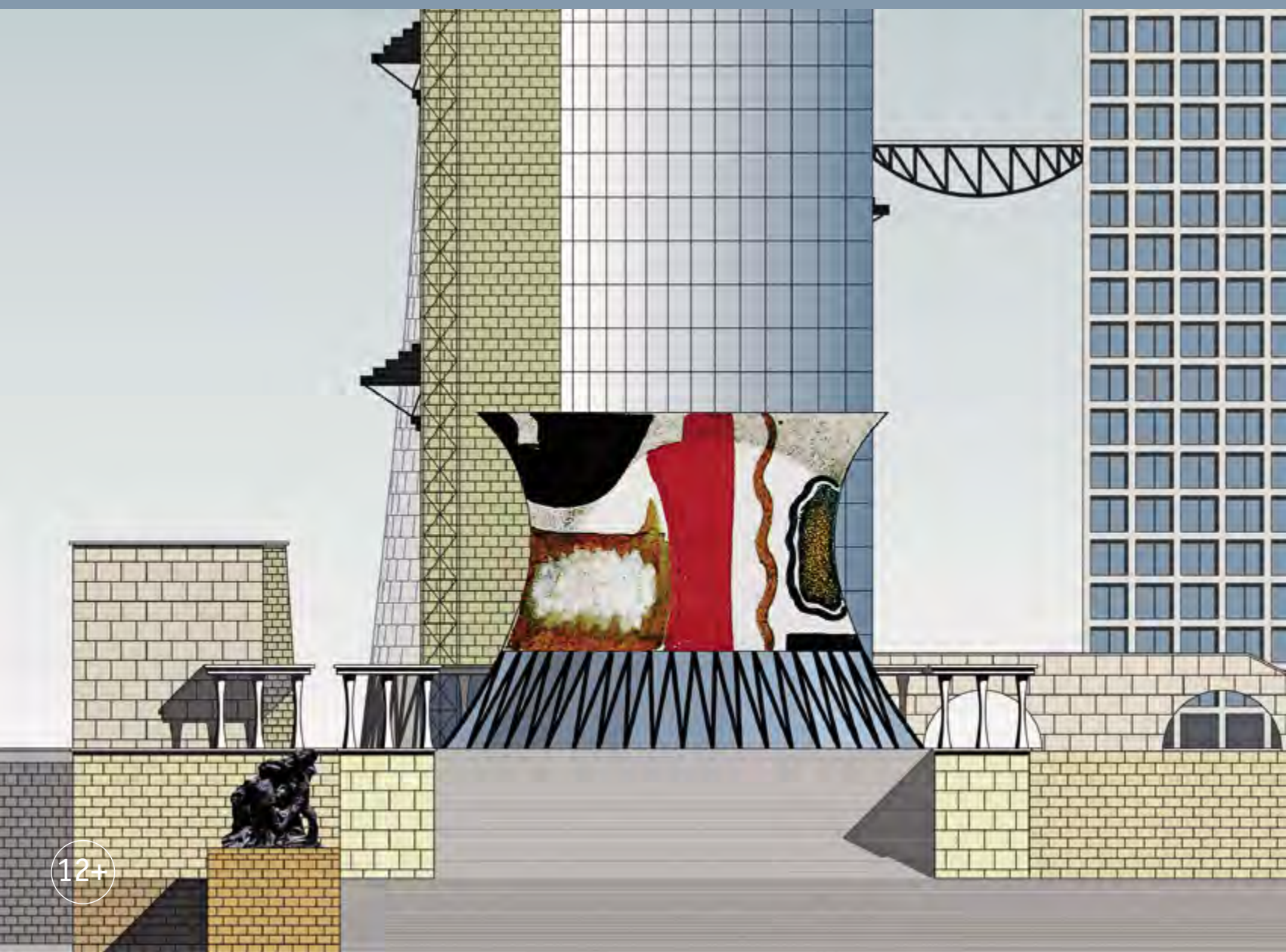


изменение климата  
авангард  
ар-деко  
post scriptum  
к малым городам

2019 / 62

# стилистика XX / stylistics XX

проект  
байкал /  
project  
baikal



ВКС-2019 в Томске  
Аптекарские

2019 / 61

малые и исторические /  
small and historic

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

Юбилейный Экземпль-2019  
Архитектура - 2019  
Кураторы: Кандела и Атлас

2019 / 60

на здоровье / in good health

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

Иван Житомский  
Илья Смирнов  
Илья Шихов  
Виктор Курча  
Владимир Ставицкий

2019 / 59

занавес XX / curtain XX

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+



2018 / 58

имидж все / image is everything

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

Фестиваль  
наследия  
ВКС-18  
Стратегия  
империи

2018 / 57

прекариат / precariat

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+



2018 / 56

интерьер города /  
interior of the city

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

Архитектура  
Архитектура-2018  
Проектирование  
Результаты  
Здания

Земли-2018  
БюроФонд  
Конверсия профессии  
Франк Герге

2018 / 55

конверсия / conversion

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

Конгресс в Ступе  
Юбилейное  
Зодчество  
Тойо Ито  
Франк Ллойд Райт в  
СССР

2017 / 54

востокозапад / eastwest

проект  
байкал /  
project  
baikal



12+

**Номера журнала «Проект Байкал»  
можно приобрести по адресам:**

Иркутск, пер. Черемховский, 1а,  
Иркутский дом архитектора,  
тел. +7 (3952) 33-28-39

