доступные материалы: ведь в те времена, как ни трудно в это поверить современной молодежи, даже лицевой кирпич был строго лимитирован, и его применение требовало обоснования и дополнительных согласований в Госстрое, что говорить уж о мраморе и травертине...

Кирпич в Иркутске – это достойно отдельного разговора. Предлагаю тебе совместную прогулку по Иркутску под названием «Ода кирпичу»...

ЕБ Реальное положение дел все знали и понимали. Скучность советского быта была очевидной. Шестидесятые годы – время подъема и веры в будущее. Однако, как метко заметила Фаина Раневская: «Будущее удивительно изворотливо. До него никак не удается дожить». Но для верующих это и не обязательно.

ЕГ Время антимиров. Это чувствовал Андрей Вознесенский. Как же удивительно уживались эти антимир в советской культуре! Производственные пьесы во МХАТе и бунтарские спектакли Любимова на Таганке...

ЕБ После XX съезда КПСС идеологический пресс несколько ослаб.

В 1961 году был опубликован «Звездный билет» Василия Аксёнова, в 1963 году вышел отдельной книжкой солженицынский «Один день Ивана Денисовича». Уже в конце правления Хрущева, которого сняли в 1964 году, власть как бы опомнилась и потихоньку стала закручивать гайки. Но резьба у этих гаек была уже несколько стерта. Оттепель не прошла даром. И тем не менее, в 1964 году был сослан за тунеядство Иосиф Бродский. Казалось бы, в масштабах огромной страны факт незначительный, но очень символический.

ЕГ Ты знаешь, что Бродский не только был в Иркутске незадолго до ссылки, но и написал об этом посещении в 1962 году?

*Я ждал автобус в городе Иркутске,
Пил воду, замурованную в кране,
Жевал позеленевшие закуски
В ночи в аэродромном ресторане...*

Там концовка пророческая – и для Бродского, и для Павлова:

*Чужбина так же сродственна отчизне,
Как тупику соседствует пространство.*

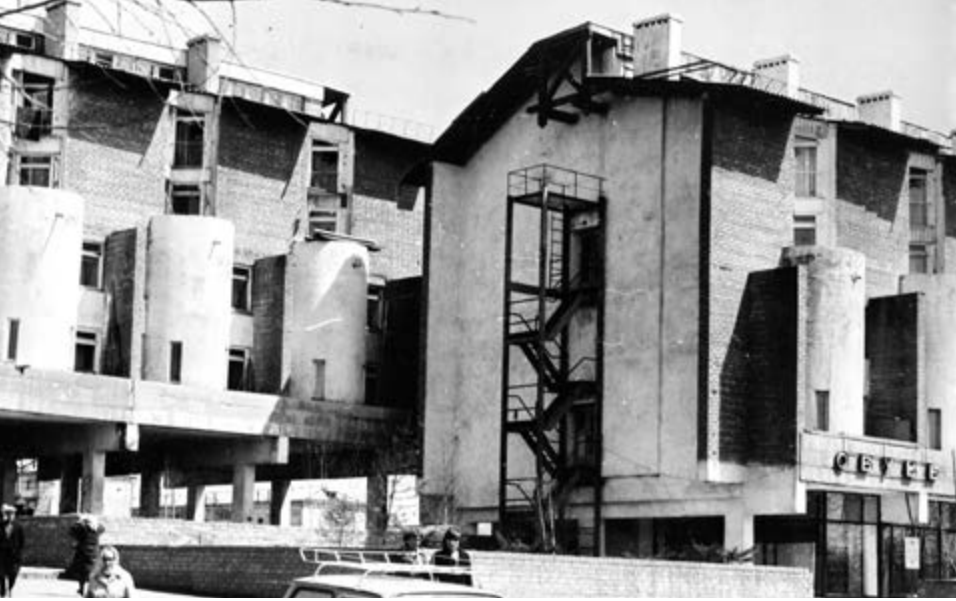
Иркутск стал отчиной для Павлова, это его пространство, покинутое в 86-м...

Но вернемся в 60-е, когда все с упоением читали «Понедельник начинается в субботу» братьев Стругацких, смотрели фильмы «Я шагаю по Москве», «Мой младший брат»... Обсуждали ли тогда архитектуру? Или само это понятие было подменено понятием строительства? И Павлов, и Бух, и Воронежский, будучи в какой-то мере идеалистами, прекрасно понимали разницу между Архитектурой и квадратными метрами. Может ли существовать такое сочетание – идеалист-прагматик?

ЕБ Наверное, может. Шестидесятники свято верили, что, несмотря на все препятствия, социализм будет построен. Павлов, Нечволодов, Бух, оказавшись в Иркутске, вероятно, представляли себя прогрессорами, такими же, как герои повести Стругацких «Трудно быть богом». Человека, для блага которого все делается, они представляли себе идеальным – умным, начитанным, совестливым, честным. Именно для таких советских людей, строителей коммунизма, проектировали они клубы, школы, детские сады и жилье. И ведь что самое интересное: что-то сделать удалось даже в воспитании людей. Вспомним: не было железных заборов, подъезды домов никто и не думал закрывать, а ключи от дома часто хранили под ковриком у двери. СССР был самой читающей страной в мире.

Идеологию, которая господствовала в это время, можно сравнить с тучей, из которой постоянно идет дождь. Что-то этот дождь губит, но для чего-то он – живительная влага. Ведь построена эта идеология была на извечной





^ Жилые дома с квартирами в двух уровнях в микрорайоне Байкальский. Архитектор: Владимир Павлов
Заказчик: Облсполком
Проектирование: конец 60-х гг.
Строительство: 1973–1976 гг.

мечте о равенстве и справедливости. Разрыв реальности и провозглашаемых принципов был подобен пропасти, в которую провалилось в начале 90-х все то положительное, что было построено, в частности, в градостроительной политике и в архитектуре.

ЕГ Свобода обернулась вседозволенностью и привела к хаосу. В 60–70-е несвобода, требование строить предельно экономично из сборного железобетона в условиях жесточайших норм, казалось бы, не оставляли места творчеству. Но Павлов считал настоящим архитектором того, кто умел работать в рамках существующего хозяйственного механизма [1].

ЕБ Никакие рецепты и теоретические выкладки помочь не могли. Искать путь нужно было самостоятельно.

ЕГ И это получалось. Иркутску вообще везло и раньше. В периоды благоденствия там появлялись архитектурные объекты вполне мирового уровня. Недаром декабрист Сергей Волконский поселился рядом с церковью Преображения Господня – она не уступает петербургским.

ЕБ Недаром Колчак выбрал для венчания строгий классический Харлампиевский храм... Правда, в середине XX века Колчак представлялся большинству злодеем и супостатом. Вряд ли кто-нибудь мог себе вообразить, что пройдет полвека – и в Иркутске будет стоять ему памятник. Но Харлампиевский Михайло-Архангельский храм хорош и без истории любви Александра Васильевича и Анны Васильевны.

ЕГ Кстати, как раз по диагонали от храма и появились в 1965 первые павловские жилые дома (ведомственный заказчик «Иргиредмет»). И сразу необычные: на ножках. А напротив первых – и вторые (ОК КПСС) – с подземным гаражом, что тоже было новшеством для того времени. При этом абсолютно корректные по высотности относительно храма, бывшего в 60–70-е в довольно неприглядном, руинированном состоянии.

Теперь храм восстановлен, возвращены золотые главы. А павловские дома выглядят несколько запущенными, отчасти искажены стихийным вмешательством. Такие вот временные качели...

ЕБ Многие не понимали его дома на «ножках». Ножки-то зачем? Экономичнее ведь без них.

ЕГ Использование корбюзинского приема – создание «проницаемого» нижнего этажа – было обусловлено каждый раз конкретной градостроительной ситуацией.

Например, в микрорайоне Байкальский дом с абсидами на ножках соседствует с аналогичным, но – с магазином в первом этаже. О «ножках» в павловских постройках можно много говорить, этот прием применялся не раз...

ЕБ Тяжелые объемы, приподнятые и как бы парящие над землей, кажутся легче, здание в целом получает выразительный контраст легкого и тяжелого.

ЕГ Павлов говорил, что городское пространство нужно проектировать как интерьерное. Пешеходные пространства, перекрытые объемами, конечно, добавляют интерьерности.

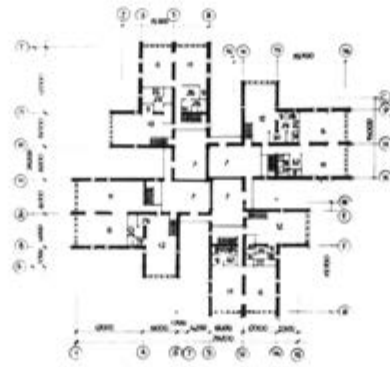
ЕБ Архитектурные сооружения, приподнятые над землей – идея, которую архитекторы-модернисты реализовали в XX веке в разных вариантах во всем мире. Сегодня трудно сказать, был ли воодушевлен Владимир Павлов творениями Ле Корбюзье или Оскара Нимейера, а может, и проектом Андрея Бурова. Важно, что это была идея, связанная с представлениями о равенстве и справедливости, о том, что земля принадлежит всем, и любой житель города может свободно пройти туда, куда ему хочется, не встречая преград. Именно так спроектированы социалистом Оскаром Нимейером жилые дома в новой столице Бразилии.

ЕГ Социальными идеями пропитано творчество наших шестидесятников.

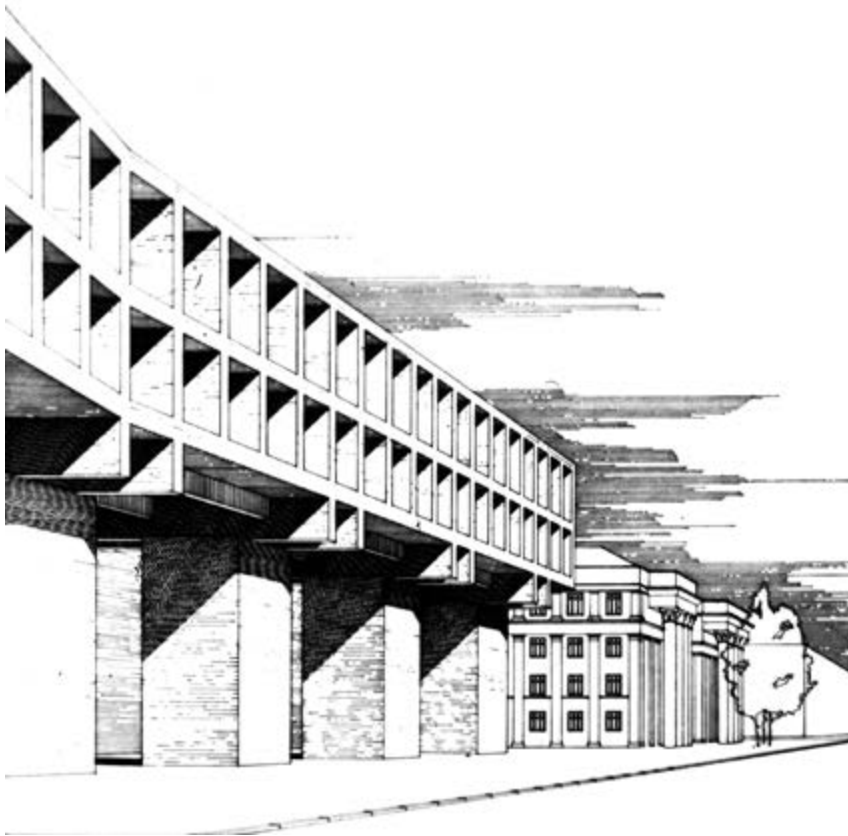
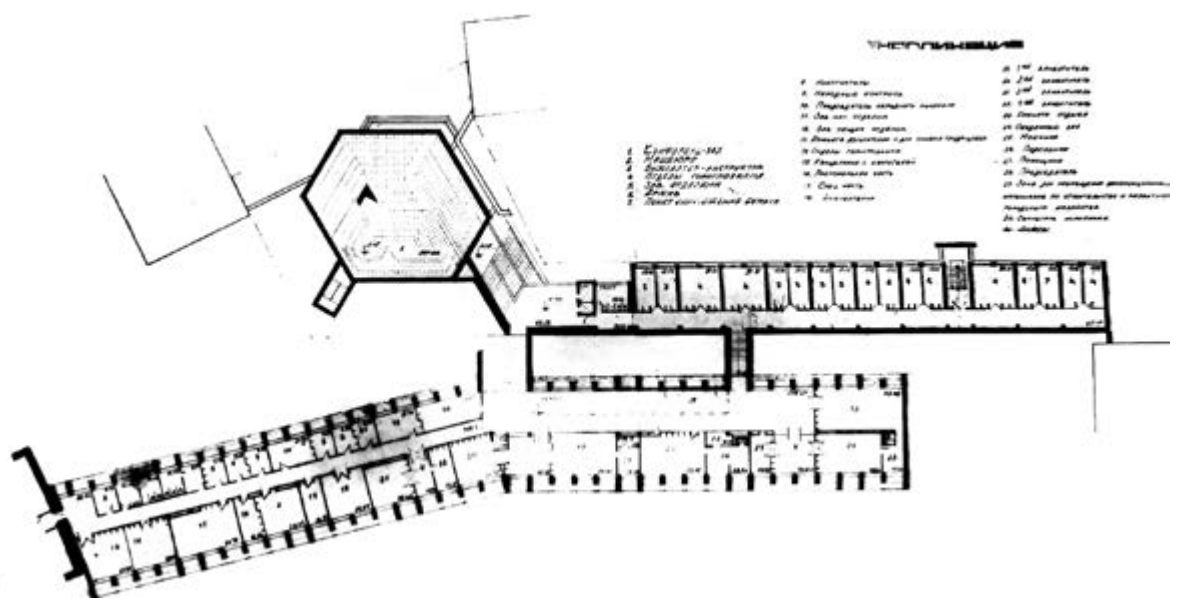
ЕБ Расцвет их творчества пришелся на время, когда хрущевская оттепель еще питала энергией созидания молодых. У них были великие цели и напрочь отсутствовала меркантильность. Дело было превыше всего, как у положительных героев Гранина, Германа, Ефремова, Стругацких.

ЕГ Большинство павловских объектов – социальные. При этом Павлов проектировал детские садики, жилые дома, школы, дворцы культуры, базы отдыха из тех же колонн, ригелей и панелей, из того же кирпича, что и другие

в Детские сады на 280 мест в Иркутске: по ул. Гоголя, 1975–1979, по ул. 3-й Советской, 1975–1979, пл ул. Ямской, 1975–1979, на пересечении ул. Горького и 5-й Армии. Архитектор: Владимир Павлов



> в Здание ГК КПСС и горисполкома
 Архитектор:
 Владимир Павлов
 Проектирование: 70-е гг.
 Строительство: 70–80-е гг.



архитекторы. Но то, что он строил, отличалось от рядовых зданий: оно было живым, мощным, тяжелым, прочно стоящим на сибирской земле, как стоят скалы по берегам Байкала.

ЕБ Природа Сибири, безусловно, влияла на архитектурные решения Павлова.

Его архитектура брутальна внешне и изящна изнутри: так он чувствовал и понимал сибирскую землю.

ЕГ Традиция, чуткость к гению места, выраженные в отношении к ландшафту и сомасштабности природе, прекрасно уживаются у него с новаторством. Планировка квартир в его домах рациональны, но небанальны. Не зря дома сразу причислялись к элитным и становились предметом гордости у проживавшей там профессуры и интеллигенции. Первые в городе двухуровневые квартиры, пентхаусы, сделавшие престижными квартиры верхних этажей и дворики – привилегия для нижних, вестибюли в полтора света – прообразы атриумов в детсадах и школах. Галерейные дома с отнесенными от фасадов

лифтами, почти глухие круглые эркеры, крупно прорисованные кирпичные арки.

ЕБ Можно и арки, оказывается, сделать сейсмостойкими, если немного подумать: арка у Павлова работает за счет шва как консоль. Такого до него никто в мире не делал. И все это – с минимальными затратами.

ЕГ Минимализм советского модернизма был во многом вынужденным. Если пользуешься минимальными средствами, то несущественных элементов в композиции быть не может. Шершавое и гладкое, белое и черное, кирпич и дерево, бетонные объемные и гладкие панели, швы между панелями... Важно все.

ЕБ Минималистическая архитектура гораздо уязвимее, чем ордерная. Увы, эстетика минимализма недоступна для понимания ни завхозам, ни властям... Не секрет, многие архитекторы тоже ее не понимают – и их творения не минималистичны, а примитивны.

ЕГ Завхозы вообще не понимают, за что их ругают. Они хотя бы как лучше... Но ведь достаточно вместо темных деревянных переплетов окон поставить белые пластиковые, как это случилось в комплексе общежитий в Байкальском микрорайоне, в некоторых школах – и структура фасада нарушена. Достаточно покрасить фасад другим цветом (гостиница «Русь» по ул. Свердлова), застеклить открытое пространство под галереями и вдобавок еще один этаж над ней надстроить – и объект испорчен.

ЕБ До сих пор на главной площади Иркутска стоит недостроенное здание ГК КПСС и Горисполкома, спроектированное Павловым. Почему его не достраивают?

ЕГ У этого здания трагическая судьба. Оно должно было состоять из трех блоков. Блок «А», приподнятый над землей на семи опорах-столбах, блок «Б» с глухой фоновой стеной и блок «В» с вестибюльной группой и залом-амфитеатром на пилонах. Блок «Б» давно находится в эксплуатации; для блока «А» была возведена коробка, и строительство заморозили на 25 лет (государство тогда сосредоточилось на московской Олимпиаде). К строительству блока «В» не приступили по той же причине. В 2008 недостроенный блок «А» вдруг решили снести и снесли-таки, несмотря на протесты общественности



и пикеты архитекторов. Официальной версией было то, что недостроенный корпус находится в аварийном состоянии и не отвечает сейсмическим нормам. Но это была неуклюжая отговорка властей. То, что проектировал и строил Владимир Павлов, должно было стоять на иркутской земле надежно и прочно. Разрушали блок «А» несколько месяцев – постройка, несмотря на 25-летнее стояние в недостроенном виде, была невероятно прочной.

ЕБ Идея восстановить справедливость и достроить павловский шедевр, который может стать гордостью Иркутска, казалось бы, лежит на поверхности.

В непросто́м городе, который некогда был столицей Сибири, Павлов посмел проектировать и строить по-своему, не оглядываясь на авторитеты. Вероятно, он даже помыслить не мог, что его архитектуру не поймут и будут относиться к ней в начале XXI века по-варварски. Сегодня объекты Владимира Павлова находятся в ужасающем состоянии. Их еще можно и нужно спасти, но для этого мало голосов архитекторов, «речи» которых «за десять шагов не слышны», недостаточно и статей в ведущих российских журналах. Нужно понимание властей и политическая воля. А потом можно будет возить по павловским объектам заезжих иностранцев...

ЕГ...и просвещенных соотечественников.

ЕБ Стоило бы прислушаться людям, принимающим решения, к тем, кто работает на благо города, приносит ему славу и успех – к архитекторам. Построили любимый ныне горожанами 130-й квартал. Для города в целом то, что власти игнорируют мнение профессионалов, оборачивается тяжелыми болезнями и утратой целостности, для архитектурных шедевров – гибелью.

ЕГ Нет пророка... Хотя успех 130-го кое-что поменял в ментальности...

ЕБ Ну еще бы, десять лет назад на его месте стояли полуразваленные деревяшки, настоящие трущобы. Сейчас там кипит жизнь, там центр города, он – слава Иркутска. Может быть, состоятельные или просто благополучные люди поймут, наконец, как это хорошо – жить в отреставрированном деревянном доме в центре города.

Может быть, они же, а заодно и власти города и региона поймут и ценность павловской архитектуры для Иркутска и России.

ЕГ В 1981 году Павлова включили в список 50-ти выдающихся архитекторов мира.

ЕБ Такая оценка его работ справедлива.

ЕГ Архитектурные шедевры эпохи модернизма, как на западе, так и в России, ценятся гораздо меньше, чем авангардистские постройки начала XX века (конструктивизм, функционализм, ар-деко).