Иркутск, ул. Бабушкина, 1, Галерея  
современного искусства Le Art,  
арт-центр «Палитра», тел. +7 (3952) 53-63-24

г. Иркутск, ул. Ленина 9, книжный магазин  
«Буквица», тел. +7 (3952) 24-16-89

Чтобы получить журналы по почте,  
отправляйте заявку на  
Email: [juksa009@hotmail.com](mailto:juksa009@hotmail.com)

Стилистика, стиль, стильно... как и многие популярные слова, слово «стиль» давно утратило конкретный смысл, но сохраняет ореол престижности. Кто же не хочет быть стильным? Многие коллеги-архитекторы желают, чтобы их творчество поставили на определенную «стилистическую полку». Но не менее сильно и стремление быть уникальным. Каждый хочет быть современным, но все методики точного стилистического анализа работают только на исторической дистанции, желательно в несколько столетий. Что происходит в архитектуре сегодня? Имеет ли место революционный рывок, ломающий старые представления о стилях? Или нынешние процессы есть лишь вариации на тему прошлых поколений? В этом номере мы обращаемся к самому влиятельному стилю XX века – АВАНГАРДУ и к самому изысканному – АР-ДЕКО, чтобы предложить нашим читателям поразмышлять над этими вопросами.

**ЕГ**

Stylistics, style, stylish... like many other popular words, the word “style” has lost its precise meaning, but still maintains the image of prestige. Who doesn't wish to be stylish? Many architects want their works to be placed on a certain “stylistic shelf”. But the aspiration to be unique is no less strong. Everyone wants to be modern, but all methods of precise stylistic analysis work only at a historic distance, ideally of several centuries. What is happening to architecture today? Is it a revolutionary breakthrough sweeping away old ideas of styles? Or are the current processes mere variations on the theme of previous generations? In this issue, we address the most influential style of the 20th century, AVANT-GARDE, and the most sophisticated one, ART DECO, to invite our readers to reflect on these questions.

**Elena Grigoryeva**  
**editor-in-chief**

Издатель выражает благодарность за помощь в создании журнала Барту Голдхоорну, 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

12+

**учредитель, главный редактор**

Е. И. Григорьева  
664025, Иркутск,  
пер. Черемховский, 1а

**корректор,  
литературный редактор**  
Марина Ткачева

**дизайн, верстка**  
Татьяна Анненкова

**заместитель главного редактора  
по международной деятельности**  
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

**на обложке**

здание Наркомтяжпрома И. И. Леонидова  
**на последней обложке**  
МАО. Народный дом им. Ленина

**адрес типографии**  
000 «Типография Принт Лайн»  
Иркутск, ул. Сергеева, 3/4  
Тираж 300 экз. Заказ  
Подписано в печать 11.11.2019  
Журнал №62 от 21.11.2019

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

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

62

стилистика XX /  
stylistics 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)
- с 2019 года индексируется в SCOPUS

|               |                     |   |    |
|---------------|---------------------|---|----|
| новости       | Анна Григорьева     | Международные новости архитектуры.....  | 7  |
|               | Кристиан Хорн       | Планы действий по изменению климата как необходимый инструмент планирования для городов ..... | 9  |
|               | Александр Логинов   | Архитектурная премия «ArchInnTech '2019».....   | 18 |
|               | Марина Ткачева      | Международный конкурс архитектурной графики.....  | 19 |
|               | Елена Булгакова     | Нижний Новгород. XVIII международный конкурс выпускных квалификационных работ.....            | 20 |
| стилистика XX |                     | .....   | 23 |
|               | Константин Лидин    | Быть стильным. Развитие понятия стиля в Восточной и Западной традиции.....                    | 24 |
|               | Елена Багина        | Авангард, ар-деко, эклектика.   |    |
|               | Петр Капустин       | Дискуссионный клуб ПБ.....  | 30 |
|               | Андрей Боков        | Три утопии (памяти СССР посвящается) .....  | 37 |
|               | Нина Панина         |   |    |
|               | Наталья Бартош      |   |    |
|               | Ирина Шавшина       | Художники книги на стыке эпох и стилей.....   | 42 |
|               | Яна Лисицина        | Изофронт в Восточно-Сибирском крае (1930-е гг.) .....   | 46 |
| авангард      | Константин Лидин    | .....   | 53 |
|               | Александр Раппапорт | Мысли об авангарде .....  | 54 |
|               | Елена Багина        | Миф советского авангарда и ВХУТЕМАСа.....   | 58 |
|               | Ольга Железняк      | Цветовой авангард: пространство жизни и концепция стилеобразования новой эпохи .....          | 63 |
|               | Наталья Багрова     | Стилистическая динамика русского (советского)   |    |
|               | Сергей Филонов      | авангарда в архитектуре Новосибирска.....   | 70 |
|               | Василий Лисицин     | Казимир Миталь: конструктивист, эсер, стахановец.....   | 74 |
|               | Нина Коновалова     | Архитектура русского авангарда и японского метаболизма: параллели форм и смыслов.....         | 82 |
|               | Марина Ткачева      | Прошлое трактует нас .....  | 91 |

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

**associate editor-in-chief for international activity**  
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

**front cover image**  
Narkomtyazhprom by Leonidov

**back cover image**  
MAO. People's House named after Lenin

**printed by**  
000 "Tipografia Print Line"  
Sergeeva Street 3/4 Irkutsk  
print run 300  
passed for printing: 11.11.2019  
issue 62 of 21.11.2019

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:

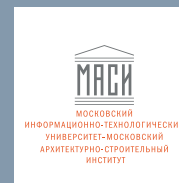
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- the Avery Index to Architectural Periodicals
- Google Scholar
- Ulrichsweb (Ulrich's Periodicals Directory)
- The Open Archives Initiative (OAI)
- JournalTOCs
- SHERPA/RoMEO
- PKP index
- Since 2016 the journal is included in the Russian Science Citation Index (RSCI) database
- Since 2019 the journal has been indexed in SCOPUS

12+

Журнал является медиа-партнером международных конкурсов: the American Architecture Prize, Inspireli Awards, ITSLIQUID и Kaira Looor, архитектурных фестивалей «Зодчество в Сибири» и ряда российских конкурсов. /

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

спонсоры номера



|                       |                     |  |     |
|-----------------------|---------------------|--|-----|
| ар-деко               | Александр Раппапорт | Ле Корбюзье.....   | 92  |
|                       | Ольги Железняк      | Фотогалерея. Марсельская жилая единица .....                       | 95  |
|                       | Ольга Успенская     | «...Есть такой авангард» .....                                     | 98  |
|                       | Константин Лидин    | .....  | 101 |
|                       | Андрей Бархин       | Ар-деко и стилевой параллелизм в архитектуре 1930-х .....          | 102 |
|                       | Николай Васильев    | Ар-деко и советская архитектура.....                               | 108 |
|                       | Петр Завадовский    | Иван Леонидов и стиль «Наркомтяжпром».....                         | 112 |
|                       | Елена Багина        | Ар-деко: западный гедонизм и советская романтика .....             | 120 |
|                       | Мария Нащокина      | Ар-деко и Вена .....   | 126 |
|                       | Петр Капустин       | Ар-деко. Поэтика отравы.....                                       | 138 |
| post scriptum к малым | Елена Григорьева    | .....  | 149 |
|                       | Александр Кудрявцев | Драгоценная подруга России .....                                   | 150 |
|                       | Алексей Буйнов      | Крапивна. Попытка реабилитации .....                               | 152 |
|                       | Елена Булгакова     | .....  |     |
|                       | Геннадий Пустоветов | Современные тенденции развития сельской среды и                    |     |
|                       | Евгений Лихачев     | сельского расселения в Сибири.....                                 | 156 |
|                       | Галина Паршукова    | .....  |     |
|                       | Григорий Ерохин     | Военные городки.   |     |
|                       | Алла Лихачева       | Формирование военно-стратегической функции городов Западной Сибири |     |
|                       | Николай Журин       | (Омска и Ново-Николаевска) в начале XX века .....                  | 166 |
|                       | Лариса Вольская     | .....  |     |
|                       | Евгений Хиценко     | Малые исторические города Сибири: Олекминск.....                   | 170 |
|                       | Евгений Чугунов     | .....  |     |
|                       | Николай Крадин      | Туристический кластер «Полюс холода»                               |     |
|                       | Андрей Асадов       | Село Оймакон, Республика Саха (Якутия) .....                       | 182 |
| авторы                |                     | .....  | 184 |