ЕБ Возможно, их минималистическая эстетика не отвечает вкусам большинства населения. Не секрет, что красиво и элегантно для многих означает – лепные орнаменты, архитектурные обломы, колонны с капителями (в лучшем случае), в худшем – постмодернистский «микс» из плохо сделанных пластиковых, якобы неоклассических, деталей и играющие бликами плитки «вентилируемых фасадов».

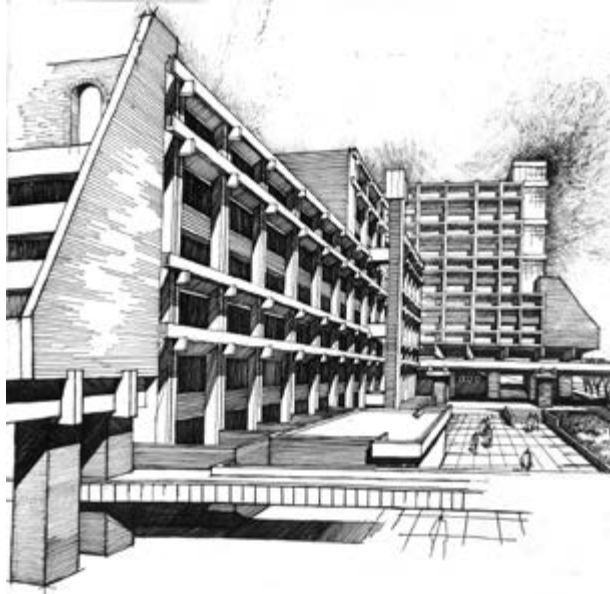
Но пора бы прислушаться к мнению профессионалов и начать, наконец, ценить наше архитектурное богатство. Пора приводить в порядок постройки Владимира Азарьевича Павлова и включать их в реестр наследия XX. Они того стоят.

Литература

1. Владимир Павлов/редакторы-составители В. Бух, Е. Григорьева. – Екатеринбург: Татлин, 2013. – 136 с.

References

Bukh, V. & Grigoryeva, E. (Eds.). (2013). Vladimir Pavlov. Yekaterinburg: Tatlin.



Автор рассматривает конструктивные, функциональные и эстетические особенности дома галерейного типа в Иркутске. Подчеркивается инновационный характер проектных принципов и использования стандартных строительных деталей.
Ключевые слова: Иркутск; Владимир Павлов; архитектурные инновации; дом галерейного типа; общественное пространство. /

The author describes the constructive, functional and aesthetic features of the gallery access apartment house in Irkutsk. He points out the innovative nature of design principles and the use of standard construction details.
Keywords: Irkutsk; Vladimir Pavlov; architectural innovations; gallery access apartment house; public space.

«Дом-корабль» в Солнечном /

ТЕКСТ
Марк Меерович /
 text
Mark Meerovich

Идея архитектора Владимира Азариевича Павлова по созданию подобного дома была для того времени не просто необычной — она являлась революционной для гражданского проектирования. Сейчас мы много говорим о том, что общественные пространства очень важны. Особенно в условиях Сибири, когда 6 месяцев в году скверы, улицы и дворы завалены снегом. 50 лет назад Владимир Азариевич и его коллеги выдвинули предложение: сформировать круглогодично эксплуатируемое общественное пространство, независимое от капризов природы, и расположить его в самом доме.

Эта социальная инновация была реализована в очень своеобразной для того времени планировке дома: на его продольной оси появилась внутренняя пешеходная галерея, своеобразная внутренняя «улица» в 3–4 метра шириной. По ней должны были идти люди в свои квартиры, общаться, встречаться, специально собираться для каких-либо обсуждений, межсемейного времяпрепровождения. На этой «улице» круглогодично могли кататься дети на самокатах и своих велосипедах. Здесь, а не в темных подворотнях, подростки могли общаться друг с другом. Здесь была возможность расставить цветы, кресла, диваны, стол для пинг-понга или домино.

Этот дом был экономически намного выгоднее, чем такой же объем квартир в типовых домах. Он стал революционным не только в социальном отношении, но и в функциональном. Ведь в Советском Союзе квартиры на первом и последнем этажах совсем не пользовались популярностью: на первом — шум, все видно в окна, а на последнем — постоянно крыша протекает. Гениальное решение архитекторов сделало эти этажи «дома-корабля» самыми привлекательными. Квартиры на последнем этаже были спроектированы двухуровневыми, а на первом у каждой квартиры был сформирован собственный дворик, предназначенный для устройства личного озеленения. В Советском Союзе двухуровневая квартира или собственный дворик — это было что-то немыслимо капиталистическое!

Для снижения стоимости в проекте были использованы изделия, которые поточно производились местной ба-

зой стройиндустрии. Причем, вовсе не для гражданского строительства. Это железобетонные лотки для канализационных труб, чтобы укладывать их в землю. В «доме-корабле» бетонные лотки использовали для формирования конструктивно-фасадной системы дома — как вертикальные колонны и как горизонтальные связи-«затяжки». Горизонтальные лотки одновременно играли роль цветников для каждой квартиры, по замыслу архитекторов способные сделать фасад зеленым, украсить его. Я считаю, этот дом является шедевром региональной архитектуры того периода.





"The Ship House" in Solnechny



v Микрорайон Университетский.

Архитекторы: Владимир Павлов, Николай Беяков, Николай Жуковский, Нина Бух, 1985–1997 гг.



Иркутская архитектурная школа, сложившаяся во второй половине XX века вокруг фигуры Владимира Павлова – уникальный для советской России пример диалога передовой архитектуры модернизма с историческим контекстом города. Поэтому сегодня внимания и защиты требует уже не только дореволюционное, но и позднесоветское архитектурное наследие.

Ключевые слова: архитектура; советский модернизм; город; Иркутск; Владимир Павлов; историческое наследие. /

The Irkutsk architectural school, which was formed around Vladimir Pavlov in the second half of the 20th century, is a unique example of a dialogue between the advanced architecture of modernism and the historical context of the city in Soviet Russia. Thus, today it is necessary to protect not only prerevolutionary, but also late Soviet architectural heritage.

Keywords: architecture; Soviet modernism; city; Irkutsk; Vladimir Pavlov; historical heritage.

Территория свободы Владимира Павлова / Vladimir Pavlov's Territory of Freedom

ТЕКСТ

Константин Антипин /

text

Konstantin Antipin

В архитектуре советского модернизма было немало мастеров, которым в тяжелое время и в условиях жестких ограничений удавалось реализовывать неординарные замыслы – вопреки окружающей действительности, но благодаря таланту и находчивости. Всем им так или иначе приходилось сталкиваться с диктатом строителей и находить территории свободы, на которых его можно было обойти. Самой очевидной из них была курортная архитектура, а самым видным из ее мастеров стал Илья Чернявский, создавший множество потрясающих санаториев и пансионатов по всей стране. Архитекторам из других центральных проектных институтов, специализирующихся на разных типах зданий – лечебных, учебных, зрелищных, спортивных и так далее – также нередко удавалось реализовывать смелые проекты. Индивидуально спроектированные, они, как красивые инопланетные корабли, приземлялись посреди типовой застройки советских городов, сильно контрастируя с ней, но лишь подчеркивая проблему отсутствия архитектурной выразительности, проиллюстрированную Рязановым в «Иронии судьбы». Разве что Александр Белоконов, о 90-летнем юбилее которого мало кто вспомнил в прошедшем декабре, на всесоюзном уровне боролся за разнообразие и индивидуальность в архитектуре массового жилья, предлагая внедрять прогрессивные и экономичные технологии строительства.

На этом фоне Иркутск 70–80-х годов – это уникальный пример слаженной работы целой команды архитекторов и инженеров, которой удавалось успешно противостоять инертной советской строительной индустрии в отдельно взятом городе. Безусловно, этот успех в огромной степени связан именно с талантом Владимира Павлова. Главной заслугой архитектора является то, что за годы его работы Иркутск не утратил своего лица, в целостности сохранил даже презираемые советской властью кварталы «барачных деревяшек». Сегодня же деревянное зодчество начинает работать на экономику Иркутска, становится главным его брендом. В любом другом городе на его месте могли бы вырасти стройные ряды типовых панелек, но полвека назад Павлову удалось найти компромисс с городской властью, благодаря которому сегодня Иркутск перестает быть для туристов просто транзитной

точкой на пути к Байкалу. Уже к началу 70-х архитектор осознал ценность исторического наследия и вместе с командой «Иркутскгражданпроекта» всесторонне работал с ним на разных уровнях. Это и концепция Байкальского луча, положившая начало развитию Иркутска как линейного города и защитившая от уничтожения историческую среду центра. Это и контекстный подход к строительству новых зданий. Так, в своих проектах иркутская школа не стеснялась скатных крыш, не прятала их за аттиками, делая максимально пологими, а наоборот, использовала как средство выразительности, подчеркивая преимущество деревянному зодчеству. Любил Павлов и само дерево как материал, с начала работы в Иркутске применяя его в разных проектах.

Из исторического контекста рождаются и бесконечные жилые структуры, наиболее полно реализованные в микрорайоне Университетский. Возможно, Павлов пришел к тому компромиссу между квартальной и микрорайонной застройкой, о поисках которого многие архитекторы начинают задумываться лишь сегодня. Архитектура Павлова очень уютна и всегда зовет внутрь – удивляя неожиданными поворотами и приемами. В свою пользу Павлов оборачивал и рельеф, и сейсмику. Единственной существенной преградой на его пути можно назвать скудность материальной базы, но и ее он умел остроумно обходить, находя неожиданные применения для, казалось бы, обычных деталей. Чего стоят лишь балконы дома-корабля, несомые железобетонными лотками для труб и вставленные через этаж панели-соты в общежитиях. Все это делает иркутскую школу по-настоящему узнаваемой и уникальной в масштабе советской архитектуры. И по прошествии более чем 30 лет с момента, как Павлов покинул Иркутск, можно сказать, что он не только сохранил историческое наследие города, но и приумножил его. И теперь пришло время уже нам заняться защитой и сохранением его наследия. Но если ценность деревянного зодчества для Иркутска уже становится очевидной, то об архитектуре Павлова так сказать пока что не получается. И хотя популяризация советской архитектуры – непростая задача, именно проекты Павлова с его опередившими время подходами к развитию города могут стать ключом к ее пониманию сегодня.

История архитектуры «с той стороны занавеса» также далека от однозначности. Одна из самых значительных фигур американской школы, возникшей и расцветшей в течение двадцатого века – Луис Кан. О нем и его идеях в открытом, эмоциональном диалоге спорят историки архитектуры. Не очень радующие параллели наблюдаются «по обе стороны» и в отношении к наследию двадцатого века. С тревогой и горечью А. Палагина пишет о разрушении шедевров японского метаболизма.

Константин Лидин

по ту сторону / on the other side

The history of architecture “on the other side of the curtain” is also far from unambiguity. One of the most significant figures of the American school in the 20th century is Louis Kahn. Architectural historians debate about him and his ideas in an open and emotional dialogue.

The parallels concerning the attitude towards the heritage of the 20th century are far from being optimistic “on both sides”. A. Palagina expresses her worries about destruction of masterpieces of Metabolism in Japan.

Konstantin Lidin



В эссе рассмотрено известное высказывание Л. Кана, его вопрос, обращенный к коллегам: «Чем хочет быть окно?». У Кана особое положение в архитектуре XX века: его можно считать одним из наиболее ярких выразителей архитектурного самосознания столетия со всей его пронзительной образностью, жесткостью и бескомпромиссностью, но и со скрытым лукавством, склонностью к манипуляции и суггестии. Последние качества стали объектом анализа.

Ключевые слова: Луис Кан; окно; интенциональность в архитектуре; проектная этика; метафора; текст в архитектуре. /

This essay considers L. Kahn's famous expression, his question addressed to his colleagues: "What does the window want to be?". Kahn has a special status in architecture of the XXth century: he can be considered one of the most outstanding spokesmen for the century's architectural self-consciousness, with all its striking visualization, toughness and inflexibility, as well as its hidden cunning, tendency towards manipulation and suggestion. The latter qualities are analyzed in the essay.

Keywords: Louis Kahn; window; intentionality in architecture; design ethics; metaphor; text in architecture.

Окно Кана / Kahn's Window

ТЕКСТ
Петр Капустин /
text
Petr Kapustin

Творчество Луиса Кана (1901–1974) может символизировать весь противоречивый архитектурный XX век, поскольку в нем воплотилась как сила инерции модернистских постулатов, так и их начавшаяся коррозия. Кан индивидуален, но он принадлежит своему веку – веку научно-технического прогресса и поднимающейся волны социально-экологической рецепции этого прогресса; веку веры в технику и разум, но и известного утомления этой затянувшейся позитивистской верой; веку надежд и разочарований, войн и убежищ. В творчестве Кана парадоксально соединились новоевропейский культ рационального света и возрождающееся архаическое мироощущение, миф и тайна.

Кан был не только блестящим архитектором: он имел ученую степень по изящной словесности. Хотя Кан и не был теоретиком, он не отказывал себе в удовольствии использовать свои литературные познания и способности, активно создавая параллельный постройкам и моделям слой архитектурных смыслов и интерпретаций, в т. ч. и включенных в его преподавательскую деятельность. Поэтому фигура Л. Кана представляется наиболее подходящей, почти идеальной для анализа особенностей позднего модернистского самосознания. Если в текстах Корбюзье мы на каждом шагу встречаемся с идеологией и самопиаром, если Ф. Л. Райт писал лишь в режиме домашнего отдыха, а Мис, презиравший философию, вообще не писал и ограничивался короткими высказываниями, то Кан, видимо, переносил часть своей творческой проектной работы на текст, по крайней мере, осуществлял осмысление работы в поэтической, неподражаемой манере. Тем самым с него и спрос.

Наш интерес – в попытке понять, как осознал Кан идею, форму в архитектуре, какие мыслительные приемы и риторические фигуры он использовал и что они означают в пространстве проектной культуры XX в. – в пространстве, насыщенном и риторикой, и идеологией, и формализациями, но редко представленном в столь концентрированном и ярком виде, как у Л. Кана. Нам потребуется для анализа всего лишь одна его фраза, ставшая хрестоматийной.

«Чем хочет быть окно?» – спрашивал Луис Кан. Феноменологический запал этой фразы, кажется, сегодня

выветрился окончательно, в т. ч. и не без помощи скепсиса, присущего нынешнему восприятию модернистских «красивых жестов» и еще более красивых фраз.

В самом деле, перед нами вопрос риторический, на который не может ответить ни окно, ни благоговейный слушатель или читатель Кана, ни сам Кан, поскольку его ответ задан ситуацией вопрошания: он способен, в лучшем случае, ответить на вопрос, чем хотел бы Кан видеть окно, что далеко от природы вещей, интерес к которой, казалось бы, высказывает Кан в своем вопросе. Но интерес этот лукав, что мы теперь знаем. Как обычно у наперсников модернистской воли, нам в простенькой двухходовке подsunуто авторское кредо под видом гласа самой природы.

Это также вопрос, предполагающий неистинное существование вещей, в т. ч. окна: оно не является еще тем, чем хотело бы быть, что предписано ему; оно рвется наружу из мира случайного. Куда? Если к своему предвечному эйдосу, то вопрос предельно некорректен: имя задает эйдос, и траектория стремления трансцендентальна – это движение в имманентном, движение к себе. Вот это-вот окно хочет стать Окном – идеальным и совершенным. Правда, оно тут же потеряло бы смысл (по крайней мере – архитектурный и чувственный смысл), если бы такая цель была достижима. Такое окно невозможно было бы переживать, и ему надо было бы взять всю заботу о своем совершенном бытии на себя. Стремление к своему эйдосу относится к путям в один конец.

Но у Кана, в отличие от Канта, желания окна трансцендентны, но не трансцендентальны; они явно превосходят границы имени, эйдоса или типа. Окно не хочет быть окном – сообщает нам Кан – и это откровение сильнее, чем столкновение с архетипом и прочими априори. Кан провоцирует наше и свое воображение, он выбрасывает его вдаль, далеко от мира устойчивых архитектурных и вообще человеческих смыслов. И тут же предлагает свои услуги гида по этому неведомому миру – стандартный, в сущности, ход для архитекторов авангарда и уж тем более для профессионализирующегося модернизма. Смысл подобных фраз состоит в их коммерческой конвертируемости: это, по сути, рекламный слоган. Кан, разумеется, максимально дистанцировался от коммер-

[^] Институт биологических исследований Солка, Сан-Диего, США, 1959. «Область архитектуры имеет свои границы. В этих границах протекают и все прочие виды деятельности человека, но основной является архитектура». Луис Кан



ческой конъюнктуры в архитектуре своей эпохи (это известно); он шел своим путем и, кажется, невзирая на обстоятельства (в т. ч. места и заказа), но ведь задачу продвижения самости никто не отменял. Кан же отнюдь не был чужд пафоса самопрезентации как в постройках, так и в высказываниях. (Заметим: этого пафоса нет или почти нет в макетах и эскизах Кана – они очень деловиты и спокойны; это еще одна загадка его творчества).

Окно не хочет быть окном, но Кан хотел бы остаться Каном, поэтому его вопрошания не обращены к себе, неререфлексивны. С тезисом о неистинности существования можно согласиться, если он направлен на «факты сознания», но не на внешние объекты, если он хотя бы признает наше участие в выводе желаний вещей в непотаенность. Иначе в непотаенность, как обычно, входят желания демиурга, а вопрос о неистинности теперь переадресовывается ему, любимому.

Но если обратить интенцию вопроса к актору, способному помочь окну в его поисках иного, т. е. переадресовать еще и пафос, то актер начинает выглядеть совсем уж бледно. Он, пожалуй, сам бы не прочь стать окном, сквозь которое виден мир каких-то совсем иных интенциональных предметов, методов, средств, инструментов, которые нужны бы для такой работы, но которых у него нет. И Кан не демонстрирует нам никаких новых плацдармов операциональности, даже не сулит их появление в обозримом времени. Вместо этого он остается литератором, сохраняя за собой право быть хорошим архитектором там, где начинается «настоящее дело» (тезис Витрувия), где от него уже ждут не слов, но дел, где можно столь же многозначительно молчать, как многозначительно вопрошает он законную пустоту о ее самости.

Заметим также скрыто высказанное во фразе Кана презрение к столетиям архитектурной традиции, к работе поколений его предшественников: они и близко не подошли к постановке «проблемы окна» (и всех прочих подобных «проблем»). Подчеркнем: скрыто, но выраженное – это вообще, кажется, персональный прием Кана, часть его индивидуального стиля. Его архитектура выразительна, но что она выражает – можно спорить бесконечно; она, несомненно, стоит на многовековых традициях. Но попирает ли их своим гротеском или спа-

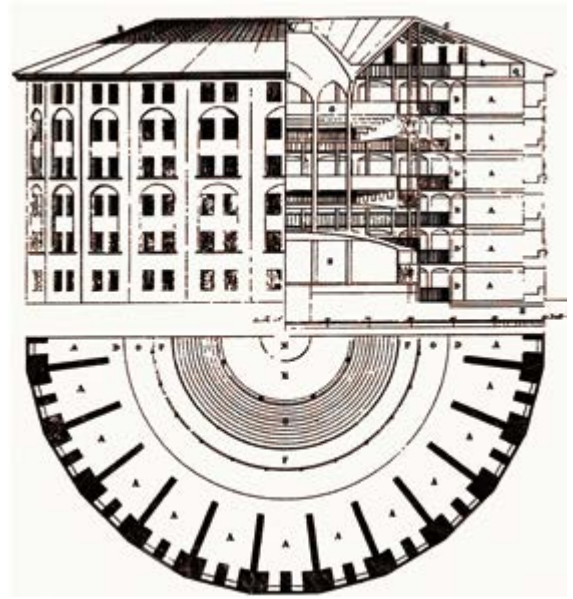
сает от забвения в эру стекла и пластика – вопрос открыт. Так и с пресловутым окном: Кан рассуждает и рисует, как если бы он был первым архитектором в истории человечества. Но эту историю он берет в оборот тут же как схему: вот – говорит он – возникла стена, а с появлением в ней отверстия стена теряет «главное качество». Но вот «отверстие организовано как элемент стены, и стало ее неотъемлемой частью» [1]. Кан рассказывает историю вещей, их тайную жизнь, ставшую явью истории архитектуры без архитекторов. Поэтому и становится возможен обсуждаемый нами вопрос: окно само хочет, но не может, не могло веками – и вот пришел Мастер; он делает стене кесарево сечение...

Если держаться, несмотря ни на что, тезиса о том, что проектирование призвано шить заново исторически возникший разрыв между знаком и смыслом, то ход Кана можно признать красивой комбинацией, позволяющей уйти от подлинного ответа: смыслы вопроса – в тексте, а знаки ответственности или его имитации (характерной для архитекторов всего Нового времени, включая сюда и модернизм, и наши годы) принадлежат профессиональному языку архитектурских высказываний; связывает же планы сама фигура Кана; он – тот челнок, что сует между мирами. Однако ход не нов: редукция знака к изображению, а смысла к тексту наметилась еще на заре авангарда, и разрыв между текстом и изображением ничуть не легче разрыва между смыслом и знаком. Разрыв тем самым институционализирован, сброшен на внешние носители, отчужден от рефлексии и воли, а держатель связи может быть спокоен за свой статус и уж точно за свое сознание – его не разорвет надвое. Имея монополию на сношение планов выражения, можно заняться и контрабандой – кто спросит с Кана, стали ли окна в его зданиях тем, чем им так хотелось стать?

Окна у Кана перестали быть окнами: если он стремился освободить их от их предметной определенности, это ему удалось. Но если оставить в стороне архитектуру Л. Кана (которая автору всегда представлялась безумно скучной) и сосредоточить внимание на самом векторе эскейпа за пределы архитектурной предметности, к которому призывал Кан, то трудно не увидеть тенденцию сближения этого вектора с излюбленной самим Каном образно-

^ Индийский институт управления, Ахмедабад, Индия, 1963.
Фото М. Невлютова.
«Улица Кана "хочет быть зданием"». Роберт Вентури

> Индийский институт управления, Ахмедабад, Индия, 1963. «Ко мне в комнату пришел один мой студент и задал вопрос: "Как бы Вы описали эту площадь?" Я очень заинтересовался. Подумав, я сказал ему, что такое тень от белого света? Повторяя мои слова и раздумывая над ними, он ответил: "белый свет, белый свет, тень от белого света (он шептал), я не знаю". Я ответил: "это черное". Но в действительности не существует ни белого света, ни черной тени. Я был не прав, конечно, поскольку свет желтый, а тень синяя. Сказать "белый свет", значит усомниться даже в солнце, не говоря уже о всех наших представлениях». Луис Кан



^ Иеремия Бентам (1748–1832). Проект Паноптика.
«Паноптика – чудесная машинка, фабрикующая из самых различных желаний однородные действия власти». Мишель Фуко.
«Человек подчинен закону: вот для чего у него есть тело». Луис Кан

стью. Можно сказать: этого и следовало ожидать, и это будет верной оценкой. Но схождение это имеет еще и тот смысл, что за ним видна предумышленность и особый масштаб этой предумышленности. Кану мало изобрести авторский язык в границах наличного поля архитектурной образности и сопроводить его адекватным описанием, своего рода кредо. Он действует в куда большем масштабе – в неструктурированном еще пространстве между текстом и архитектурой. Он отправляет окно в полет, не указывая адрес и направление, и сам же «ловит» его на другом полюсе. Распредметив здесь и опредметив там, он получает всю полноту власти над вещью, оставляя за собой право знать ее пунктирную траекторию (в этом и состоит контрабандистский ресурс). Схождение ведь не означает здесь обретения морфологической конгруэнтности (да и чему бы была конгруэнтна морфология, если маршрут задан сугубо апофатически): оно предъявлено как цирковой фокус, в котором мы не можем знать середину пути; ответ дан явочным порядком.

Фокусник, как совершенный таможенник-монополист, не раскрывает нам способ связи начал и концов, вопросов и ответов, не говорит ничего о цвете нити, которой он сшил (если сшил) миры. Мы можем подозревать, что разрыв остался, но теперь он становится фигурой красноречивого умолчания. Чему эта фигура конгруэнтна, так это персоне самого Кана: он есть держатель мира за его широкой спиной (мы должны теперь верить, что там все и сходится), он персонифицирует этот мир; он и есть стиль, в точном соответствии с формулой Бюффона. Способ держать, контролировать такое умолчание и есть авторская манера или стиль; он образует новый локальный мир – архитектуру Луиса Кана, а рядом возможны другие: мир Тангэ, мир Солери, планетоиды Фуллера*... Архитектура-то где?

А вот это все и есть теперь архитектура, уговаривают нас. Мы бы и рады верить, да одно смущает: потенциальная емкость вселенной, состоящей из подобных миров. Остается ли там место для нас, прежде всего – для нас как владельцев собственных миров (к чему нас теперь мягко принуждают)? В традиционной, пребывающей в собственной предметности, архитектуре такой вопрос был бы неуместен; там всякий имел возможность

поместить себя без конфликта с контекстом и без ущерба для своей идентичности. Теперь же идентичность (не Кана, а наша) становится проблемой, вопиющей об особых и напряженных поисках своего разрешения, а контекстом становится жесткая конкурентная среда. Мы оказались не на благой Земле, уготованной нам всем в равной мере силами традиции и природы, и даже не в кристаллическом мире так и не победившего модернизма, обещавшего всем свое покровительство. Мы оказались в какой-то ядовитой среде, вроде атмосферы Венеры, где выжить означает выстроить свой собственный защитный стиль, на что способны не все.

«Чем хочет быть окно?» – не невинный вопрос. Увы, к окну он имеет мало отношения. В нем нет ни смирения, ни любования, а тип воображения, продуцирующий такие вопросы, предпочитает глядеть сквозь иллюминаторы станции Соляриса, но плоховато видит реальные окна земных построек. Это его право, разумеется. Но при чем здесь мы, отчего мы должны платить по чужим просроченным счетам? А мы все еще платим – в силу обаяния и власти таких фраз и, паче того, по неспособности нашей выдвинуть им достаточно масштабные альтернативы. Мы, видимо, алчем найти за подобными красивыми фразами и даже за сопровождающими их строительными жестами утраченную магию Архитектуры; безнадежность наших надежд частично оправдывает хронические заблуждения и упорные самообманы. Но мы так и останемся в плену этих мертворожденных и застывших «морских фигур» модернизма, ежели не найдем в себе сил вырваться за пределы навязанной ими оптики должностований и желаний, и не узреем, наконец, вновь и окно, и мир, открывающийся за ним.

Литература

1. Кан Л. Моя работа // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 521–526

References

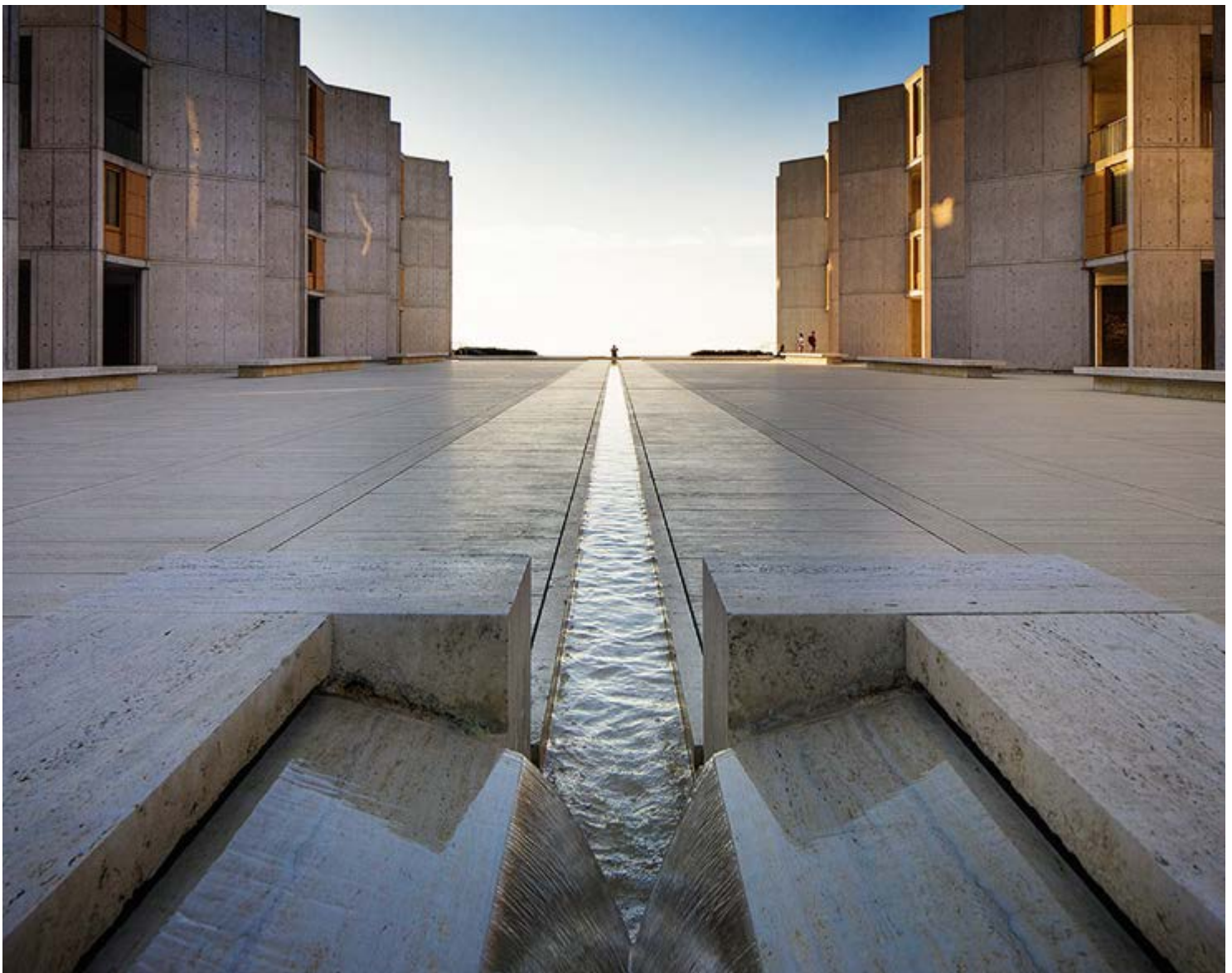
Kahn, L. (1972). Moya rabota [My job]. Masters of architecture about architecture. Moscow: Iskusstvo.

* Заметим: это то новое, что появляется в позднем модернизме и что хорошо ощутимо в работах Кана: иные миры, иная архитектура возможна и даже необходима. Такого не увидишь у Миса или Корбюзье: их архитектура тотальна; вся планета теперь должна быть такой, иному места нет. Тем самым Кан и другие авторы «второй волны» снимают с себя часть ответственности – воистину непомерной – за полноту и целостность мира, за его единство и единственность, они оговаривают себе право быть индивидуальными и частными. Торжествует, однако, не столько индивидуация, сколько индивидуализм, быстро вырождающийся в автономизирующиеся, «окукливающиеся» действительности.



< Административный комплекс, Дакка, Бангладеш, 1962.
«Я представляю форму, составленную из неразделимых элементов, как результат овеществления природы. Она существует в уме. Если хоть один ее элемент будет удалён, форма изменится». Луис Кан

v Институт биологических исследований Солка, Сан-Диего, США, 1959. «Вы не можете быть радостными сами по себе». Луис Кан





Авторы обсуждают значение Л. Кана в архитектуре и культуре XX века. На фоне переходного периода от модерна к постмодерну Кан остается уникальной фигурой: он взял все заботы развалившейся недостроенной Архитектуры на себя. Подчеркивается его индивидуальность и принадлежность его творчества переходной эпохе от авангарда к модернизму. Обсуждается феномен субъективности архитектурно-критических позиций и оценок. Ключевые слова: Луис Кан; архитектурный стиль; индивидуация; авангард; архитектурная критика; современность. /

The authors discuss the significance of L. Kahn for culture of the XX century. In the period of transition from modernism to postmodernism, Kahn remained a unique figure: he took upon himself all the problems of the destroyed and unfinished architecture. They point out his distinctiveness and relation to the transition from avant-garde to modernism. They discuss the phenomenon of subjectiveness of architectural criticism. Keywords: Louis Kahn; architectural style; individuation; avant-garde; architectural criticism; modernity.

Кан и XX век

Реакция А. Рапппорта на эссе П. Капустина с репликами автора /

Kahn and the XX Century

A. Rappaport's Review of P. Kapustin's Essay Accompanied by the Author's Comments

АЛЕКСАНДР РАПППОРТ Прочел текст П. Капустина, посвященный Л. Кану, которого, в отличие от меня, автор не любит. Мне очень интересно: почему и что именно Капустину в Кане не по душе. Признаю: разобраться во всем многообразии смысловых тканей статьи я пока что не смог; текст настолько эмоциональный, страстный, сжатый, интенсивный, блистающий широкой эрудицией и всеми оттенками критического сарказма, что само его чтение превращается в аттракцион Луна-парка, в котором ни вздохнуть, ни передохнуть; вообще это идеал критического интеллектуализма и философской самопародии. Я очень люблю Кана, вырос на нем и дорожу в нем всем. Поэтому моя реакция далека от взвешенной. Но первое слово, которое пришло мне в голову по прочтении этого текста – «вопиющая неуместность». Что стоит за этими словами, я пока и сам не пойму. Предлагаю всем желающим наметить пути анализа этого шедевра и помочь мне самому понять, уместна ли моя реакция, и если нет, то почему. Говорит во мне обида за любимца и учителя или обескураженность ситуацией, в которой я пока не вижу места себе самому?

Мы с Капустиным не просто знакомы: я долгое время считал его наиболее близким мне мыслителем и теоретиком; скорее, даже философом архитектуры. И вот многолетнее чувство близости этой статьей сражено наповал. Что это: только первое и ложное впечатление или старческое непонимание нового поколения (нас с П. Капустиным разделяет почти четверть века)? Я все повторяю за Пушкиным: «Здравствуй, племя младое, незнакомое». А тут вдруг захотелось вернуться в прошлое, в котором были ныне исчезнувшие «свои».

Остается только пояснить, что я называю неуместностью. Прежде всего – непонимание того, откуда этот голос, из какого места, адреса... Откуда этот шквал остро заточенных стрел, в кого они нацелены: в старика Кана, давно живущего в раю и уже ушедшего с ринга и татами, или в таких, как я, живущих уже не там, но еще нигде? Где тут авангард, постмодернизм, современная философская критика и та особая принципиальная безжалостность в сердце, исповедующем истину как таковую? Этот текст попался мне на глаза, когда я узнал о смерти Ильи Лежавы. И это, видимо, неслучайное совпадение и обрело меня на вопросы к самому себе.

ПЕТР КАПУСТИН Александр Гербертович, это эссе не против кого бы то ни было, в т. ч. и не против Кана. Оно исключительно «за» – за нас, живущих и пытающихся осмыслить историю и будущие пути. Я вырос не на Кане; скорее – на Р. Вентури. Но и Вентури – упавшая Звезда этой осени... Сверял цитаты для эссе и ужаснулся: в известной книжке «Мастера архитектуры об архитектуры» (1972) предпоследний – Л. Кан, а последний – Р. Вентури. И дальше – как обрыв. Эпоха закончилась. Поэтому сейчас нет смысла быть против кого-то из них, нет смысла бороться с ветряными мельницами.

Истину как таковую знает только Господь. Нам же приходится разбираться самим – с трудом, порой мучительно.

АР Далее в эссе мы видим перенос идей Кана и его мыслей и метафор в систему авангарда, перерастающего в модернизм. Разумеется, авангард породил модернизм, но сам авангард был настолько разнороден и имел столь много разных векторов, что и модернизм – его дитя – родился с врожденным пороком неуместности, отмечая который, мы никак не можем (если быть честными) поставить себя и свое поколение в какую-либо ясную и определенную уместность.

Мы – дети авангарда в лице его главных представителей, несущих в себе не только ярко выраженную индивидуальность, но и придававших этой индивидуальности смысл чуть ли не сакральной универсальности. Корбюзье – это неоклассика, аналогичная Малевичу, воспевающая квадрат и прямой угол (правда, уже не в черном, а белом свете). Мис – это стекло и металл в новом оргиастическом единстве, Райт – вариация на тему неовернакуляра для всех, Де Стил – конструктивизм, построенный из новой геометрии и цвета, советский конструктивизм – это футуризм, построенный на идеализме Платона и футуристических утопиях французской революции.

Все эти универсальные схемы вспыхнули и погасли в очень короткий исторический срок, обнаружив, что архитектура не живет одним только будущим и чистыми идеями; она живет только настоящим и, в значительной степени, чувственным его переживанием.

^ Административный комплекс, Дакка, Бангладеш, 1962.

«Паноптическое устройство предлагает формулу повсеместного присутствия власти. Оно программирует (на уровне элементарного и легко передаваемого механизма) базовое действие общества, целиком пронизанного и пересеченного дисциплинарными механизмами». Мишель Фуко

Переход от авангарда к модернизму был осуществлен выдающимися умами, но недостаточными для своей исторической задачи с ее критицизмом и фантастикой: это Зигфрид Гидион с его категориями пространства и времени, Райнер Бэнем с брутализмом, Манфредо Тафури с франкфуртским критицизмом и Чарлз Дженкс с его радикальной эклектикой. Мыслители привели в порядок наследие авангарда, чуть подштукатурировали его трещины и прорывы, но не обеспечив его устойчивости. Эту работу за них совершили новый техницизм, индустриализм, урбанизм и новый потребительский дизайн с его оппортунизмом и псевдодемократической свободой индивидуализма.

На фоне переходного периода от модерна к постмодерну Кан остается уникальной фигурой: он взял все заботы развалившейся недостроенной Архитектуры на себя. Отказавшись от популярных философских доктрин и не создавая универсальных масок, он так и не удостоился никакого «изма», в виде знака отличия на груди (персях) героев авангарда. Остался в истории в виде собственного имени. И это, конечно, для большинства сторонников социального и культурного прогресса стало означать провал его намерений и выпадение из широкой дороги в Будущее, ведущей к Истине. Однако история еще не закончилась, и в XXI столетии мы оказались в «сумрачном лесу», утратив ясный путь во тьме долины.

Против Кана при жизни никто (кроме бюрократов из горсовета Филадельфии) не выступал, и он умер, осененный молчаливым почтением. Немногие почитатели собрали альбом рисунков и фотографий, текстов и бесед. Но никакой принципиальной критики или даже реконструкции взглядов до сих пор так и нет.

«Изм» – это маска; Луис Кан не удосужился его изобрести или обрести. «Изм», который мог бы подойти Кану – это индивидуация или «индивидуализм» – единственный «изм», в котором маска и лицо – одно и то же. То есть лицо несет в себе черты маски, поскольку оно рукотворно и обязано сознанию и воле, и маска потому, что она, как слепок, в точности повторяет всю пластику лица. Сам я теоретически пытаюсь оправдать появление индивидуализма – скорее, как метода, чем стиля, – хотя разделить их пока что никому не удалось, и приходится на самом деле опираться на старика Бюффона: «Стиль – это сам человек».

В начале XXI века это мое предложение видеть в индивидуации антитезу идее прогресса, кажется, постепенно набирает силу. Но в отличие от прежних «измов» в нем исчезает объективная характеристика образа и индивидуация проявляется не в продукте (проекте или сооружении), а в самой жизни и мысли архитектора. Но индивидуальная жизнь едва ли подлежит критической деконструкции и не уничтожается противоречиями; она соткана из них. Профессия сама по себе может, конечно, проблематизироваться (особенно в процессе своего становления), но профессионал – человек с определенным и необщим выражением лица – никакими антиномиями не уничтожается, ибо создан из них, хотя и не только из них.

Но может ли сам человек стать «рекламным слоганом»? Безусловно, мы вокруг только и видим, как люди превращаются в рекламу. Только вот виноват ли в этом авангард или профессионализирующийся модернизм?

Опыт Кана показывает, что этого как раз и не произошло, хотя, вероятно, было бы многим на руку. Кан не стал ни Джеймсом Бондом, ни Мерином Монро. Если уж кого и сравнивать в этой роли с Каном, то приходит в голову только Чарли Чаплин и тот казус, что на конкурсе имитаторов маски Чарли сам Чаплин занял седьмое место.