|                        |   |  |     |
|------------------------|---|--|-----|
| news                   | Anna Grigorieva   | International Architecture News .....  | 7   |
|                        | Christian Horn  | Climate Action Plans, an Essential Planning Tool for Cities .....  | 9   |
|                        | Alexander Loginov   | Architectural Prize "ArchInnTech '2019" .....  | 18  |
|                        | Marina Tkacheva   | International Competition of Architectural Graphics.....   | 19  |
|                        | Elena Bulgakova   | Nizhny Novgorod. XVIII International Competition of Graduation Projects .....  | 20  |
| stylistics XX          |   | .....  | 23  |
|                        | Konstantin Lidin  | To Be Stylish. The Development of the Concept of Style in<br>the Eastern and Western Tradition .....   | 24  |
|                        | Elena Bagina<br>Petr Kapustin   | Avant-Garde, Art Deco, Eclecticism. PB Discussion Club .....   | 30  |
|                        | Andrey Bokov  | Three Utopias (Dedicated to the Memory of the USSR) .....  | 37  |
|                        | Nina Panina<br>Natalya Bartosh<br>Irina Shavshina   | Book Artists at the Crossroads of Epochs and Styles .....  | 42  |
|                        | Yana Lisitsina  | Isofront in the Eastern Siberian Region (1930s) .....  | 46  |
| avant-garde            | Konstantin Lidin  | .....  | 53  |
|                        | Alexander Rappaport   | Thoughts about the Avant-Garde .....   | 54  |
|                        | Elena Bagina  | The Myth of the Soviet Avant-Garde and VKHUTEMAS.....  | 58  |
|                        | Olga Zheleznyak   | The Colour Avant-Garde: a Living Space and a Concept for Style Formation<br>in the New Epoch .....   | 63  |
|                        | Natalya Bagrova<br>Sergey Filonov   | Stylistic Dynamics of the Russian (Soviet) Avant-Garde in the<br>Architecture of Novosibirsk .....   | 70  |
|                        | Vasily Lisitsin   | Kazimir Mital: Constructivist, Social Revolutionary, Stakhanovite .....  | 74  |
|                        | Nina Konovalova   | Architecture of Russian Avant-Garde and Japanese Metabolism:<br>Parallels of Forms and Meanings.....   | 82  |
|                        | Marina Tkacheva   | The Past Interprets Us.....  | 91  |
|                        | Alexander Rappaport   | Le Corbusier .....   | 92  |
|                        | Olga Zheleznyak   | Photo Gallery. Marseille Residential Unit .....  | 95  |
|                        | Olga Uspenskaya   | "...There Is Such Avant-Garde" .....   | 98  |
| art deco               | Konstantin Lidin  | .....  | 101 |
|                        | Andrei Barkhin  | Art Deco and Stylistic Parallelism in Architecture of the 1930s .....  | 102 |
|                        | Nikolai Vasiliev  | Art Deco and Soviet Architecture .....   | 108 |
|                        | Petr Zavadovsky   | Ivan Leonidov and the "Narkomtiazhprom" Style .....  | 112 |
|                        | Elena Bagina  | Art Deco: the Western Hedonism and the Soviet Romance.....   | 120 |
|                        | Maria Nashchokina   | Art Deco and Vienna .....  | 126 |
|                        | Petr Kapustin   | Art Deco. Poetics of Poison .....  | 138 |
| post scriptum to small | Elena Grigoryeva  | .....  | 149 |
|                        | Alexander Kudryavtsev   | The Precious Girth of Russia .....   | 150 |
|                        | Alexei Buinov<br>Elena Bulgakova  | Krapivna. Rehabilitation Attempt.....  | 152 |
|                        | Gennady Pustovetov<br>Eugeny Likhachev<br>Galina Parshukova<br>Grigory Erokhin<br>Alla Likhacheva | Modern Trends in the Development of the Rural Environment<br>and Rural Settlement in Siberia.....  | 156 |
|                        | Nikolai Zhurin<br>Larisa Vol'skaya<br>Eugeny Khitsenko<br>Eugeny Chugunov                         | Military Towns as the Basis for the Formation of the Military-Strategic<br>Function of the Cities of Western Siberia (Omsk and Novo-Nikolaevsk)<br>at the Beginning of the Twentieth Century ..... | 166 |
|                        | Nikolai Kradin  | Small and Historic Towns of Siberia: Olyokminsk .....  | 170 |
|                        | Andrey Asadov   | The Tourist Cluster "Cold Pole". Oymyakon Settlement, Sakha Republic (Yakutia).....  | 182 |
| authors                |   | .....  | 184 |

**28 лет  
добросовестной  
работы**



ООО «Ингео»  
Тел.: (3952) 200-001, 211-327, 211-329  
E-mail: [ingeo@list.ru](mailto:ingeo@list.ru)



**Комплексные инженерные изыскания  
для любого строительства**



**ALFRESCO™**  
НАРУЖНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ  
[www.allfresco.ru](http://www.allfresco.ru)

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

e-mail: [info@allfresco.ru](mailto:info@allfresco.ru)  
[www.allfresco.ru](http://www.allfresco.ru)



## Results of the National Concert Hall Architectural Design Competition (Lithuania)

Arquívio Architects (Spain) have been announced as the winners of the architectural design competition for the National Concert Hall in Vilnius, Lithuania. The international competition was endorsed by the International Union of Architects and organised by the Lithuanian Union of Architects and the Lithuanian Ministry of Culture. The competition attracted nearly 250 entries from across the globe.

The international jury, headed by Norwegian architect Ole Gustavsen

(Jury Chair and UIA representative), commended the winning entry by Arquívio Architects (Spain). Jury members noted that "the design of the three volumes and the new plaza provides a clear and fitting intermediate level of detail between the city and the interior spaces."

The jury added that the winning entry had proposed a solution ensuring functional communications and acoustic solutions that would satisfy the requirements for an open, multifunctional art centre, featuring a premium classical music concert hall with natural acoustics in which the residing

orchestra would feel at home.