ПК Переход от авангарда к модернизму – событие совсем не героическое, скорее, тривиальное и редуционистское. Его герои – не столько Гидион, тем более



не Бэнем, сколько Кристинский – Ламцов – Туркус и т. п. Одни приносят себя в жертву, другие (совсем другие) строят на костях свою церковь. И так вышло, что Кан – один из поздних «приделов» этой церкви, успешно инкорпорированный, канонизированный, культивируемый – как видим – до сих пор. Отчего же «проекция» идей Кана на авангард и модернизм представлялась Вам необычным делом? Ведь другой переход – к постмодерну – фигуру Кана обтекает, до сих пор не очень зная, как с ним поступить.

Но другое дело – задача «конверсии» модернизма, вставшая во весь рост в конце 1960-х, в 1970-е. Вот в этом свете Кан и оказался задействован самосознанием профессии, что могло бы объяснить резкий взлет его популярности. И здесь Кан – фигура и героическая, и жертвенная. Но смысл этих событий нам, кажется, еще не открыт, поскольку мы не умеем пока относиться к ним спокойно.

AP Теперь Кан обвиняется в презрении к вековой традиции. И это Кан, сидевший в римской Академии, пока было сил. Далее Капустин бьет по Кану со стороны профессионала, живущего по Витрувию: «Кан не демонстрирует нам никаких новых плацдармов операционности, даже не сулит их появление в обозримом времени. Вместо этого он остается литератором, оставляя себе право быть хорошим архитектором там, где начинается «настоящее дело» (тезис Витрувия), где от него уже ждут не слов, но дел, где можно столь же многозначительно молчать, как многозначительно вопрошает он законную пустоту о ее самости».

Неожиданно тут явилась перед нами истертая метафора «закононого сумрака» (пустоты), многожды использованная в русской поэзии, один из недавних вариантов которой дал А. Галич:

*То ли пеший, то ли конный,
То ли «Волги» воркотня,
И сидит мужик законный,
Смотрит в сумрак законный,
Пьет вино и ждет меня,
Ты жди, жди, жди, обожди, не расстраивайся!*

Тема ожидания сама по себе тут не возникает, хотя имеет прямое отношение к индивидуации. Чего ждет индивидуация – самое себя; в жизни, как ожидании. Может быть, смерти? И кто такой «законный мужик» (узник или охранник) – герой уже не Кана и не Канта, а Кафки и его «Дворца справедливости»? В остальном же Капустин пишет все точно, только его интонация насмешливого скепсиса выражает не столько недоверие к Кану, сколько неубедительность самой позиции творческого риска. Вот тут-то и самый гвоздь концерта: риск. Хотелось бы жить, не рискуя, а не дают; «ответ дается явочным порядком». И Кан его дал.

ПК На «стороне профессионала, живущего по Витрувию», никогда не пребывал. Ежели Вы решили меня похоронить в своей иронии и россыпи странных образов,

< Индийский институт управления, Ахмедабад, Индия, 1963.
«Нельзя смешивать разнородные элементы. Балка не должна опираться на стену. Она требует колонны. Стена не может быть колонной – на нее может опираться множество балок. Самая большая ошибка плана сооружения – сочетание в одной системе колонн и стены».
Луис Кан

то я все же предпочел бы могилку на древней земле, а не на выморочной планете Кана, под его бетонами. А законный мужик – это сильно. Я даже знаю, кто это. Это – персонаж центральной башни Паноптикона Бентама (другого «Дворца справедливости»). Это, видимо, тот, от чьего лица проектировал Кан, чьими глазами (по Фуко – дисциплинарным взглядом) он смотрел на мир. Кан, разумеется, не принадлежал идеологии утилитаризма, но его эстетику, въевшуюся в поры новоевропейской цивилизации, он усвоил и талантливо воспроизводил – в плане и структуре Парламента в Дакке, в луче монументального двора Института Солка и пр.

АР Да, мы живем в другом, более сложном мире. Что на Венере или на Марсе – пока что не ясно; ясно, что мы живем на Земле. И другой Земли у нас пока что нет. Кого винить в этой обездоленности? Остается не винить, а спрашивать – и спрашивать самих себя, сегодняшних, а не мертвых и нерожденных. Не нравится Кан – никто не неволит. Но не забывайте, что эти слова говорят прежде всего о Вас, а уже во вторую голову о Кане.

Тут действительно возникает вопрос, практически оставленный автором статьи в стороне: что важнее – то что мы любим, или то, чего мы не любим. Ясно, что не любя что-то, мы оставляем поле, возмещающее это отсутствие, чем-то другим, какой-то иной любовью. Как и откуда она появится – неясно, хотя одной нелюбви для ее появления недостаточно. Живем мы всегда и будем жить только тем, что было любимо и остается любимо.

Авангард пытался убедить нас в том, что важнее всего нелюбовь (если не ненависть). Увы. Исчезает и то, что мы ненавидели, и то, что любили. Остается только то, что нам сегодня нравится. Но в то, что мы относим к своей любви – не только вещи, здания, стили – это наш внутренний императив, побуждающий нас совершать поступки, несводимые к быстро меняющимся знаниям или философии.

Да, мы жаждем найти утраченную магию архитектуры, но и сама любовь к тому, что утрачено, есть иной вид магии. И эта магия любви, на мой взгляд, сама по себе есть надежный плацдарм, который стоило бы пестовать и в себе, и в окружающих, не требуя, но помогая, не пеняя, а мужаясь, не призывая, а действуя, не издеваясь, а рискуя быть непонятым и осмеянным.

Луис Кан в одиноком своем подвиге так и делал: он шел своим путем, оставляя нам не столько образцы для имитации, сколько опыт жизни. Глядя на его одинокий и непреклонный путь из окон нашей философской профессорской самоуверенности и посылая в спину идущему вопросы, которые мы не смеем отнести к самим себе, мы достигаем некоторой свободы и от Кана, и от самих себя. Само по себе это может быть и полезно, и бесполезно. Все упирается в тот следующий шаг, который приведет нас к месту нашего реального присутствия – к короткому отрезку времени зрелости и ответственности.

Конечно, хотелось бы опираться на то, что мы уже сумели сделать, но не менее важно фиксировать то, в чем не преуспели.

Отвечать должны мы, а не покойник. Он свое дело сделал так, как мы заведомо не умеем.

Только от имени живых, пусть и недолго еще в этом профессиональном мире, мы и наши мнения можем оказаться уместными, даже если не удастся решить возникшую проблему.

Всякое отклонение от этого требования, на мой взгляд, неуместно.

ПК В эссе говорится о любви – можно не сомневаться. О любви и её имитации, и вопрос этот там отнюдь не оставлен в стороне – он поставлен в центр. Если попадает на слепое пятно – кого стоит винить? И разве Вы возьмётесь утверждать, что архитектура Кана – это уже про любовь, что он преодолел авангардистский нигилизм? Увы, это холодная архитектура, брезгливо глядящая на человека и его чувства, если вообще замечаящая их.

Подозреваю, что с любовью у Кана были большие проблемы. Оттого этот холод, неуютность и неприкаянность (в фильме его сына сказано: Кана не был домашним человеком, у него не было чувства дома. Оттого, очевидно, его жилые дома – не самое сильное место в его творчестве). Его тяга к классике, которой он не мог обладать и не смог отдалиться, имеет ту же природу, что и его постоянная смена партнёров при неспособности любить и создать полноценную семью. Это драма, у которой глубокие личные корни, уходящие в детскую травму. Возможно – ещё глубже. Кан, видимо, органически не был способен к... красоте, к тому, что существует под вывеской эстетики. «Лучше быть умным, чем красивым», – говорит он. И мы можем быть благодарны Кану уже за то, что он сумел убедительно показать: «эстетика», красота – не главное в архитектуре.

Поэтому «нравится» в теоретическом и профессиональном разговоре – не тезис. Кана не выбросишь из памяти профессии, нравится он кому-то, или нет. Согласен с Вами полностью: только нам и предстоит искать место для него в этой памяти, в разуме или сердце – кому куда приходится. И что это за место, насколько был волен сам Кан занять его, и уместна ли там апология – вопросы открыты.

Если Вы диагностируете тотальный кризис, даже крах архитектуры, то ведь надо и отвечать на вопрос: когда он начался? После Кана? Или же до? И, тогда, как, за счёт чего он обошёл Кана, или Кан обошёлся без него?

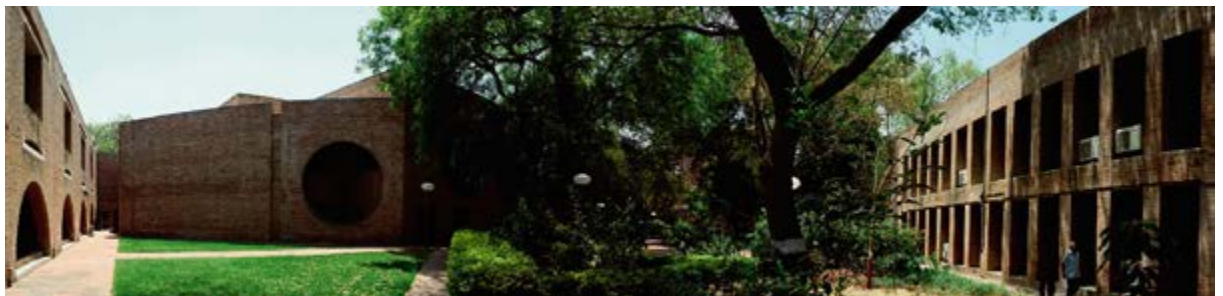
Кан умер, но живы ли мы? Вот ещё один вопрос. И кто же ответит? Мы с Вами задаём друг другу вопросы, и они остаются без ответа...

Если же мы ещё живы, нам стоит изучать опыт этой мертвенности, понимать, как нас водили за нос целый век (а по сути и больше), разоблачать дутые авторитеты (но и возвращать в строй подлинные). Ибо цирк-то уехал, как Вы своевременно напоминаете, да вот только... не весь.

АР Хорошо, Вы говорите – Кан скучный. Это сильный аргумент. А кто веселый?

ПК «Скучный» – не аргумент. Ни для философа, ни для архитектора. Шпеер – ужасно скучный архитектор, но он от того не становится хуже. Разве я говорю о ску-

> Индийский институт управления, Ахмедабад, Индия, 1963 (завершение строительства – Б. Доши). Фото М. Невлютова.
«Я действительно не знаю, что это так. Я только чувствую, что это верно. Убеждение приходит не только от познания». Луис Кан



ке? Так, заметил в скобках: мне вот представляется... Специально, кстати, чтобы больше об этом не говорить. А говорить о другом – о чем весь остальной текст.

АР Что же значит скучный – если это не качественный аргумент?

ПК Это эмоция. Аргументы нужны в споре, я же ни с кем не спорю.

АР Если Вы ни с кем не спорите, то откуда в тексте такой полемический азарт? От скуки?

ПК От отчаяния.

АР Это существенное замечание. Отчаяние возможно как реакция на ожидания или убеждения в их недостижимости.

Но как могла такая реакция возникнуть при взгляде на произведения одного, отдельно взятого архитектора – ну мало ли бездарных зодчих Кана – неужто он именно должен был довести Вас до отчаяния. Это все таки ставит Кана в какое-то исключительное положение в системе вашей чувствительности.

ПК О, за Кана можно не беспокоиться.

АР Что значит «можно не беспокоиться»? Сам он, конечно, умер, но его репутация остается предметом дискуссий и хотя никто не обязывает никого в ней участвовать – многие участвуют в этих обсуждениях по собственной воле, а не по обязанности. Хотя таковых не так уж и много. Кана все-таки несомненно забывают. Ваш текст я воспринял как очень активный вариант сосредоточенности на определенной фигуре, лице а не походя на попавший на глаза образец скучной архитектуры как таковой. Иначе Вы бы писали о скучной архитектуре – как о явлении далеко выходящем за рамки индивидуального зодчего. Кстати сказать – проблеме весьма любопытной – о скуке в архитектуроведении и теории архитектуры почти ничего не написано. В свое время мне довелось принимать участие в книге под названием «Архитектура и эмоциональный мир человека» – это было давно и там я пытался что-то об этом говорить. Было бы и сегодня интересно прочитать такой текст – «О скуке архитектуры».

ПК Да, интересно. Александр Гербертович, если я такой текст напишу (или найду где-то) обещаю – Вы будете первым, кому я его покажу.

АР Жду – буду рад дожить. Что-то вокруг все умирают, так и не дождавшись многого о чем мечтали.

ПК Это-то и вызывает отчаяние.

АР Я часто думаю об этом и прихожу к выводу – что это инфантилизм. Почти все жившие в мире интересные авторы, так и не дожили до понимания.

ПК Увы! Но всякий спор бессмыслен. Любой и всегда. И Кан говорил об этом своим студентам: «Я не стараюсь убедить вас. Я считал бы это неправильным использованием своего времени». Для чего некто хотел бы убедить другого в своей правоте? Ему от этого что, легче станет? Или вот пойдут они вдвоём на дело теперь, грудь в грудь? И как можно убедить в своей правоте (а не истине и пр.) не прибегая к психологическим и даже логическим уловкам? Вот, Вы хотите моего признания Кана, а я отвечаю – у него всё и так хорошо, зачем я ему, я вообще не о нём написал. Нам-то что делать? Пока ещё живым? Всякий шаг – споткновение, на всякое слово – десять о чём-то другом. А время идёт. Оттого и отчаяние. Оттого и стремление к точности дискурса.

АР Не могу сказать, что я понял это, но что-то почувствовал. Меня тоже охватывает отчаяние – когда на мои тексты реагируют неадекватно. Но тут уж видимо ничего не поделаешь – но я согласен тем, что споря о Кане мы печемся не о его репутации, а о себе самих и о нашем сегодняшнем положении в мире и в архитектуре – как скуч-

ной, так и не скучной – если эта категория вообще, опять-таки, уместна.

Посмотрите книгу Ларса Свендсена «Философия скуки».

ПК Спасибо! Но вернёмся к Кану: на фотографии, размещенной Вами в ФВ (Индийский институт менеджмента в Ахмедабаде), хорошо виден самый узнаваемый и самый спорный признак построек Кана: их неуловимый масштаб. На мой взгляд, здесь масштаб убит напрочь.

АР Я бы сказал осторожнее: не убит, а использован всюю, но дело даже не в этом, а в том, что это сделано мастерски, то есть смело в целой схеме, что открывает другим возможности не имитировать а действовать по собственному чувству уместности. Но тут ведь именно неуместность стала наконец не дефектом, а свободой. Свобода есть неуместность и несвоевременность. И то, что ее так часто насиловали идиоты, ей самой поставить в вину нельзя.

ПК Свобода не виновата, верно. Но я отчего-то не вижу здесь свободу, не ощущаю её. Напротив: чувствуя декорации антиутопии. Посттоталитарной, видимо. Как мне действовать тут, судя по всему, уже кто-то знает: тот, кто стоит за большим окном. Он незаметно двинет перстом, чиновники за окнами поменьше дадут команду дальше вниз, и из воротец выскочат на площадь солдаты – вот и вся моя свобода тут. Неуместность моя, да, она очевидна. Моё появление не предполагалось (Каном, в этом месте). А потому здесь мне не место. А если не место мне, то это не место. Как-то так, изо всех сил оставаясь в рамках феноменологического...

Можно возразить: такая масштабность и такие эффекты есть в средневековых замках и крепостях. Есть, и там они принимаются, поскольку подлинны. Здесь же (и у Кана вообще) чувство декорации меня не оставляет. При всём уважении, и при всей любви к театрализации.

АР Да, все так, Вы искренни и понятны – но это в каком-то смысле и есть архитектура или одна из них, если их много – она толкает вперед, а свободу-то ведь надо заслужить. Впрочем вот тут наше принципиальное различие – осторожность во вкусах. Эта архитектура бесчеловечна. Но зачем человеку человеческая архитектура? Разве готика человечна? Разве античность человечна? Во всяком случае, она касается человечности и не отвергает ее обманом.

ПК Да, слава Богу, что их много! Даже и тех, которых мы пока не заслужили.

АР Спасибо и на том.

ПК Дополнение о бесчеловечности важно. И указанием на прошлую бесчеловечность тут не обойтись. Требуется, судя по всему, какая-то типология бесчеловечностей, ибо модальности тут отчётливо разные. Бесчеловечная/античеловечная/надчеловечная/сверхчеловечная/дочеловечная/постчеловечная/недочеловечная... Корбюзье вот говорил о бесчеловечных ступенях Парфенона: до них хочется дорасти. Редкий случай, когда с Корбюзье трудно не согласиться. Архитектура Кана задаёт другие вопросы: чем это окно хочет стать? А чем ты, вошь, тут себя чувствуешь – твоё дело. (Может окно хочет стать мной? И сбежать отсюда!)

По крайней мере, масштаб и субстанцию мы обсуждаем. Кажется, подбираемся к норме – третьей компоненте Вашей новой концептуальной триады.



Ирония Кана

On-line-дискуссия 15–16 октября 2018 /

Kahn's Irony

Online Discussion of 15-16 October, 2018

ПЕТР КАПУСТИН Друзья и коллеги, хорошо знакомые с творчеством Луиса Кана и ценящие его, к вам вопрос: был ли Кан склонен к иронии (или юмору) в своих постройках (и текстах тоже)? У нас в обсуждении эта тема всплыла и меня лично поставила в тупик. Если «да», то многое меняется, но я полон сомнений...

МИХАИЛ ЯСТРЕБОВ Думаю, что дело не в иронии. Наверное, речь должна идти об игре, а игра может быть и серьезной, как в случае с Каном.

ПК Игра – это несомненно; всякое творчество игра. Но игры бывают разные, в т. ч. и жестокие. Здесь же за игрой ощутимо таятся намеки и какой-то вызов.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ С текстами, увы, толком не знаком. А в форме все серьезно как-то... не слишком. Т. е. предположить иронию или ту самую игру вполне можно. Вот и заметный последователь, Марио Ботта, очень ироничен в своих работах.

ПК Александр Гербертович, что про Кана как ирониста? Возможна ли это характеристика?

АЛЕКСАНДР РАППАПОРТ Не просто возможна – необходима. Он ироничен ко всем периодам истории архитектуры – к римской классике и позднейшим, он ироничен к авангарду и модерну, он ироничен к самому себе и ко всем своим ценителям и недоброжелателям, он ироничен ко всем, кто находит или не находит в нем иронию, потому что он выходит за рамки логики и метода. Его ирония сократическая и строится на несводимости переживаний к концепции; выходя в область чувственного переживания, она и вербализуема (подозрительно просто) и невербализуема в масштабности и геометрии.

ПК Апология, Александр Гербертович! Ну что ж, жанр законный, и я Вас понимаю. Да, кажется, уже лучше понимаю и Кана.

АР Первый и, на мой взгляд, очевидный ответ – Кан был ироничен к истории архитектуры: к авангарду, модернизму и к себе как продолжателю традиции и авангарда; без иронии эти совмещения невозможны. Но он шел дальше и как бы посмеивался над нами, нашими попытками разгадать тайну этой иронии, а тайна-то не в ней, а в нашей неспособности ее разгадать.

Архитекторы, историки и архитектурные критики спорят о возможности применить понятие ироничности к архитектуре, опираясь на творчество Луиса Кана. Стилиевые особенности реализаций Кана – попытка разрешения парадоксальности бытия, характерной для эпохи позднего модерна.

Ключевые слова: архитектура; Луис Кан; ирония; современная парадигма; авангард; стиль; игра; постмодерн. /

Architects, historians and architecture critics dispute about the possibility to apply the notion "irony" to architecture, basing on Louis Kahn's creative activity. The stylistic peculiarities of his works demonstrate his attempt to clear up the paradoxicality of existence typical of the era of late modernism.

Keywords: architecture; Louis Kahn; irony; modern paradigm; avant-garde; style; game; postmodern.

Иначе говоря, в нашем «интеллектуализме», который компенсирует недостаток чувственности. Загадка Кана в том, как он ухитрился пройти мимо постмодерна. Это не обгон и не забвение – это улыбка. Кан никогда ни над кем и ни над чем не смеялся. Его ирония – сократовская, удивление перед неспособностью утверждения.