Second prize was awarded to Fres architects and planners Laurent Gravier+Sara Martin Camara, France, while UAB PALEKO ARCHSTUDIJA, Lithuania, was awarded third prize. The jury also gave an honourable mention to Smar Architecture Studio, Australia.

The top three winners attended the award ceremony in Vilnius and received prizes of €60,000; €40,000 and €20,000 respectively. Speaking at the award ceremony, Mindaugas Kvietkauskas, the Minister of Culture for the Republic of Lithuania, congratulated the winners, adding that he would very much like

to see the National Concert Hall as an "inviting place, open to everyone, a place of harmony for people of different generations, views and tastes, bringing together Lithuanian citizens into a single creative space where we could create our own Home of Nation together."

All 248 architectural ideas for the National Concert Hall will be displayed in Vilnius from 20 September to 13 October. Construction of the building is to start in 2021.

Find out more and view all the winning entries <https://vilnius.lt>

## Международные новости архитектуры / International Architecture News

### Результаты конкурса на проект Национального концертного зала (Литва)

Команда Arquívio Architects из Испании объявлена победителем архитектурного конкурса на проект Национального концертного зала в Вильнюсе (Литва). Международный конкурс был организован Литовским союзом архитекторов и Министерством культуры Литвы при поддержке Международного союза архитекторов. На конкурс поступило около 250 заявок со всего мира.

Международное жюри под председательством представителя МСА норвежского архитектора Оле Густавсона выбрало проект команды Arquívio Architects (Испания), отметив, что «три объема и новая площадь, предложенные проектом, создают четкий и подходящий переход между городом и внутренними пространствами».

Жюри добавило, что проект-победитель поможет обеспечить функциональные связи и акустические условия, отвечающие требованиям открытого многофункционального центра искусств, снабдив естественной акустикой классический концертный зал высшего уровня, в котором национальный оркестр будет чувствовать себя как дома.

Вторая премия досталась архитектурному бюро Fres architects и планировщику Laurent Gravier+Sara Martin Camara из Франции, а литовская фирма UAB PALEKO ARCHSTUDIJA получила третий приз. Жюри также присудило



ло почетную премию австралийской фирме Smar Architecture Studio.

На церемонии награждения в Вильнюсе первые три победителя получили премии в 60000, 40000 и 20000 евро соответственно. Выступая на церемонии, министр культуры Литвы Миндаугас Кветкаускас поздравил победителей и добавил, что хотел бы видеть Национальный концертный зал «открытым для каждого местом гармонии, привлекательным для людей разных поколений, взглядов и вкусов, объединяющим жителей Литвы в единое творческое пространство для создания нашего общего "Народного дома"».

Все 248 архитектурных проектов Национального концертного зала, представленных на конкурс, были

выставлены в Вильнюсе с 20 сентября по 13 октября. Строительство здания начнется в 2021 году.

Дополнительная информация и все проекты-победители представлены на сайте:

<https://vilnius.lt>

^ v Национальный концертный зал в Вильнюсе по проекту Arquívio Architects (Испания), 1-е место / The winning design of the National Concert Hall by Arquívio Architects (Spain)





### 2019 AMP Winners Announced

The Architecture MasterPrize (AMP), one of the most comprehensive architecture awards in the world, has announced this year's winners: the most innovative, creative and inspiring architectural projects from all over the globe. Winners were selected from over a thousand entries from over 60 countries.

The AMP jury has selected the following three projects as the winners of The Architecture MasterPrize 2019:

– Architectural Design of the Year: The Retreat at the Blue Lagoon Iceland by Basalt Architects

– Interior Design of the Year: Infinite Buildings by Jean-Maxime Labrecque

– Landscape Design of the Year: The Best of Youth by Unlimited Metropolis Studio

The winners were selected by a panel of esteemed experts, architects, academics and industry experts, including Peggy Deamer, Professor of Architecture at Yale University; Joshua Jih Pan, FAIA from J.J. Pan and Partners, Leone Lorrimer from Leone Lorrimer Architect, Elisa Burnazzi from Burnazzi Feltrin Architects, Jennifer Siegal from Office of Mobile Design (OMD) and many more.

Elena Grigoryeva, editor-in-chief of the Project Baikal journal, represented Russia in the AMP Jury.

The 2019 Winners Gala was held at the Guggenheim Museum Bilbao on October 14, 2019. Attended by almost 300 guests from 150 architectural and design companies.

Winners will enjoy extensive publicity showcasing their designs to a worldwide audience throughout the next year, and their designs will be featured in the AMP Book of Architecture distributed globally.