НВ Да, Александр Гербертович. Прошел, можно сказать, перешагнув широким своим шагом.

ПК Но мог ли он позволить себе вступить неосторожно в постмодернистскую иронию? Очевидно, нет; и это не столько вопрос вкуса, сколько настоятельное требование «пойманного» им в Риме стиля, без которого он стал бы неинтересен и профессии, и критикам, и самому себе. Стиль же требовал постоянного балансирования на грани, что уже достаточно иронично.

МИХАИЛ БЕЛОВ Но любой текст всегда хотя бы чуть-чуть ироничен. Даже постановления Политбюро КПСС были по-своему ироничны. Неироничный текст – это как несоленая пища. А «ироничная архитектура» – это все равно, что «серьезная гречневая каша». К сожалению, таких псевдопонятий в архитектурный обиход запущено в избытке. В случае же с оценками Кана – тут уже полная и абсолютная «пересоленность», сделавшая архитектурную фразеологию несъедобной и непереваживаемой. Луис Кан – просто крупный мастер, виртуозно работавший с традиционными материалами, например, с кирпичом, в новых технологических и стилиевых реалиях XX века. У него много исключительных придуманных приемов, которые были растащены эпигонами и разжированы по всему миру. «Сделаем под Кана» – это сленговая внутрицеховая идеология конца XX века. В этом его величие, так мне кажется. А не в высосанной из пальца ироничности.

ПК Да, Михаил Анатольевич, все так. Вы обратили внимание на новый аспект: проекцию на Кана стереотипов «эпохи ироничности», но он в самом деле сумел дистанцироваться от постмодернизма. Такая проекция, наверное, возможна гипотетически, но, кажется, ее никто пока не осуществил. И я тоже совсем не хотел бы этого делать. Скорее наоборот: вопрос был о наличии у Кана иронии, поскольку я ее не видел, а коллеги видели. Мне

^ Институт биологических исследований Солка, Сан-Диего, США, 1959. «Неизмеримое: знать – это, вероятно, знать меньше». Луис Кан

Кан всегда представлялся скучным педантом, склонным пугать и отталкивать. Возможно, в этом и состоит его ирония. Она не веселая, хотя это, наверное, и не сарказм. Хорошо бы понять ее поточнее, различить с иными ирониями и иной серьезностью в архитектуре; в этом, наверное, часть его индивидуальности.

АР Не согласен. Мало владеть кирпичом и материалом для того, чтобы стать Каном: нужна железная ирония. Что касается «серьезной гречневой каши», то спишем это на вольность Вашего пера.

ПК «Железная ирония» – это сильный тезис. Но не слышен ли в нем скрежет металла, а с ним и сарказм? «Ироничная архитектура» имеет примерно тот же статус несуществования, что и «серьезная гречневая каша» – это, как я понимаю, утверждение Михаила Анатольевича. И столь же нелепа как тезис. Эта игра образами не затрагивает Кана, это о нас, пытающихся понять и назвать, поскольку ирония есть везде и всегда. Это тоже очень сильный тезис. Мем «ироничная архитектура» позволяет охарактеризовать самые курьезные примеры; тем самым он как бы «оголяет» остальное поле: остальная архитектура оказывалась лишена иронии. Вот и Кана по этим основаниям (безусловно, нелепым) трудно было заподозрить в иронии. Александр Гербертович это знал, другие прозорливые коллеги – тоже. И теперь, кажется, мы или перестанем что-либо различать в ироничном мире, или научимся обнаруживать разнообразие иронических типов. Оно, насколько мне известно, еще плохо описано в теории и критике.

МЯ Кан не просто мастер кирпича. Тогда и Бунюэль просто мастер пленки...

ЕЛЕНА БАГИНА Судя по фильму, который снял его сын, Кан был замкнутым и очень серьезным во всем, что касалось архитектуры. Был ли он ироничен? Возможно. Но тогда это проявилось бы в текстах и воспоминаниях его коллег и учеников.

ПК Итак, можно ли быть настолько ироничным, чтобы этого никто не заметил?! Но все же внешние проявления и свидетельства современников вряд ли последняя инстанция. А фильм надо смотреть психоаналитикам, так пронзительно высказано там то сокровенное, что Кан хотел бы скрыть за грубыми фактурами.

ЕБ Направленность иронии имеет значение. Если никто не замечает иронии, она направлена внутрь. Хотя, наверное, даже такая направленность имеет внешние проявления. А свидетельства современников – отнюдь не последняя инстанция.

АР Ирония очень часто совсем не весела и не смешна. Смешно полагать, что ирония должна вызывать только улыбку. Европейская культура XIX – XX веков, да и китайская классическая литература знают совсем другую иронию.

АР Существует несколько отлично проработанных концепций иронии: романтическая, сократическая... Мне, например нравятся дадаизм и абсурдизм как формы художественной иронии; очень симпатичен Иосиф Бродский в его радикальной иронии, Лев Лосев, Зощенко, Булгаков, да и тот же Бунюэль... Вообще мне непонятно, почему вдруг в архитектуре ирония оказалась под запретом. Вероятно, это результат связей архитектуры с идеологией и религиозными системами средневековья и тоталитаризма, хотя такой, скорее средневековый гений, как романтик и антиромантик Гоголь, весь соткан из иронии. В словосочетании «железная ирония» можно видеть игру слов: iron irony, или просто каламбур. Во всяком случае, я согласен с Пятигорским, который в «зверской серьезности» видел что-то вроде глупости.

ПК Сегодня, и давно уже, ирония в архитектуре никак не под запретом. Не так давно от нее спрятаться было некуда, как до того – от «зверьезности». Концепции хороши, но как только мы начнем использовать их для понимания чье-то творчества, сразу же попадаем в ловушку отождествления. В случае Кана это особенно досадно, ведь он явственно двигался самостоятельно. И если ирония, то какая-то тоже своя, кановская. Вы говорите «сократическая», но ведь Кан, в отличие от Сократа, не вызывал людей на открытый диспут, не прояснял позиций и мнений: скорее, задавал загадки и риторические вопросы. Его стихия – странное сочетание рационалистического света и мистического полумрака, светотень полуправды. В ней хорошо можно спрятать истины, укутав намеками, но вряд ли можно высунуть что-то про себя или про других, про общество, мир. Кан, насколько я понимаю, совсем не стремился к получению последних истин, возможно потому, что он уже знал их.

ЕБ Когда-то, в 80-х, я поступала в аспирантуру с темой «Категория иронии в архитектуре постмодернизма».

АР Это интересно: что понимал под иронией постмодернизм? Скорее всего, героическое саморазоблачение своих тоталитарных намерений. Интересно, что «бумажная архитектура» в СССР была наполнена именно такой формой профессионального критицизма. В парадоксализме Кана есть даже и эта нота – высмеивание архитектурного пафоса. Но он как ловкий жонглер ловил эти фигуры на свою волшебную палочку и превращал свое творение не в шутку или каламбур, а в страстное желание разрешения парадоксальности бытия.

ПК Александр Гербертович, Вам трудно не верить на слово, но такое утверждение слишком сильно и интересно, слишком стоит на грани воображаемого, чтобы не попросить детального анализа того, как это у Кана происходило. Было бы заманчиво выявить и посылить освоить такие чудеса, хотя я и понимаю, что этот феномен рационализации не подлежит. Но быть может, потом Вы все-таки обратитесь к нему и найдете язык для описания этого феномена? Ибо здесь, кажется, ответ и на иронизм Кана, и на смыслы его архитектуры, и даже на что-то нам плохо известное еще, но важное и тревожащее.

Постмодернистская ирония так не умела. Отличить в ней защитное хихиканье при стыдливом использовании доставшихся в наследство штампов от социальной сатиры часто невозможно. «Бумажная архитектура» достигала своих сложных гуманитарных эффектов в силу того, что была графикой и могла включать в себя значительные объемы поэтического текста. Но увиденное Вами у Кана, при известной лапидарности его форм, удивительно и достойно детального анализа.

ЕБ Ироничная гречневая каша – прокишшая или пересоленная каша.

АР Нет, это каша, которая сама себя хвалит.

ПК Сказка про кашу не столь наивна, как может показаться. И не столь безобидна. Кану даже не надо было себя специально хвалить, ему хватало вводящих в ступор текстов и высказываний; конвенция отношения к ним как к высшей мудрости сложилась очень быстро. Подозрительно быстро: его хвалили многие, он вдруг стал принят критикой: никакой проблематизации, никакого серьезного анализа. Журнал L»Architecture d»Aujourd»hui № 142 (1969) полностью посвящен его творчеству: он там представлен живым классиком, хотя еще десять лет назад его практически никто не знал! Это беспрецедентно. Он очень быстро, но спокойно и уверенно, как ледокол, входит в модернистские святцы. И это в атмосфере жуткой конкуренции и раздрая 1960–70-х гг.! Можно предположить, что за этим скрыта еще одна

тайна модернистской истории. Кан был очень нужен, на него, на персонифицируемую им линию, видимо, возлагались надежды по спасению модернистской доблести.

В. Л. Глазычев пишет, что Элисон и Питер Смитсоны со-здали проект прикрытия отступления, в своем придуманном «брутализме» реабилитирующий все, что еще можно было реабилитировать из позднего модернизма. Корбюзье с опалубкой сюда вошел сразу же, ибо в первую очередь для него ковчежец и строился. В случае Кана это, вероятно, еще и проект по реабилитации профессии в целом как чего-то весомого, вечного, «вневременного», далекого от авантюры, от которых все уже устали в эпоху лунной, военной и пр. гонки, от завышенного доверия к новациям, от коммерциализации спасительных идей авангарда, которые никого не спасли. Кажется, интересно было бы посмотреть на Кана и на сопровождающую его трудноуловимую иронию не как на персоналистический феномен, но также и как на необходимую позицию, сформированную диспозитивом того времени. Кан относительно удачно и более-менее вовремя ее занял, попал в болевую точку, в «яблочко» эпохи.

АР Многое остается непроясненным, будучи очень важным. Не хватает и инструментария. Например, романтическая ирония в философии, как о ней пишет С. Г. Биченко (http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2012/2/Bichenko_Romantic-Irony/), имеет большое, хотя и скрытое влияние, но не имеет должной методологии.

ПК У нас похожая картина: налицо проблема скрытого влияния, требуется своеобразная методология, само существование которой не понято в полной мере.

НВ Я добавил бы, что для Кана юмор мог быть в том, что он не разменивался на сиюминутные вещи, а работал внутри архитектуры (с материалом, формой, пространством, светом), не привлекая лишней раз внеархитектурные категории в ту эпоху, когда архитектура была политической, коммерческой или той и другой вместе. Собственно, даже появление т. н. постмодернизма просматривается вне всего этого «дискурса» с текстом, цитатами и т. п. вещами – просто по внутренней логике формообразования и композиции (как и в 1930-е, но там уж точно на политику все принято списывать). Кан был на шаг впереди и в другом масштабе развития.

ПК Это интересно: ирония в том, чтобы делать свое дело в то время, когда все сходят с ума! Посмеиваться над политической и коммерческой ангажированностью, с рыцарской стойкостью удерживать линию, которую считаешь верной. Если проделывать такое без иронии, надо быть конченным педантом (и Кан вполне может предстать таковым: я и видел его таким как раз потому, что не выделял из общего контекста архитектуры того времени, не отдавал отчета в потребной Кану энергии для того, чтобы быть Каном). Вы, стало быть, против культурологических, скажем так, объяснений архитектурных событий? Да, Кан в этом свете, пожалуй, единственный, кто тогда бескомпромиссно «мерил архитектуру архитектурой»

НВ Я бы замахнулся тут на старика нашего Оккама: для интерпретации ментальный контекст необходим, для объяснения – всего лишь важен. Объяснение и не претендует обязательно на глубину. И попытки (само) обновления и самоограничения в современной парадигме как раз призваны отстраниться от контекстов. Вопрос, конечно, в том еще, можно ли вообще вытащить себя за волосы. И та субстанция, с которой работал Кан (и, например, Скарпа) – это, возможно, точка опоры. В более широком взгляде концептуализация ничего не добавляет к наличным формальным качествам, хотя, бесспорно, может дать множество своих. Кан разрабатывал формальные. Во второй половине века это может выглядеть и старомодным, и педантичным, и ироничным.

Кан остается крупнейшей фигурой (за ней маячат Танге и Рудольф, к примеру), полностью и сознательно проигнорировавшей «революцию» тектоники Корбю и Миса. И мы знаем сейчас, что она не до конца состоялась: архитектура не была сведена (что бы ни писал когда-то Вентури) к «одномерной» дематериализующей субстанции (прозрачное/непрозрачное). Таким образом, ирония Кана – еще и в завидной последовательности собственного движения.

ПК Появляется тема «ортогональности» Кана некоторым конвенциям модернизма. Кан, пожалуй, не был озабочен проблематикой собственного языка или стиля, как можно было бы предположить, поставив в ряд «пионеров». Кан в этот ряд не встает, он захватывает что-то из «до» и «после» модернизма – пронзает ряд. Какие конвенции он отвергал? Тектонику (или то, что с ней сделали Мис и Корбю) – несомненно, а вместе с ней и культ «выражения конструкции» и вообще всякое серьезничание про конструкцию (вот тут можно бы уже увидеть иронию: он лепил или монтировал из чего-то, отдаленно напоминающего конструктивные паттерны, свои едва ли не сновидческие образы). Масштабность, о которой говорили: у него выраженной субстанциальность, чем у позднего Корбю. «Функция» его явно не волновала (как, впрочем и Миса). И иронии можно видеть во всем – ту, о которой уже хорошо сказано: без смеха, без сарказма, без профанации.

Насчет социального, культурного, политического контекста (а ментального – в силу принятия всего в тот или иной менталитет): Вы правы, здесь много дорожек. Мы немного отравились объяснениями всего через внеархитектурное; теперь интереснее попытаться пределы имманентности. А пределы в объяснении и интерпретации есть. И в случае Кана очень хочется такую имманентную линию увидеть: когда все арх. образы рождаются от арх. образов же, наследуют им, остраивают их... Но Кан не так прост: он ведь еще и Литератор! Как минимум два горизонта дискурса у него есть, и они явно связаны, соотносены. Тут уж ментальный (в индивидуальном исполнении) контекст неустраим. Кстати, в одной разновидности иронии мы можем Кану точно отказать: в иронии Диогена, в лингвистическом нигилизме. Хоть Кан и не мой архитектор, но немой его не назовешь. Ему несложно было вытягивать себя за волосы: у него была еще и эта точка опоры, а не одна только форма. Как он это проделывал, сколько здесь лукавства и фокусничества, а сколько волшебства и магии, мы, наверное, не выясним никогда. Это останется вопросом веры и вкуса, чувствительности и воображения, т. е. неверифицируемого (что отродно для феноменологии архитектурного творчества).

Марат Невлютов Очень интересная дискуссия образовалась вокруг ироничности Кана. Тут, конечно, нужно понять, о какой иронии мы говорим: Сократ, Шлегель, Кьеркегор, Гегель, Маркс, Бергсон (его смех близок к концепту иронии), Лефевр, Рорти, Слотердайк и прочие... Ирония – это повторение прошлого, которое показывает отделенность внешних форм от их прежнего содержания, закостенелость и механистичность по отношению к подвижным, изменчивым смыслам (как и смех Бергсона). Если понимать иронию как знаки или формы, отделенные от их смыслов так, как это делали те, кого мы называем постмодернистами, то Кан не ироничен. Лефевр (который считал иронию своим методом) говорит, что такая версия иронии не является эффективной, так как не привносит ничего извне, а лишь отрицает. Но есть и иная ирония. Так, Кьеркегор предлагал различать два типа: освобождающую иронию и отрицающую иронию. Лефевр спасает иронию Сократа от нигилизма и вслед за Кьеркегором говорит, что ирония может быть не только негативной, но может предоставлять возможность

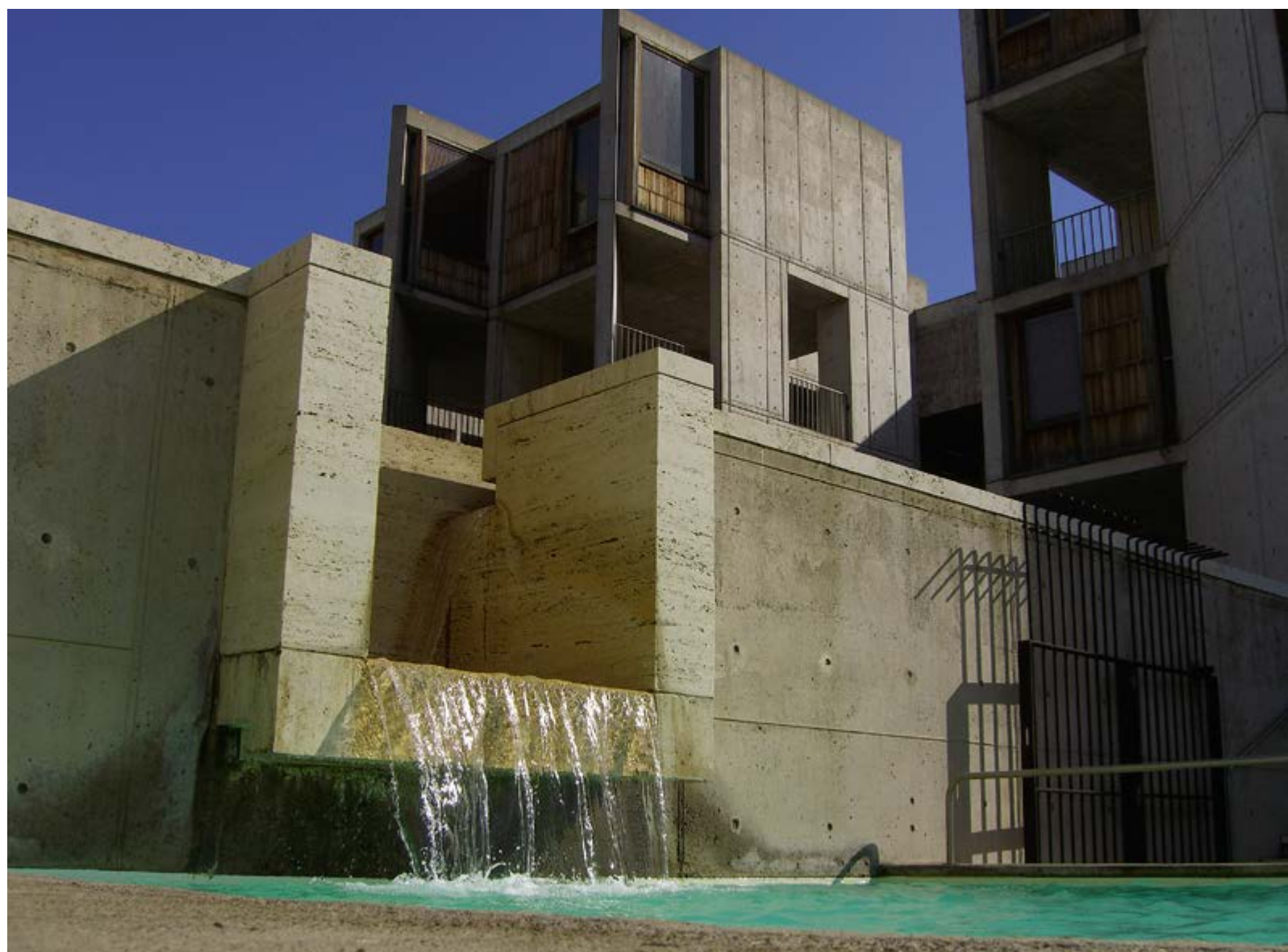
или невозможность, определять направление движения необязательным образом, показывать желание или нежелание камней быть сложенными в арку. И тут Кан может быть ироничен.