**For more information:**

<https://architectureprize.com>

^ Номинация AMP 2019 «Архитектурный проект года»: Оздоровительный центр в Голубой лагуне, Исландия по проекту бюро Basalt Architects. Фото: Ragnar Th Sigurðsson / AMP 2019 Architectural Design of the Year: The Retreat at Blue Lagoon Iceland by Basalt Architects. Photo: Ragnar Th Sigurðsson



< Номинация AMP 2019 «Дизайн интерьера года»: «Бесконечные здания» по проекту Jean-Maxime Labrecque / AMP 2019 Interior Design of the Year: Infinite Buildings by Jean-Maxime Labrecque

профессор архитектуры Йельского университета; Джошуа Джи Пан, член Американского института архитекторов, бюро J. J. Pan and Partners; Леон Лорример из фирмы Leone Lorrimer Architect; Элиза Бурнацци из компании Burnazzi Feltrin Architects; Дженифер Сигал из Office of Mobile Design (OMD) и многие другие. Россию в жюри AMP представляла Елена Григорьева, главный редактор журнала «Проект Байкал».

Торжественное награждение победителей состоялось в Музее Гуггенхайма в Бильбао 14 октября 2019 года в присутствии около 300 гостей из 150 архитектурных и дизайнерских фирм.

Работы победителей конкурса будут представлены мировой публике в течение всего следующего года. В частности, их проекты будут размещены в каталоге AMP Book of Architecture, который распространяется по всему миру.

**Дополнительная информация:**  
<https://architectureprize.com/>

### Объявлены лауреаты премии Architecture MasterPrize-2019

Жюри премии Architecture MasterPrize (AMP), одной из крупнейших архитектурных премий мира, объявило победителей этого года – наиболее оригинальные, творческие и интересные архитектурные проекты со всего мира.

На конкурс поступило свыше тысячи заявок на участие из более чем 60 стран мира.

Жюри AMP выбрало следующие три проекта-победителя:

– Номинация «Архитектурный проект года»: Оздоровительный центр в Голубой лагуне, Исландия – бюро Basalt Architects;

– Номинация «Дизайн интерьера года»: «Бесконечные здания» – Jean-Maxime Labrecque;

– Номинация «Ландшафтный дизайн года»: «Лучшие годы юности» – бюро Unlimited Metropolis Studio.

Победители были отобраны группой уважаемых экспертов, в состав которой вошли: Пегги Димер,

Процесс изменения климата достиг небывалых темпов. Парижское соглашение, основанное на переговорах, проведенных на Конференции COP 21 в Париже в декабре 2015 года, ставит цель к 2100 году удержать глобальное потепление в пределах 2°C по сравнению с доиндустриальным уровнем, стремясь ограничить потепление полутора градусами С. Для решения задач Парижского соглашения многие европейские города для своих территорий разработали муниципальные планы действий по проблеме изменения климата, направленные на достижение нулевого баланса выбросов углерода к 2050 году. Данная цель требует активного привлечения всех сторон: государственных и частных предприятий, ассоциаций и горожан, поскольку на 80% (в частности, в Париже) успех зависит от участия сторон и изменения образа жизни.

Ключевые слова: изменение климата; выбросы CO<sub>2</sub>; Конференция ООН по изменению климата; COP 21; Парижское соглашение; план действий по проблеме изменения климата; Париж; Берлин; соучастие; Россия; Москва. /

Climate change is happening on a faster pace than ever recorded before. It has become visible in multiple wildfires on nearly all continents, heat waves, melting glacier, thawing of permafrost, water shortage, the reduction of the biodiversity and other occurrences. The Paris agreement, based on the negotiations of the 21st Conference of the Parties in Paris (COP21) in December 2015, focus to contain global warming well below 2°C compared to pre-industrial levels by 2100, and strives to limit the increase to +1.5°C. To implement the objectives of the Paris agreement on their territories, many European cities developed their municipal climate action plans with the objective of becoming carbon neutral by 2050. To achieve this objective, it is crucial to involve all stakeholders: public and private entities, associations and citizens, as about 80% (in the case of Paris) of the objective are depending of their implication and changes in behaviour.

Keywords: Climate change; CO<sub>2</sub> emissions; United Nations Climate Change Conference; COP 21; Paris Agreement; climate action plan; Paris; Berlin; participation; Russia; Moscow.

## Планы действий по изменению климата как необходимый инструмент планирования для городов / Climate Action Plans, an Essential Planning Tool for Cities

### Изменение климата

Изменение климата происходит небывалыми темпами. В летнее время регистрируются многочисленные пожары практически на всех континентах, наблюдаются периоды аномальной жары, происходит таяние ледников и вечной мерзлоты, ощущается нехватка воды, снижение биоразнообразия и другие природные явления.

С 1950-х годов ученые начали предупреждать о негативном влиянии человеческой деятельности на экосистему Земли. В книге Рашель Карсон «Тихая весна», опубликованной в 1962 году, приводились данные о неблагоприятных последствиях для экологии неизбирательного использования пестицидов. Во многих случаях голоса подобных предвестников не были услышаны. В 1972 году Римский клуб привлек значительное внимание публики своим первым отчетом «Пределы роста» (Meadows & Club of Rome, 1972). В отчете говорилось, что из-за истощения ресурсов экономический рост не может продолжаться безгранично. Книга была переведена на 30 языков и стала самой продаваемой за всю историю книг по экологии. Однако, помимо дебатов, было предпринято лишь несколько попыток замедлить ухудшение экологической обстановки. Фильм «Неудобная правда» о кампании бывшего американского вице-президента Альберта Гора, направленной на информирование граждан о глобальном потеплении, вышел на экраны в 2006 году, повысив осведомленность по данной проблеме во всем мире.