ПК Да, последняя из описанных Вами вариаций в самом деле приближается к Кану. Если суммировать все сказанное, придется признать, что Кан был чрезвычайно индивидуальным человеком, он нашел удивительно тонкий, постоянно действующий, но вместе с тем ненавязчивый и не надсадный вид иронии. Не нашел, но породил его и держался в его устойчивых эманациях. Тогда и фраза об окне и ей подобные тоже иронична, как всякое напоминание заблудшим об истоках, о подлинном; на этот момент, как я понял, обращает наше внимание Николай Васильев. Да, это сократическая стратегия, конечно, хотя он разговаривал не с горожанами на площади, а с вещами и субстанциями, через них, посредством их. Это и есть дело архитектора.

В нашей дискуссии меня больше всего удивляет не столько открывающийся образ Кана, сколько другое открытие: возможность существования неявных, даже скрытых стратегий длительного действия со сложным содержанием в столь безумном пространстве, каким был XX век. Когда все эксплицитно и предельно явлено, когда конкуренция зрелищ огромна, возможна, оказывается, эффективная, заметно влияющая на моду позиция неявного, не экзальтированного продвижения идей в формах, как бы и не вступающих в конкуренцию с модным рынком поздних модернистских образов. Да, это хорошая ирония!

Надеюсь, мы продолжим интересную дискуссию в иных форматах.

v Институт биологических исследований Солка, Сан-Диего, США, 1959.
«Обстоятельства создания – это только форма для отливки». Луис Кан



Автор сосредотачивает внимание на проблеме современного отношения к сохранившемуся наследию метаболизма в Японии. Представлены редкие случаи реновации архитектуры этого творческого направления. Для возможной системы определения исторической ценности архитектурных объектов в Японии предлагается использовать принцип «язык – традиция – место». Для доказательства концепции неразрывности связи ценности места и времени в современной японской культуре показаны результаты натурного обследования автором одного из районов Токио – Гиндза.

Ключевые слова: современная японская архитектура; метаболизм; реставрация; реновация; культурное наследие; укорененность; традиция. /

The main focus of the article is on the problem of the modern attitude to the remaining legacy of Metabolism in Japan. In the course of the research rare cases of renovation of architecture in Japan were revealed. In order to determine the historical value of modern architecture in Japan, a system “language-tradition-space” which links with the Japanese culture, was used. The full-scale survey of one of the Tokyo districts was also carried out to prove the certain connection between the value of space and time in modern Japanese culture.

Keywords: modern Japanese architecture; Metabolism; restoration; renovation; cultural heritage; tradition

Сохранение наследия архитектуры метаболизма в современной Японии /

текст
Анастасия Палагина /
text
Anastasia Palagina

Сохранение исторического наследия является одной из важнейших культурологических проблем нашего времени; практика богата примерами успешной охраны и реставрации памятников архитектуры. Трепетное отношение к многовековым постройкам давно стало частью нашего менталитета, однако сохранение культурного наследия в Японии – тема, которую нельзя рассматривать только через призму западного восприятия. Посмотрев на ситуацию «изнутри», из контекста японской культуры, мы сможем приблизиться к ее пониманию. Архитектура метаболизма как нельзя лучше подходит для данной цели.

Данная работа во многом основывается на личном опыте: помимо историко-теоретического, в ходе исследования был проведен и натурный анализ состояния архитектуры метаболизма.

Метаболизм, заявивший о себе в 1960-х годах, остается самым известным движением современной японской архитектуры. Более чем пятьдесят лет спустя в связи с растущей урбанизацией к теории метаболизма обращались как к возможному решению градостроительных задач. На деле же многих построек уже нет, а большинство из существующих находится в довольно плачевном состоянии. На это есть множество причин; обсуждая их, мы возвращаемся к проблеме сохранения исторического наследия в Японии. Главные вопросы – по какому принципу происходит выбор объектов, подлежащих сохранению и реновации, и почему произведения столь значимых архитекторов переживают свой упадок.

В отечественной литературе архитектура метаболизма рассматривалась Н. Ф. Гуляницким, А. В. Иконниковым, Н. А. Коноваловой и др. Нами предлагается несколько иной подход к осмыслению наследия метаболизма в Японии, опирающийся на личное изучение реально сложившейся ситуации с памятниками метаболизма в настоящее время. В первую очередь – это отношение к сохранившемуся наследию метаболизма в Японии сегодня, что и является основной движущей силой для сохранения или же сноса архитектурных объектов.

Со времени появления идей и архитектуры данного направления прошло почти шестьдесят лет. Самих мастеров метаболизма почти не осталось, а людей, заинтересованных в сохранности этой архитектуры, очень мало. Строгие правила и законы обязывают японских застройщиков перестраивать здания каждые тридцать лет. Реконструкция и реставрация редко обоснована в случае отсутствия исторической ценности объекта.

Ценность наследия метаболизма стала объектом долгих споров. С одной стороны, правила о надлежащей перестройке давали определенную свободу архитекторам, что стало причиной особенностей построек послевоенной Японии, которые зачастую обладают крайне выразительным, порой даже вычурным дизайном. Архитектура метаболизма тоже является неотъемлемым элементом данного периода. Однако архитекторы метаболизма смотрели гораздо дальше ограничений по перестройке старых зданий: они задумывали свою архитектуру как постоянно изменяющуюся систему, которая, обновляясь с годами, не потребует капитального сноса.

Тем не менее, в условиях послевоенного восстановления и спада экономики многие из их идей не были воплощены. Несмотря на это, в Японии все еще остается значительное количество памятников архитектуры метаболизма. Все они находятся в различном состоянии, но продолжают эксплуатироваться.

Нами был составлен список памятников и проведен анализ их современного состояния. Для систематизации памятники были разделены по «категориям», функционирование и способ эксплуатации которых оказали непосредственное влияние на степень сохранности архитектурного объекта. Были выделены четыре основные

в Рис. 16, 1а



The preservation of the historical heritage is one of the most important cultural problems of our time. There are a lot of examples of successful restoration of architectural objects. Tremulous attitude to the old buildings is so fundamental and pervasive that it has long become a part of our mentality. However, the preservation of cultural heritage in Japan is a problem that cannot be solved through the lens of our Western perception. Only through the context of Japanese culture itself, we will be able to come closer to the understanding. The architecture of Metabolism suits this purpose best.

In the course of this research, both the theoretical and full-scale analysis of the Metabolism architecture was carried out. Therefore, the work is based on personal experience.

Metabolism architecture emerging in the 1960s still remains the most widely known movement of modern Japanese architecture. More than fifty years later, with expanding cities, the theory of Metabolism was regarded as a possible solution to urban planning problems. But in fact, many buildings no longer exist, and most of the remaining ones are in a

rather poor state. There are many reasons behind this, and we go back to where we started, to the problem of preservation of the historical heritage in Japan. The main question is how the architectural objects worthy of preservation are being chosen; and why the completed projects of such significant architects are slowly deteriorating.

In Russia the architecture of Metabolism has been previously examined by N.A. Konovalova, N.F. Gulyanitsky and A.V. Ikonnikov. But in the current article the main focus is on the problem of the modern attitude to the remaining legacy of Metabolism in Japan, which happens to be the important driving force behind the preservation or demolition of architectural objects.

The theory of Metabolism and subsequent buildings emerged more than sixty years ago, and that fact alone complicates the evaluation of modern attitude towards Metabolism architecture. The masters of Metabolism are almost gone, and there are very few people that have interest in preserving their architecture. Besides, strict rules and laws require devel-

Preservation of the Heritage of the Metabolism Architecture in Modern Japan

группы: музеи, общественные здания, жилые здания и, для понимания ситуации, складывающейся в последнее время, в качестве предмета анализа включены здания, снесенные совсем недавно. Рассмотрены история проектирования, возведения и эксплуатации постройки и возможные причины состояния, в котором объекты оказались ныне.

Постройки первой выделенной группы – сооружения, подразумевавшиеся или ставшие музеями, галереями, центрами искусств. Данные учреждения по своему определению занимаются сбором артефактов естественной истории и материального наследия, что опосредованно делает и сами здания частью данного наследия. Благодаря популяризаторской деятельности они также представляют заведомую ценность для общества. Музеи, спроектированные архитекторами метаболизма, зачастую находятся в более достойном состоянии, чем постройки остальных функциональных групп. К таким постройкам относятся: Библиотека префектуры Ойта (архитектор Арата Исодзакэ, 1964–1966 гг.). (Рис. 1а, б) Галерея искусств Ивасаки (архитектор Фумихико Маки, 1978 г.), (Рис. 2) Национальный этнологический музей в Осаке (архитектор Кисё Курокава, 1977 г.). (Рис. 3)



^ Рис. 4



^ Рис. 2, 3



^ Рис. 5

opers to rebuild buildings every thirty years. Reconstruction and restoration are rarely justified in case of lack of historical value of the architectural object. Evaluation of the legacy of Metabolism has become the object of much debate.

On the one hand, the prospect of inevitable reconstruction gave a certain freedom to the architects, which became a distinctive feature of postwar Japan architecture that often had a rather expressive design. The architecture of Metabolism is also an important part of this period. However, the architects of Metabolism looked far beyond the restrictions brought by eventual reconstruction – they thought of their architecture as a constantly changing system that could be renewed over years and, therefore, escape demolition.

Nevertheless, in the period of postwar recovery and economic recession, many of the ideas failed to be implemented. Despite this, Japan still has a significant number of completed Metabolism buildings. All of them, one way or another, continue to get used but remain in a different state.

In the course of this article, the list of the remaining

Metabolism architecture was compiled, to carry out the analysis of its current state. The buildings were divided into categories, which had a direct impact on the state in which they were preserved. The categories are as follows: museums, public buildings, residential buildings and, to understand the latest situation, buildings that have been recently demolished were also added to the list. The research included both the history of the building, and the possible causes for its current state.

The first category that was mentioned includes buildings which are being used as museums, art galleries or art centers. By definition these buildings serve the purpose of collecting artifacts of natural history and tangible heritage, what indirectly makes them a part of this heritage. Due to promotional activities they also hold a notable value for society. Museums designed by the architects of Metabolism are often in a better condition than the buildings of other categories. These buildings include: Oita Prefectural Library (Arata Isozaki, 1964-1966) (Fig. 1a, b), Iwasaki Art Gallery (Fumihiko Maki,

v Рис. 6



1978) (Fig. 2), National Museum of Ethnology (Kisho Kurokawa, 1977) (Fig. 3).

The buildings of the next category are public facilities. They mainly consist of privately financed projects, serving for the public convenience. However, the reasons behind preservation of these buildings are likely in the interest of the investors themselves, rather than in public attention. The examples that can be given are: Yamanashi Press and Broadcasting Center (Kenzo Tange, 1966) (Fig. 4), Shizuoka Press and Broadcasting Center (Kenzo Tange, 1967) (Fig. 5) and Kyoto International Conference Center (Sachio Otani, 1966) (Fig. 6).

The next category that was mentioned includes residential buildings and apartment blocks. Such buildings get preserved and renovated least often. According to the public, it is much easier to demolish the building and replace it with the more efficient one, rather than restore the old structure. Residential buildings, no matter how outstanding they may be, are almost never preserved. In rare cases, passion of investors



^ Рис. 8

Постройками следующей группы, выделенной для работы с современным состоянием памятников метаболизма, стали сооружения общественного назначения. Данные учреждения чаще всего являются частными проектами и, в первую очередь, служат для удобства населения. Но причины сохранения этих зданий зачастую кроются в интересе владельцев компаний или владельцев занимаемой зданиями земли, нежели во внимании к наследию со стороны общественности. К ним можно отнести Центр прессы и вещания Яманаси (архитектор Кендзо Тангэ, 1966 г.), (Рис. 4) Центр прессы и вещания Сидзуока (архитектор Кендзо Тангэ, 1967 г.) (Рис. 5) и Центр международных конференций в Киото (архитектор Сатио Отани, 1966 г.). (Рис. 6)

Следующей категорией, выбранной для работы с современным состоянием памятников метаболизма, стали жилые здания и комплексы. Эти постройки подлежат сохранению и реновации реже всего. Со слов жителей, гораздо проще снести дом и заменить его более эффективным и вместительным, нежели восстанавливать старую постройку. Жилые дома, какими бы выдающимися они не были, почти не сохраняются. В редких случаях энтузиазм исходит от частных предпринимателей и застройщиков, которые видят потенциал в уже «поношенном» здании. К таким постройкам относятся: Sakaide Artificial Ground (архитектор Масато Отака, 1967 г.), (Рис. 7а, б) New Sky Building (архитектор Йодзи Ватанабе, 1970 г.). (Рис. 8)

Последней группой, выбранной для работы с современным состоянием памятников метаболизма, стали уже снесенные здания. Автор обратился к этой категории для того, чтобы учитывать современные условия и растущее влияние социальных сетей, которые зачастую оказываются главным катализатором для сохранения тех или иных построек. Как показывают исследования, этого все-таки оказывается недостаточно. По той или иной причине многие из построек метаболизма снесены для реализации более экономически эффективных проектов. Среди таких построек – административное здание храма Идзумо (архитектор Киёнори Кикутаке, 1963 г.), (Рис. 9) снесенное в 2016 году, и выразительный отель Софитель (архитектор Киёнори Кикутаке, 1994 г.),

(Рис. 10) окончательно снесенный в 2008 году. Можно утверждать, что сохранность здания едва ли зависит от его эстетической ценности. Мы опять возвращаемся к проблеме противоречивого отношения ценности земли и архитектурного объекта, который ее занимает.

Тем не менее, Япония славится трепетным отношением к сохранению старинных традиций и материальных ценностей. В Японии основное внимание уделяется сохранению архитектурного наследия – многочисленных храмов и святилищ, почитавшихся долгое время и многими поколениями. Методика сохранения таких памятников



< Рис. 7а



< Рис. 7б

and private developers who see the potential in a shabby building can save certain structures. These buildings include Sakaide Artificial Ground (Masato Otaka, 1967) (Fig. 7a, b), New Sky Building (Yoji Watanabe, 1970) (Fig. 8).

The last category consists of the demolished buildings. In this article we focus on the recently demolished buildings in order to take into account modern conditions and the growing influence of social networks, which often happen to be the main catalyst for the preservation of certain buildings. However, studies show that this is not enough. For one reason or another, many of the Metabolism buildings are being demolished to implement more efficient projects. The noticeable examples are Izumo Shrine Administrative Building (Kiyonori Kikutake, 1963) (Fig. 9), demolished in 2016, and Sofitel in Tokyo (Kiyonori Kikutake, 1994) (Fig. 10), demolished in 2008.

After reviewing a certain number of buildings, serving different purposes, we can safely say that preservation rarely depends on the building's aesthetic value. We again go back

to the problem of the mutually exclusive relationship between the value of the land and the value of the architectural object.

Nevertheless, Japan is famous for its tender attitude towards the conservation of ancient traditions and values. In Japan the main attention in the preservation is focused on the numerous temples and shrines, honored for many generations. The preservation methods are expanded to the nationwide scale and considered to be cultural heritage on their own. The Japanese acknowledge that traditional methods are necessary to preserve historical buildings, and, vice versa, traditional methods are preserved through the restoration work. The relationship between the preservation of buildings and the preservation of traditional methods represents the essence of architectural conservation of the cultural heritage in Japan.

The preservation and restoration of architectural objects in Japan is regulated by law. The responsible organization is ACA - "The Agency for Cultural Affairs", which is a part of the



^ Рис. 9

осуществляется на национальном уровне и сама по себе является культурным достоянием. Японцы признают, что традиционные методики необходимы для сохранения исторических построек, но и сами методики сохраняются благодаря реставрационной работе. Взаимосвязь между сохранением зданий и сохранением традиционных методик и является сутью усилий по сохранению культурного наследия в Японии.

Сохранение и реставрация архитектурных объектов в Японии регулируется на государственном уровне. Главным является «АСА» – «Агентство по культурным вопросам» (The Agency for Cultural Affairs – ACA) – орган Министерства образования, науки и культуры, организации, ответственной за культуру в современной Японии. Сохранением и реставрацией занимается Департамент

защиты культурных ценностей, состоящий из четырех отделов, одним из которых является Архитектурное подразделение. Однако почти все усилия архитектурного отдела «АСА» направлены на сохранение и реставрацию построек периодов Эдо и Мэйдзи (XVII–XX вв.).

На официальном уровне постройки современной архитектуры не попадают в списки памятников, подлежащих реставрации. Но в последнее время в Японии все чаще поощряется деятельность других организаций – институтов строительства и архитектуры. Молодое поколение, как оказалось, выказывает значительный интерес к постройкам послевоенной Японии.



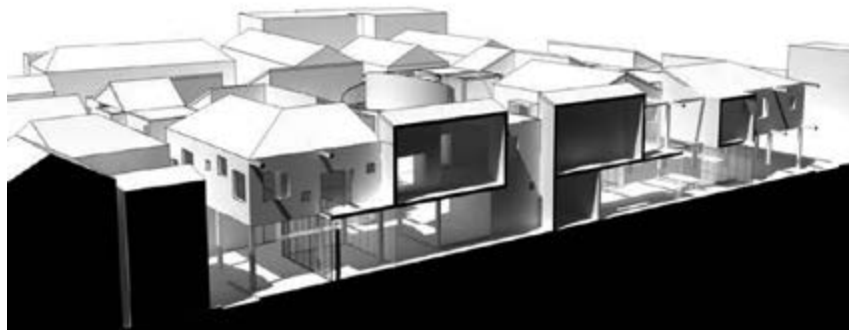
> Рис. 10

Ministry of Education, Science and Culture. Conservation and restoration is carried out by the Department for the Protection of Cultural Properties, consisting of four departments, one of which is the Architectural Department. However, almost all the efforts of the AD are aimed at restoring the buildings of the Edo and Meiji periods (XVII-XX cc.).

Officially, modern architecture structures don't get considered as worthy of preservation. But in recent years, the activity of architectural and technological institutes is being encouraged. The younger generation, as it turned out, shows considerable interest in the post-war Japan architecture.

One of the brilliant examples is a project of the students of Shibaura Institute of Technology, completed in 2018 (Fig. 11a, b, c). Japanese students worked together with students from Italy on a renovation of a residential neighborhood in Kyojima district, which was rebuilt in the postwar period. According to the students, the final design was largely inspired by the theory of Metabolism architecture. In that sense, the influence that was once caused by Metabolism on the other

architectural world gradually returns. Student projects serve as the embodiment of the desire to preserve the Metabolism heritage.



^ Рис. 11в

В качестве примера представлен проект студентов технологического университета Сibaура (Shibaura Institute of Technology), выполненный в 2018 году. (Рис. 11а, б, в) Японские студенты вместе со студентами из Италии работали над реновацией жилого квартала в районе Кьёдзима, перестроенного в послевоенное время. Со слов самих студентов, окончательное проектное решение было во многом вдохновлено принципами архитектуры метаболизма. Таким образом, влияние, которое архитектура метаболизма оказала на весь мир, начинает постепенно возвращаться. Студенческие проекты стали воплощением стремления к сохранению наследия архитектуры метаболизма в современной Японии.

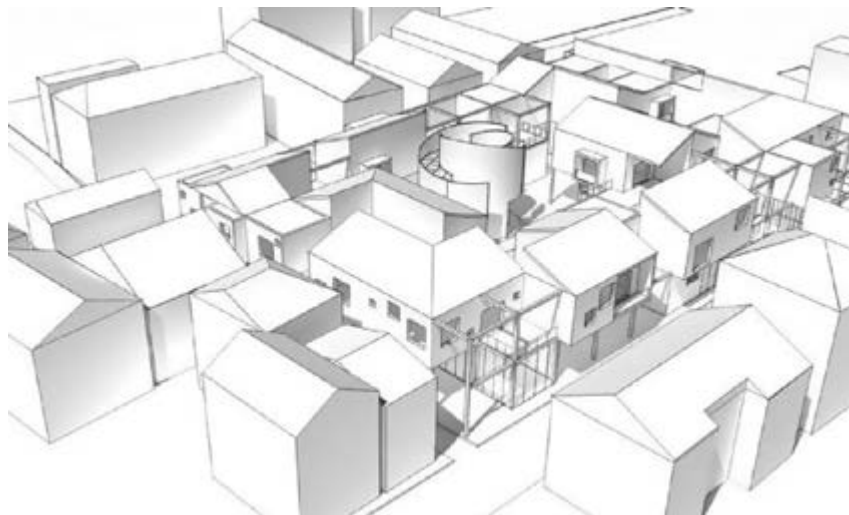
Проследив историю архитектуры метаболизма в наше время, мы можем ответить на вопрос, сохраняется ли вообще наследие данного направления в развитии архитектуры. Для этого рассмотрим несколько случаев охраны и реставрации памятников метаболизма. Один из таких случаев – музей Эдо – Токио (архитектор Киёнори Кикутаке, 1993 г.), (Рис. 12а, б) подпадающий под ранее рассмотренную категорию построек-музеев, ценных благодаря своим коллекциям. Помимо всего прочего, Музей Эдо – Токио располагается в непосредственной близости от центра Токио и осуществляет постоянную популяризаторскую деятельность, привлекая как посетителей со всей Японии, так и множество туристов. Музей успел пройти через несколько реноваций. Самая последняя из них проводилась с октября 2017 года по март 2018 года. (Рис. 12в) За полгода была проведена реконструкция основного выставочного зала и одновременно с этим – реставрация некоторых экспонатов.

Пожалуй, одна из самых узнаваемых построек метаболизма – капсульная башня «Накагин» (архитектор Кисё Курокава, 1970–1972 гг.), (Рис. 13а) расположенная в районе Гиндза, Токио. Башня «Накагин» была первым примером капсульной архитектуры, созданной для постоянного и практического использования.

Несмотря на то, что здание сохранилось до наших дней, оно давно пришло в негодность. (Рис. 13б) По состоянию на октябрь 2012 года, около тридцати из 140 капсул продолжали использоваться в качестве жилья, в то время как другие применялись как офисные



v Рис. 11а, 11б





^ Рис. 12б

v Рис. 12а, 12в



помещения, склады для хранения вещей, а то и вовсе были заброшены. В 2007 году владельцы согласились на снос здания, но из-за финансового кризиса решение было отложено. Тогда же появилась группа активистов, стремящихся сохранить здание. Главным результатом стало привлечение иностранной помощи к сохранению башни. Немаловажную роль сыграли туристы и посетители из разных стран. Сложилась парадоксальная ситуация: постройка метаболизма стала частью достояния мировой культуры, что и подтолкнуло Японию к признанию ее исторической ценности. И только после этого началось ее непосредственное сохранение. (Рис. 13в)

Важно подчеркнуть, что на такой результат повлияла «экстравертность» метаболизма: Япония очень долгое время была закрытой страной, и метаболизм стал первым осознанным шагом японских архитекторов, чтобы предъявить и объяснить остальному миру, что представляет собой Япония. «Архитектура метаболизма была скорее публичным, нежели частным делом» [5], – писал Г. У. Обрист. Активная деятельность архитекторов метаболизма происходила на всемирных выставках, международных конференциях и иных крупных форумах, что также подтверждает мысль Обриста. Метаболисты стали связующим звеном между японской и международной архитектурой.

Нельзя отрицать, что, помимо очевидной направленности в будущее и стремления соответствовать остальному



After reviewing what is happening with the Metabolism architecture in the recent years, we can finally answer, whether the Metabolism heritage is being preserved. To sum it up we mention several cases of preservation and restoration of Metabolism architecture. One of the examples is Edo-Tokyo Museum (Kiyonori Kikutake, 1993) (Fig. 12a, b). The project falls under a category of museum buildings, which are valuable due to the artifacts that they contain. Apart from that, Edo-Tokyo Museum is located in close proximity to the center of Tokyo and attracts a huge number of visitors. The museum has already gone through several renovations. The most recent one was held from October 2017 to March 2018 (Fig. 12c). As a result, the main exhibition hall was renovated, and some exhibits were restored.

Another example is perhaps one of the most noticeable Metabolism buildings Nakagin Capsule Tower (Kisho Kurokawa, 1970-1972) (Fig. 13a), located in Ginza, Tokyo. The Nakagin Tower was the first example of a capsular architecture created for permanent and practical use.

Despite the fact that the building still remains, it has long since fallen into disrepair (Fig. 13b). As of October 2012, about thirty of the 140 capsules continued to be used as apartment blocks, while the others were primarily used as storages, offices or were completely abandoned. In 2007, the owners of the building agreed to demolish the building. However, due to the financial crisis the decision was postponed. At that time, a group of activists, striving to preserve the building, emerged. They did a great job of attracting foreigners' aid to the problem. The important contribution was made by tourists and different visitors. A true paradox took place, the Metabolism structure became a part of the world heritage, which in turn helped Japan recognize its own historical value. As a result, conservation finally began (Fig. 13c).

It is important to mention what had a major influence on such an outcome, namely, the "extraversion" of Metabolism. For a long time, Japan was a closed-off country. Metabolism was the first conscious step of Japanese architects to show and explain to the rest of the world what Japan is really like.

миру, теория и архитектура метаболизма имеет крепкую связь с японской традицией. Для систематизации фактов исторической и культурной ценности архитектуры метаболизма в Японии мною использован принцип «язык – традиция – место». Будучи связанным с каждым из понятий, метаболизм несет в себе не только черты исконно японской культуры, но и является ее важной составляющей.

Первая составляющая касается укорененности идеи метаболизма в японском языке. Термин «метаболизм» в японском языке имеет традиционное написание иероглифами (新陳代謝 – shinchintaisha), что имеет глубокий смысл: каждый иероглиф можно далее разложить на смысловые составляющие, которые складываются из других простых иероглифов, фундаментальных для японского языка.

Второй составляющей является теория укорененности метаболизма в японской традиции. Корни метаболизма очень тесно связаны с японской традицией, о чем можно судить и со слов самих метаболистов, часто говоривших о влиянии культурных обычаев на проектные решения. В основе идейной программы метаболизма лежит национальная религия синто, а также принципы японской эстетики: стремление к асимметрии и югэн – прелесть недосказанности [3].

Последней из составляющих триады является теория об укорененности в месте и во времени – две характеристики, которые неразрывно связаны, взаимодействуют друг с другом, и, как было выяснено, могут быть использованы для оценки исторической значимости наследия метаболизма в Японии. Для статьи была проанализирована часть исторического центра Токио – район Гиндза, расположенный в непосредственной близости от Императорского дворца.

Район Гиндза обладает богатой историей и отличается особым отношением со стороны японцев на всем протяжении своего существования. Но осознание всей исторической важности района Гиндза сложилось не из-за обилия старинных памятников: с момента появления Гиндза перестраивалась множество раз. Все дело в ценности места, занимаемого районом. Укоренение района Гиндза в истории произошло по двум направлениям: времен-



< Рис. 13а

ному (хронологическому) и пространственному (территориальному). Производной их взаимодействия и стало формирование культурной значимости Гиндза, уникальности этого района как для центра Токио, так и для японской культуры.

Главным результатом стало еще одно доказательство связи ценности места и стоимости земли в Японии, в частности, тот факт, что объект сам по себе гораздо менее значим, чем занимаемая им земля. Становится ясно, что это и стало причиной «упаднического» современного состояния архитектуры метаболизма.

"The architecture of metabolism was a public, rather than a private affair" as it is stated by Obrist (Koolhaas R., Obrist H. U. Project Japan. Metabolism Talks. Taschen, 2011). This is further confirmed by the fact that architects of Metabolism were the most active during Expos and world conferences. Metabolists have become a link between Japanese and international architecture.

Nonetheless, we can't deny that in addition to the obvious future-oriented vision, the theory and architecture of Metabolism has a strong connection with the Japanese tradition. To organize the historical and cultural value of the Metabolism architecture we used the "language-tradition-space" pattern. Relating to each of the component, Metabolism harbors not only the primary features of the Japanese culture, but also remains its integral part.

The first element is in the idea of Metabolism having roots in the Japanese language. The term 'metabolism' in Japanese language has a traditional spelling with kanji (新陳代謝 - shinchintaisha), which implies a deeper meaning. Each kanji

can be further spread out into semantic components, which are composed of other simple kanji, fundamental in Japanese language. In order to understand how multilayered the concept is, it was illustrated on the basis of the conceptual framework concept.

The second component of the "language-tradition-space" pattern is the relation of Metabolism to the Japanese culture. The roots of Metabolism are closely connected with the Japanese tradition. It is also emphasized by the Metabolists themselves, who often mentioned the influence of customs and tradition on their design. At the core of everything lies the Shinto religion, as well as the Japanese aesthetics, which include the desire for asymmetry, and yūgen principle.

The last of the elements is connection and relationship between space and time in Japanese culture. These two characteristics, as it turned out, can be used to evaluate the historical significance in Japan. For this study we analyzed Ginza district which is a part of the Tokyo historical center. The Ginza area has a rich history and throughout its entire

Метаболизм за недолгий период существования внес огромный вклад в японскую и мировую архитектуру, хотя в самой Японии к нему довольно сложное отношение. Метаболизм стал синонимом обновления, динамики, направленной вперед, а японская культура ориентирована на традицию. Метаболизм, фиксирующий стремление к обновлению, особенно ценен в выставочных сооружениях и музейных комплексах.

В самой Японии восприятие метаболизма двойственно. Ценность для его «внутреннего» пользования и для остального мира предъявлены по-разному, с учетом различного отношения к проблеме обновления и укре-

ненности в различных традициях японской и европейской культур.

Японцы создавали архитектурные принципы метаболизма и их практическую реализацию осознанно, понимая, что это не навечно. Они делали архитектуру, эквивалентную содержанию самого понятия. Метаболизм – обновление, сочетание природы и динамики современности. В основе всего лежит отношение японцев к материальному миру. Любая постройка – лишь оболочка, тленное, в то время как место и его сущность остаются неизменными, а потому вечными.



> Рис. 13а

existence had a prominent approach. However, the realization of the Ginza's historical importance didn't come from the abundance of monuments and old buildings, since it was rebuilt far too many times. The importance is the product of the value of the space occupied by the area. The rooting in history happened in two different ways: time (chronological) and space (spatial). The outcome of their interaction was the formation of the cultural significance of Ginza, the uniqueness of this district for both the center of Tokyo and Japanese culture.

The main result is yet another proof of the relationship between the value of the architecture and the value of land in Japan. In particular, the fact that the architectural object itself is much less significant than the land it occupies. It becomes clear that this is the reason behind the poor state of the Metabolism architecture nowadays.

Metabolism's existence even for a short period of time has made a huge contribution to the Japanese and world architecture. However, in Japan itself there is still a rather

complex attitude to the movement. Metabolism as a synonym for growth is directed into the future, while the Japanese culture is all about tradition. Metabolism as an embodiment of the desire for renewal, is especially valuable in exhibition buildings and museum complexes. Yet, there is a double perception of Metabolism. The value of its "internal" use and "external" aimed for the rest of the world is presented in different ways i.e. with accordance to the different perception of the problem of renewal and tradition in Japanese and European cultures.

The Japanese consciously created Metabolism to be impermanent. They created architecture equivalent to this concept. Metabolism is a renewal, a combination of nature and innovation. At the heart of everything lies the attitude of the Japanese to the material world. Any structure is nothing but a perishable shell, while the space and its essence remain unchanged, and therefore eternal.

Литература

1. Гуляницкий Н. Ф. Теория метаболизма и архитектурная практика Японии. Т. 3. – М.: Стройиздат, 1983
2. Иконников А. В. Архитектура XX в.: Утопии и реальность. – Т. 1. – М.: Прогресс – Традиция, 2001
3. Овчинников В. В. Ветка сакуры. – М.: АСТ, 2005
4. Тангэ К. Архитектура Японии: традиция и современность. / Пер. с яп. – М.: Прогресс, 1976
5. Koolhaas, Rem; Obrist, Hans U. Project Japan Metabolism Talks... – London: Taschen, 2011
6. Kurokawa K. Metabolism in architecture. London: Studio Vista, 1977

References

- Gulyanitsky, N. F. (1983). *Teoriya metabolizma i arkhitekturnaya praktika Yaponii* [Metabolism Theory and Architectural Practice in Japan] (Vol. 3). Moscow: Stroiizdat.
- Ikonnikov, A. V. (2001). *Arkhitektura XX v.: Utopii i realnost'* [Architecture of the XXth century: utopias and reality] (Vol. 1). Moscow: Progress-Traditsiya.
- Koolhaas, Rem, & Obrist, Hans U. (2011). *Project Japan Metabolism Talks...* London: Taschen.
- Kurokawa, K. (1977). *Metabolism in architecture*. London: Studio Vista.
- Ovchinnikov, V. V. (2005). *Vetka sakury* [Sakura branch]. Moscow: AST.
- Tange, K. (1976). *Arkhitektura Yaponii: traditsyya i sovremennost'* [Architecture of Japan: tradition and modernity]. Moscow: Progress.

v Рис. 136





Железобетонное здание автовокзала города Грей, построенное в период с 1950 по 1953 год по проекту архитектора Генриха Шазалья, является частью «Современного движения» в архитектуре. Одним из самых известных представителей этого течения остается Ле Корбюзье, который в те же 1950-е годы в том же районе Франш-Конте построил знаменитую капеллу Нотр-Дам-дю-О. Ключевые слова: Франция; Франш-Конте; транспортная политика; архитектура; современное движение; железобетон. /

Conçue en béton armé, la gare routière de Gray, construite entre 1950 et 1953 par l'architecte Henri Chazal, s'inscrit le « Mouvement moderne » en architecture. L'un des tenants les plus célèbres de ce courant reste Le Corbusier qui, dans les mêmes années 1950 et dans la même région Franche-Comté, construisait la célèbre chapelle Notre-Dame de Ronchamp. Les mots-clé: France; Franche-Comté; politique des transports; architecture; mouvement moderne; béton armé.

Автовокзал города Грей (Франция, департамент Верхней Соны):

пример архитектурного течения «Современное движение» в середине XX века

текст

Кристиан Руссель

texte

Christiane Roussel

Общий контекст

Между 1950 и 1953 гг. строительство автовокзала города Грей¹ в департаменте Верхней Соны (регион Бургундия – Франш-Конте) сразу может показаться анекдотичным. Но он вписывался в особенную послевоенную обстановку с разрухой и вереницей проблем, связанных с перевозкой пассажиров, которые усилились из-за раскола вследствие мирового конфликта. Иными словами, в 50-е годы Франция была обширной площадкой реконструкции после значительного ущерба, причиненного войной 1939–1945 годов.

С другой стороны, после окончания войны на национальном уровне постепенно возобновилось обсуждение проблемы пассажирских перевозок, начатое в 30-е годы. Железные дороги местного значения с узкими путями от 0,60 м до 1 м (узкоколейки), управляемые департаментами на местном уровне², предназначенные для обеспечения системы орошения в сельских районах. Но невысокая скорость, отсутствие доходности, устаревшая техническая оснащенность побудили Францию требовать их поэтапного упразднения с целью развития автомобильного пассажирского транспорта, гораздо более гибкого и более выгодного. В 50-х годах автобусное сообщение также отвечало реальным потребностям населения, компенсировав отсутствие индивидуальных автомобилей.

Автовокзал г. Грей, расположенный в нижней части города вдоль национальной дороги Безансон – Лангр (Рис. 1), был построен точно на месте старого железнодорожного вокзала местного значения, возведенного в 1877 г. До своего разрушения в 1940 г. он был конечной станцией короткого железнодорожного пути (22 км) между городом Грей и маленькой соседней коммуной Бюсе-ле-Жи. Запроектированный в 1947 году автовокзал вписывался, таким образом, в план реконструкции департаментского пассажирского транспорта, который пропагандировал, как говорилось выше, автотрассу взамен железной дороги. Он включался также в программу реконструкции и планирования города, который был частично разрушен во время Второй мировой войны.

Автовокзал был спроектирован архитектором Генрихом Шазалем. Парижанин по происхождению, в 1934 году

он был принят в Национальное Общество архитекторов Франции, основанное в 1872 г. и имевшее репутацию одного из самых значимых профессиональных объединений до институционализации профессии архитектора французским государством 31 декабря 1940 года. Известно также, что часть своей жизни этот архитектор провел в Румынии³. После войны комиссия по ликвидации нанесенного войной ущерба при Министерстве реконструкции и градостроительства уполномочила Шазалья действовать на уровне торговых сделок по реконструкции финансируемых общественными властями объектов. Его поле деятельности включало департаменты Сены, Сены и Уазы, а также Верхней Соны, более удаленной от Парижа, чем две другие территории (346 км между городом Грей и Парижем). В нижней части города Грей, кроме автовокзала, Шазаль реконструировал отель для путешественников, называемый Отель Бельвю, и еще одно здание. Оба они расположены на Площади 4 Сентября недалеко от каменного моста через реку Соны, который частично был разрушен бомбардировками.

Планировка и описание

Автовокзал состоит из двух параллельных частей, ориентированных на восток и запад, образующих в плане два вытянутых прямоугольника, завершающихся в полукруг (Рис. 2). Это весьма функциональное расположение позволяло облегчить маневры автобусов.

Прямоугольное здание, очень вытянутое вдоль улицы и завершенное с обеих сторон двумя половинами ротонд, составляет, собственно говоря, сам вокзал с билетной кассой, залом ожидания и службой электронной почты; здесь же находятся помещения для служащих. Нижний этаж заднего фасада защищен первым навесом. Над ним находится очень легкий второй навес консольного типа.

Двухъярусные навесы на столбах возведены параллельно зданию вокзала и отделены от него проездом, предназначенным для движения автобусов. С обеих сторон они вмещают две платформы для обслуживания пассажиров и разгрузки багажа. Мостовой переход, расположенный над этим проездом, связывает два строения на уровне второго этажа: он позволял уложить чемоданы

1. Город (с населением около 5500 жителей) приобрел свою репутацию благодаря деятельности речного порта, одного из первых на востоке Франции в XIX в. Будучи плацдармом навигации на реке Соны, этот порт дал возможность городу контактировать с Лионом и югом Франции. Старый город, расположенный на мысу, представляет богатое наследие XVI–XIX вв. В нижней части города вокруг портовых сооружений, расположенных на берегах Соны, были построены коммерческие и промышленные здания, а также железнодорожный вокзал общественного назначения и автовокзал / La ville (vers 5500 habitants actuellement) acquit sa réputation grâce à la vitalité de son port fluvial, l'un des premiers de l'est de la France au XIXe siècle. Tête de pont de la navigation sur la Saône, il mettait la ville en contact avec Lyon et le sud de la France. La vieille ville située sur un promontoire présente un riche patrimoine ancien du XVIe au XIXe siècle. Dans

Le contexte

Entre 1950 et 1953, la construction de la gare routière de la ville de Gray¹ dans le département de la Haute-Saône (région Bourgogne-Franche-Comté) peut paraître à première vue anecdotique, mais elle s'inscrit dans le contexte particulier de l'après-guerre avec ses cortèges de ruines et ses problèmes liés au transport des voyageurs qui s'étaient accentués à cause de la coupure due au conflit mondial.

Autrement dit, dans les années 1950, la France n'était qu'un vaste chantier de reconstruction après les importants dommages causés par la guerre de 1939-1945.

D'un autre côté, une réflexion à l'échelon national sur les transports de voyageurs, entamée dès les années 1930, avait repris peu après la fin de la guerre. Les chemins de fer d'intérêt locaux à voies étroites (entre 0,60 m et un mètre) appelés tacots, gérés localement par les départements², irriguaient alors les campagnes françaises, mais leur faible vitesse, leur manque de rentabilité, le côté désuet des installations, avait incité l'Etat à demander leur suppression progressive au profit du transport routier de voyageurs, beaucoup plus souples et plus rentable. L'autobus répondait aussi, dans les années 1950, à un réel besoin de la population, palliant le manque d'automobiles individuelles.

La gare routière de Gray (France, département de la Haute-Saône): un exemple du courant architectural «Mouvement moderne» au milieu du XXe siècle

и сумки пассажиров на крышу автобусов, не имевших в тот период отсеков для багажа.

Здание вокзала размером 35,5 м в длину, 8,5 м в ширину и более 8 м в высоту состоит из разновысотных частей. Тщательная проработка всех деталей ансамбля, его простоты и объемов подразумевает постепенное выделение его центральной части для того, чтобы подчеркнуть монументальность входного холла, над которым в прежние времена возвышались башенные часы, находящиеся на опоре высотой в несколько метров. Главный фасад со стороны улицы украшен двумя эркерами, тогда как боковые ротонды полностью застеклены (Рис. 3). Крыши террасы толщиной 12 см покрыты битумом для обеспечения герметичности.