Но только недавно стало очевидно, что общественность многих стран стала уделять внимание защите нашей планеты. Видимые признаки изменения климата, ощутимое негативное воздействие на здоровье человека и природы, активное участие молодого поколения в движении школьников за сохранение климата, известном под названием «Пятницы ради будущего», – все это может превратить наблюдательную позицию населения в активную позицию борцов против изменения климата.

### Парижское соглашение

Парижское соглашение, основанное на переговорах 21-й сессии Парижской конференции сторон (COP 21), прошедшей в декабре 2015 года, нацелено на удержание к 2100 году показателя глобального потепления ниже 2°C по сравнению с доиндустриальным периодом, стремясь сократить этот показатель до 1,5 °C. Парижское соглашение было подписано 197 странами и вступило в силу в ноябре 2016 года после его ратификации 55 странами, чья доля в выбросе парниковых газов

составила не менее 55%. Страны должны предложить свои национальные планы действий по проблеме изменения климата, которые называются «определяемые на национальном уровне вклады» (ОНВ)

в Движение «Пятницы ради будущего» в Париже, 2019 год. Автор: Office Rethink 2019 / Fridays for Future in Paris in 2019. Author: Office Rethink 2019



**Climate change**

Climate change is happening and on a faster pace than ever recorded before. The summers are now marked by multiple wildfires on nearly all continents, heat waves, melting glacier, thawing of permafrost, water shortage, the reduction of the biodiversity and other environmental occurrences.

From the 1950s onwards scientists started to alert on the negative impact of human activities on the ecosystem of the earth. Rachel Carson book 'Silent spring', published in 1962, documented the adverse environmental effects caused by the indiscriminate use of pesticides on wildlife. In many cases the voices of these forerunners stayed unheard.

In 1972 the Club of Rome stimulated considerable public attention with its first report on 'The Limits to Growth' (Meadows & Club of Rome, 1972). The report suggested that economic growth could not continue indefinitely because of resource depletion. Translated in 30 languages, it became the best-selling environmental book in history. But besides debates, few actions followed to slow down the environmental degradation. The movie 'An Inconvenient Truth', about former United States Vice President Al Gore's campaign to educate people about global warming, came on screen in 2006, raising further awareness of global warming internationally.

But it is only recently that the general public in many countries seems to give attention to the protection of our planet. The visible signs of climate change, the tangible negative impact on health of humans and wildlife, a strong mobilization of the youth in the School strike for climate movement, also known as Fridays for Future, will hopefully change people from being spectator to become actors against climate change.

**The Paris agreement**

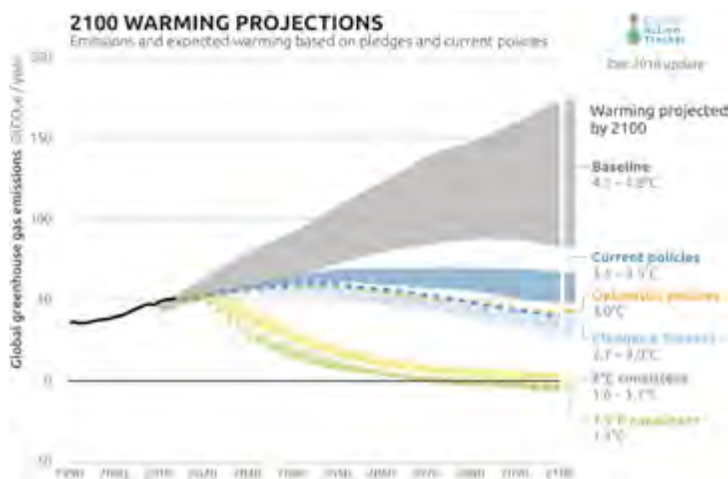
The Paris agreement, based on the negotiations of the 21st Conference of the Parties in Paris (COP21) in December 2015, focus to contain global warming well below +2°C compared to pre-industrial levels by 2100, and strives to limit

the increase to +1.5°C. 197 countries signed the Paris agreement and it came into force in November 2016 after it has been ratified by 55 countries representing at least 55% of the estimated greenhouse gas emissions. It requires countries to put forward national climate action plans, called Nationally Determined Contributions (NDCs), and to periodically report on their progress towards implementing those plans. But it leaves it up to each country to determine the plan's content and level of ambition.

The Climate Action Tracker (CAT) developed and updated by three research organizations tracking climate action since 2009, show a gap between the objective of the Paris agreement and the



^ Энергоемкое жилье 1970-х годов в Санкт-Петербурге. Автор: Office Rethink 2012 / Energy intensive housing of the 1970th in Saint Petersburg. Author: Office Rethink 2012



^ Прогнозы глобального потепления до 2100 года по данным Системы отслеживания действий по изменению климата (CAT), 2018 / 2100 global warming projections. Climate Action Tracker (CAT) 2018

и периодически представлять отчет о проделанной работе по осуществлению этих планов. Содержание и задачи таких планов определяют самостоятельно каждой отдельно взятой страной.