La gare routière de Gray, située dans la ville basse le long de la route nationale Besançon-Langres (Fig. 1) fut précisément construite à l'emplacement d'une ancienne gare de chemin de fer d'intérêt local, bâtie en 1877 avant d'être détruite en 1940, qui constituait le terminus d'une voie ferrée de 22 km entre Gray et la petite localité voisine de Bucey-lès-Gy. Ce projet mis en chantier dès 1947 s'inscrivait ainsi dans un plan de réaménagement des transports départementaux de voyageurs qui préconisait, comme on l'a déjà dit, de privilégier la route au détriment du rail. Il s'intégrait également dans le programme de reconstruction et d'aménagements urbains de la ville qui avait subi quelques dommages durant la guerre mondiale.

Cette gare routière fut conçue d'après les plans de l'architecte Henri Chazal. Celui-ci, d'origine parisienne, avait été admis en 1934 à la Société nationale des Architectes de France fondée en 1872, l'un des plus importants regroupements professionnels d'architectes, avant l'institutionnalisation de la profession par l'Etat français le 31 décembre 1940. On sait aussi que cet homme de l'art avait fait une partie de sa carrière en Roumanie³. Après la guerre, il avait obtenu un agrément de la commission gérant les dommages de guerre dépendant du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme qui lui permettait d'être habilité à intervenir au niveau des marchés de la reconstruction

< Рис. 1. Грей, автовокзал: общий вид с улицы в три четверти справа. Фото Ива Сансей, регион Франш-Конте, список наследия, ADAGP, 1988 год / Fig. 1. Gray, gare routière: vue d'ensemble depuis la rue, de trois quarts droit. Cliché Yves Sancey © Région Franche-Comté, Inventaire du Patrimoine, ADAGP, 1988.

При строительстве центрального корпуса использовались материалы, частично оставшиеся от демонтажа 3,5-метровых каменных стен старого вокзала; остальное строится из пустотелого кирпича. Система несущих опор из бетона используется для ротонд, что дает возможность оставить максимум остекления. Бетон применяется также для плит перекрытий дверных и оконных проемов, балок и оснований, но главным образом – для большого навеса на заднем фасаде.

Двухъярусные навесы, защищающие платформу с обеих сторон, состоят из двух больших бетонных плит небольшой толщины с необработанной поверхностью (Рис. 4): нижний навес размером 28 на 5 м, поддерживаемый шестью бетонными опорами и используемый

la partie basse de la ville, autour des installations portuaires situées sur les berges de la Saône, ont été établis des bâtiments voués au commerce et à l'industrie ainsi que la gare de chemin de fer d'intérêt général et la gare routière.

2. Территория Франш-Конте включает четыре департамента: Ду, Верхняя Сона, Юра и Территория Бельфор / Le département constitue une division territoriale de la France. Le territoire de la Franche-Comté comprend quatre départements : le Doubs, la Haute-Saône, le Jura et le Territoire de Belfort.

3. Устная информация, полученная от мэрии города Грей / Renseignement oral (mairie de Gray).



< Рис. 2. Грей, автовокзал: крупный план здания, вид справа. Фото Ива Сансей, регион Франш-Конте, список наследия, ADAGP, 1988 год / Fig. 2. Gray, gare routière: vue rapprochée des installations depuis la droite. Cliché Yves Sancey © Région Franche-Comté, Inventaire du Patrimoine, ADAGP, 1988.

в Рис. 3. Грей, автовокзал: общий вид фасада со стороны улицы. Фото Ива Сансей, регион Франш-Конте, список наследия, ADAGP, 1988 год / Fig. 3. Gray, gare routière: vue d'ensemble de la façade sur rue. Cliché Yves Sancey © Région Franche-Comté, Inventaire du Patrimoine, ADAGP, 1988

financés par les pouvoirs publics. Son champ d'action comprenait les départements de la Seine, de la Seine et Oise et celui de la Haute-Saône, beaucoup plus éloigné de Paris que les deux autres territoires (346 km entre Gray et Paris). Dans la ville basse, outre la gare routière, Chazal avait aussi reconstruit un hôtel de voyageurs, appelé l'hôtel Bellevue, et un immeuble, tous deux situés place du 4 Septembre, non loin du grand pont de pierre jeté sur la rivière Saône qui avait été en partie détruit par des bombardements.

Composition d'ensemble et description

La gare routière est composée de deux parties parallèles orientées est-ouest formant en plan deux rectangles allongés terminés en demi-cercle (Fig. 2). Cette implantation en longueur très fonctionnelle permettait de faciliter les manœuvres des autocars.

Un bâtiment rectangulaire très étiré bordant la rue, terminé de part et d'autre par deux demi-rotondes constitue la gare proprement dite, avec sa billetterie, sa salle d'attente, ses services de messagerie ainsi qu'un logement d'employé à l'étage. La façade postérieure, dont le rez-de-chaussée est protégé par un premier auvent, est surmontée au-dessus de l'étage d'un second auvent très aérien construit en porte-à-faux.

Deux auvents superposés sur poteaux, érigés parallèlement au bâtiment de la gare et séparés de celle-ci par un passage destiné à

la circulation des bus, abritent deux quais de part et d'autre pour la desserte des voyageurs et le déchargement des bagages.

Une passerelle enjambant le passage à autocars relie le premier étage des deux constructions : elle permettait d'entasser les valises et les sacs des voyageurs sur le toit des cars qui ne comportaient pas encore à l'époque de soute à bagages.

Le bâtiment de la gare, mesurant 35,5 mètres de long sur 8,5 mètres de large et plus de 8 mètres de haut, est constituée de volumes de différentes hauteurs. Le traitement plastique de l'ensemble avec ses pleins, ses vides et ses volumes bien individualisés met progressivement en valeur la partie centrale du bâtiment afin de monumentaliser le hall d'entrée qui était surmonté à l'époque de la construction par une horloge prolongée par un mât de plusieurs mètres de haut. La façade principale sur rue est agrémentée de deux bow-windows, tandis que les rotondes latérales sont entièrement vitrées (Fig. 3). Les toits terrasse de 12 cm d'épaisseur sont recouverts d'un asphalte pour assurer l'étanchéité.

Pour le corps central, les matériaux utilisés proviennent en partie de la réutilisation sur 3,50 mètres de hauteur des murs en pierre de l'ancienne gare du tacot, le reste étant réalisé en brique creuse. Un système de poteaux/poutres porteurs en béton est utilisé pour les rotondes afin de pouvoir dégager un maximum de parties vitrées. Le



бетон est encore utilisé pour les linteaux de portes et de fenêtres, les sommiers et les fondations, mais surtout pour le grand auvent en surplomb de la façade postérieure.

Les deux auvents superposés abritant un quai de part et d'autre sont constitués de deux grands plateaux peu épais en béton brut de décoffrage (Fig. 4) : le plus bas, mesurant 28 mètres de long sur 5 mètres de large et servant à l'embarquement des bagages, soutenu par six poteaux en béton, est situé à 3,80 mètres du sol ; le deuxième qui sert de couverture au premier et aux deux quais, mesure 33 mètres de long sur 10 mètres de large. Porté par six autres poteaux, il est situé à 6,30 mètres de hauteur.

La passerelle en béton armé, d'une portée de onze mètres, est faite de deux poutres, hautes d'un mètre, formant garde-corps.

Les matériaux en sous œuvre sont constitués de brique creuse pour les cloisons intérieures, de métal pour les huisseries des baies de l'étage, des rotondes et des bow-windows, ainsi que pour les portes extérieures ; les guichets de vente des billets, les plinthes, les portes intérieures et certains sols étant réalisés en bois.

Conclusion

Du point de vue général, l'édifice, fonctionnel, horizontal et très plastique, s'intègre pleinement dans le Mouvement moderne en archi-

ture apparu dans les années 1920-1930 qui rompait résolument avec l'architecture du passé par ses lignes pures, son absence de décor et l'emploi de matériaux nouveaux, comme le béton armé et le métal. L'architecte Le Corbusier (1887-1965) en a exprimé dans ses nombreux écrits les cinq principes : le toit-terrace permettant entre autres la création de jardins suspendus, les pilotis qui éliminent l'humidité des maisons et libèrent le sol pour la circulation, les plans libres sans murs porteurs avec des sols en béton reposant sur des piliers, les murs rideaux, les séries de baies horizontales.

La gare routière a été protégée au titre des Monuments Historiques en 1994⁴ parce que, du point de vue de l'histoire et de l'art, elle représente non seulement un témoin des préoccupations de son époque, mais aussi un jalon précieux de l'architecture de son temps, notamment grâce à la mise en œuvre du béton armé qui, sans être une nouveauté dans les années 1950, fut ici particulièrement audacieuse au niveau des porte-à-faux des auvents.

A l'échelon régional, il convient de noter que l'édifice a été construit en même temps qu'un autre monument, issu du même mouvement moderne, sortait de terre à l'autre extrémité du département de la Haute-Saône : la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, œuvre insigne de l'architecte Le Corbusier devenue en 2016 patrimoine mondial de l'humanité.

4. Технические данные, используемые в этой статье, взяты из материалов по охране исторических памятников, подготовленных Жаном Марком при участии Пьера Гийома / Les données techniques utilisées dans cet article sont tirées du dossier de protection Monument Historique établi par Jean Marx avec le concours de Pierre Guillaume.

при погрузке багажа, расположен на высоте 3,8 м от земли. Второй навес размером 33 на 10 м служит крышей для первого и для платформ. Поддерживаемый шестью другими опорами, он расположен на высоте 6,3 м.

Железобетонный мост длиной 11 м оснащен перилами высотой 1 м.

Строительные материалы – полый кирпич для внутренних перегородок, металл для дверных коробок этажей, ротонд и эркеров, а также для наружных дверей. Окна продажи билетов, плинтусы, внутренние двери и полы в некоторых помещениях выполнены из дерева.

Заключение

По основным характеристикам здание функциональное, горизонтальное и очень пластичное; оно вполне может быть отнесено к «Современному движению» в архитектуре, появившемуся в 1920–1930 годах, которое решительно нарушало каноны архитектуры прошлого своими чистыми линиями, отсутствием декора и использованием новых материалов – железобетона и металла. Архитектор Ле Корбюзье (1887–1965) выразил в своих многочисленных письменных документах пять основных принципов: кровля-терраса, позволяющая создание висячих садов; колонны, которые помогают уменьшить сырость в домах и освобождают пространство для передвижения; свободные площади без несущих стен с бетонным полом, опирающиеся на колонны; ненесущие перегородки; расположение окон в виде сплошной горизонтальной ленты.

Автовокзал получил статус охраняемого исторического памятника в 1994 году⁴: с точки зрения истории и искусства, он не только свидетельствовал о требованиях своей эпохи, но и стал важнейшим этапом развития архитектуры того времени благодаря использованию железобетона, который уже не был новшеством для 1950-х, однако для конструирования консольных навесов стал применяться впервые.

Следует заметить также, что здание было построено в одно время с другим памятником Верхней Соны – Капеллой Нотр-Дам-дю-О в Роншане, выдающейся работой архитектора Ле Корбюзье, которая в 2016 году вошла в список объектов всемирного наследия.

в Рис. 4. Грей, автовокзал: часть двухъярусных навесов и мост. Фото Ива Сансей, регион Франш-Конте, список наследия, ADAGP, 1988 год /

Fig. 4. Gray, gare routière: détail des auvents superposés et de la passerelle. Cliché Yves Sancey © Région Franche-Comté, Inventaire du Patrimoine, ADAGP, 1988



авторы

Авксентюк Владимир Петрович – Заслуженный архитектор РФ, лауреат премии Ленинского комсомола и Государственной премии России, советник РААСН, руководитель ООО Персональная творческая мастерская архитектора Авксентюка (Новосибирск)

Антипин Константин Сергеевич – исследователь архитектуры, автор просветительского проекта «Архитектурные излишества» (Москва)

Багина Елена Юрьевна – кандидат архитектуры, доцент Строительного института Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Белов Михаил Анатольевич – архитектор, профессор Московского архитектурного института (МАрХИ)

Васильев Николай Юрьевич – кандидат искусствоведения, историк архитектуры, градостроительства и дизайна. Координатор проекта «МосКонструкт», член ICOMOS, генеральный секретарь ДОСОМОМО (Москва)

Григорьева Анна Сергеевна – переводчик АНО «Востсибакадем-центр» (Иркутск)

Григорьева Елена Ивановна – Заслуженный архитектор России, член-корреспондент РААСН, действительный член МААМ, вице-президент Союза архитекторов России

Капустин Петр Владимирович – кандидат архитектуры, профессор, заведующий кафедрой теории и практики архитектурного проектирования Воронежского государственного технического университета

Козлова Людмила Валерьевна – аспирантка Иркутского национального исследовательского технического университета (ИРНИТУ)

Кудрявцев Александр Петрович – вице-президент РААСН, академик РААСН, член Международной академии архитектуры, профессор (Москва)

Кулеш Виктор Иванович – Заслуженный архитектор России, Заслуженный работник архитектуры и градостроительства Читинской области

Лежава Илья Георгиевич – Заслуженный архитектор РФ, доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой градостроительства МАрХИ, академик РААСН

Лидин Константин Львович – кандидат технических наук, докторант психологии (Россия – Болгария)

Лисицина Яна Юрьевна – кандидат исторических наук, член Союза художников России и Международной ассоциации искусств – АИАП ЮНЕСКО, Союза журналистов России, доцент кафедры журналистики и медиаменеджмента ИГУ

Мазаев Григорий Васильевич – Заслуженный архитектор РФ, Почетный строитель России, лауреат премии Совета министров СССР, кандидат архитектуры, профессор, академик РААСН

Малько Анастасия Васильевна – Dr.-Ing., Институт технологий города Карлсруэ (Германия)

Меерович Марк Григорьевич – Заслуженный архитектор России, доктор архитектуры, доктор исторических наук, член-корреспондент РААСН, член-корреспондент МААМ, профессор ИРНИТУ (Иркутск)

Мулляров Сергей Викторович – лауреат фестивалей ЗВС и «Зодчество», лауреат премии Губернатора Иркутской области, лауреат Государственной премии РФ, главный архитектор ОАО «Востсибпроект» (Иркутск)

Невлютов Марат Раилевич – архитектор, научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры Научного института теории и истории архитектуры и градостроительства (Москва)

Палагина Анастасия Алексеевна – студентка МАрХИ

Раппапорт Александр Гербертович – кандидат архитектуры, доктор искусствоведения, член СМА, член Союза дизайнеров России (Латвия)

Руссель Кристиан – искусствовед, специалист по охране и инвентаризации культурного наследия (Франция)

Салмин Леонид Юрьевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна Уральского архитектурно-художественного университета, дизайнер, архитектор (Екатеринбург)

Синяева Ксения – менеджер по работе с корпоративными клиентами компании «Декотек Инжиниринг/Fundermax» (Москва)

Станишев Георги – архитектор, теоретик и критик архитектуры (София, Болгария)

Ткачева Марина Львовна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и искусствознания Байкальского государственного университета, сотрудник Центра независимых социальных исследований и образования (Иркутск), член Союза журналистов России

Товмасьян Эдуард Ованесович – Заслуженный архитектор РФ, начальник отдела градостроительного планирования развития территорий ЦНИЭП градостроительства, советник РААСН (Москва)

Хмельницкий Дмитрий Сергеевич – архитектор, историк, публицист (Германия)

Шаравина Арина Викторовна – архитектор, член Союза архитекторов России, главный архитектор проектов ООО ПСФ «Ардис» (Чита)

Явейн Олег Игоревич – кандидат архитектуры, профессор МАрХИ (Санкт-Петербург)

Ястребов Михаил Васильевич – архитектор (Москва)

Благодарим за участие в подготовке номера и работе редакции архитектора **Евгению Сурикову** и администратора ИДА **Наталью Князеву** (Иркутск)

authors

Vladimir Avksentyuk – honored architect of the RF, laureate of the Leningrad Komsomol Award, laureate of the State Award of the RF, advisor of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAACS), head of OOO Avksentyuk Personal Creative Studio (Novosibirsk)

Konstantin Antipin – architectural researcher, author of the educational project “Architectural Extravagances” (Moscow)

Elena Bagina – Ph.D. in Architecture, Ass. Professor at Institute of Construction of Ural Federal University named after B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Mikhail Belov – architect, professor, Moscow Architectural Institute (MArchI)

Nikolai Vasiliev – Ph.D. in Art History, historian of architecture, town planning and design. Coordinator of the project “MosConstruct”, member of ICOMOS, General Secretary of DOCOMOMO (Moscow)

Anna Grigorieva – translator, ANO Vostoksibacademcenter (Irkutsk)

Elena Grigoryeva – honored architect of the RF, corresponding member of the RAACS, vice president of the Union of Architects of Russia (UAR), member of IAAM

Petr Kapustin – Ph.D. in Architecture, professor, head of the Department of Theory and Practice of Architectural Design at Voronezh State Technical University

Lyudmila Kozlova – postgraduate student, Irkutsk National Research Technical University (INRTU)

Alexander Kudryavtsev – vice-president of the RAACS, academician of the RAACS, member of the International Academy of Architecture, professor (Moscow)

Victor Kulesh – honored architect of Russia, honored worker of architecture and town planning of the Chita region

Ilya Lezhava – honored architect of the RF, Doctor of Architecture, professor, head of the Department of Town Planning, MArchI, academician of the RAACS

Konstantin Lidin – Ph.D. in Engineering, candidate for degree of Doctor of Psychology (Russia – Bulgaria)

Yana Lisitsina – Ph.D. in Historical Sciences, member of the Union of Artists of Russia and AIAP UNESCO, member of the Union of Journalists of Russia, Ass. Professor of the Department of Journalism and Media Management of ISU

Grigory Mazaev – honored architect of the RF, honored builder of Russia, laureate of the USSR Council of Ministers Prize, Ph.D. in Architecture, professor, academician of the RAACS

Anastasia Malko – Dr.-Ing., Karlsruhe Institute of Technology (Germany)

Mark Meerovich – honored architect of the RF, Doctor of Architecture, Doctor of Historical Sciences, corresponding member of the RAACS, corresponding member of IAAM, Professor of INRTU (Irkutsk)

Sergey Mullayarov – laureate of Zodchestvo of Eastern Siberia and Zodchestvo Festivals, laureate of the Irkutsk Region Governor Prize, laureate of the State Prize of the RF, chief architect of OAO Vostsibproject (Irkutsk)

Marat Nevlyutov – architect, researcher of the Department of Theory of Architecture of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (Moscow)

Anastasia Palagina – student of MArchI

Alexander Rappaport – Ph.D. in Architecture, Doctor of Art History, member of the Union of Moscow Architects, member of the Union of Designers of Russia (Latvia)

Christiane Roussel – conservator of Cultural Heritage (France)

Leonid Salmin – Ph.D. in Art History, designer, architect, professor of the Department of Graphical Design at Ural State University of Architecture and Art (Yekaterinburg)

Ksenia Sinyaeva – Corporate Account Manager, Dekotech Engineering/Fundermax (Moscow)

Georgi Stanishev – architect, architecture critic (Bulgaria)

Marina Tkacheva – Ph.D. in Philosophy, Ass. Professor of the Department of Philosophy at BSUEL, member of the Center for Independent Social Research (Irkutsk), member of the Union of Journalists of Russia

Eduard Tovmasyan – honored architect of the RF, head of Department for Territorial Development of the Central Research and Design Institute of the Ministry of Construction, advisor of the RAACS (Moscow)

Dmitry Khmel'nitsky – architect, historian, writer (Germany)

Arina Sharavina – architect, member of the Union of Architects of Russia, architect as project manager, OOO PSF Ardis (Chita)

Oleg Yavein – Ph.D. in Architecture, Professor of MArchI (Saint Petersburg)

Mikhail Yastrebov – architect (Moscow)

We are thankful to architect **Evgeniya Surikova** and manager of the Irkutsk House of Architects **Natalia Knyazeva** (Irkutsk) for their help with the preparation of the issue and the editorial work.



projectbaikal.com

project baikal | journal of architecture, design and urbanism