Система отслеживания действий по изменению климата (CAT), разработанная и адаптированная тремя исследовательскими организациями, следящими за действиями стран по проблеме изменения климата с 2009 года, показывает разрыв между целями Парижского соглашения и целями сегодняшних национальных планов действий. Второй разрыв – между целями данных национальных планов и общим уровнем предпринятых мер. Согласно их оценке, сегодняшние национальные климатические планы к концу века приведут к повышению температуры на 3,0–3,3°C выше доиндустриального периода. Этот показатель значительно превосходит уровень выбросов, соответствующий долгосрочной цели Парижского соглашения по ограничению повышения температуры в пределах от 2,0 до 1,5 °C (Climate Action Tracker, 2018).

Россия, которая занимает четвертое место среди крупнейших производителей парниковых газов, подписала, но еще не ратифицировала Парижское соглашение. Российские власти, вероятно, рассчитывают на получение выгоды, связанной с повышением глобальной температуры: например, в виде открытия новых навигационных путей в Арктике и увеличения экономической

активности на северном побережье России. Однако негативные воздействия отодвигают на задний план все предполагаемые выгоды. В июле 2019 года президент России Владимир Путин объявил о том, что к сентябрю 2019 года российское правительство представит парламенту решение об одобрении ратификации Парижского соглашения. А Министерство экологии РФ предупредило, что скорость роста температуры на территории России в период с 1976 по 2018 вдвое превысила средний общемировой показатель (Digges, 2019).

**Важная роль городов**

Города приняли на себя важную роль в развитии человеческого общества. Институт парижского региона недавно выпустил публикацию о том, как города меняют мир (Lecroart, 2019). В городах проживает около 55% населения планеты, на их долю приходится 70% выбросов парниковых газов и 80% мирового богатства, и при этом города занимают лишь 2% поверхности земли. Здесь сосредоточены все решения по политическим, экономическим, социальным и культурным вопросам. То, что происходит в городах, оказывает огромное влияние на всю страну.

Для решения задач Парижского соглашения на своей муниципальной территории многие европейские города разработали соответствующие планы действий по проблеме изменения климата, преследуя общую цель – достичь к 2050 году нейтрального уровня

objectives of the today's national climate action plans. And a second gap between the objectives of the national climate action plans and the total level of measures they have implemented. In their estimations, the today's national climate action plans will lead to an increase of 3.0 to 3.3°C above pre-industrial levels by the end of the century. Well above the emission pathway consistent with the Paris Agreement long-term temperature goal of 2.0 to 1.5 °C (Climate Action Tracker, 2018).

Russia, which ranks as the fourth biggest contributor to climate warming gases, has signed, but not yet ratified the Paris Agreement. The Russian authorities might have counted on getting benefits

from a rise in global temperatures, which are opening navigation routes through the Arctic and increasing economic activity on Russia's northern coast. But the negative effects are overshadowing the intended benefits. In July 2019 the president of Russia, Vladimir Putin, declared that his government will submit a bill to parliament to approve ratifying the agreement by September 2019, according to a government statement. And Russia's environmental ministry alerted that temperatures in Russia have risen at twice the rate observed worldwide between 1976 and 2018 (Digges, 2019).

#### The important role of cities

Cities have taken an important role in the development of the human society.

The Institute Paris Region recently issued a publication on how cities are changing the world (Lecroart, 2019). They accommodate worldwide about 55% of the world's population, emit 70% of global greenhouse gas emissions and host 80% of the wealth, while covering only 2% of the land surface. They represent the main places of political, economic, social and cultural decisions. What happens and is decided in the cities has a large impact on the whole countries.

To implement the objectives of the Paris agreement on their municipal territory many European cities developed their municipal climate action plans with the objective of becoming carbon

neutral by 2050. This objective signifies to reduce the major part of all CO<sub>2</sub> emissions and to compensate the remaining irreducible emissions generated by human activities.

#### The Paris climate air and energy plan

The city of Paris, capital of France, houses about 2,2 million inhabitants in an agglomeration of 10,7 million inhabitants. It is the political, economic and cultural capital of France. With 20 800 inhab./km<sup>2</sup> it is one of the most densely populated cities in Europe.

In 2004 the city began assessing the impact of its activities in terms of greenhouse gases. In 2006 the municipal government published its first

эмиссии углерода. Эта цель подразумевает сокращение основной части всех выбросов CO<sub>2</sub> и компенсацию остающихся несокращаемых выбросов, которые возникают в процессе жизнедеятельности человека.

#### Парижский план действий по проблеме изменения воздуха и использования энергии

Столица Франции город Париж вмещает в себя около 2,2 миллиона жителей, а население парижской агломерации насчитывает 10,7 миллионов. Это политическая, экономическая и культурная столица Франции. В Париже на 1 кв. км приходится 20800 человек, что делает его одним из самых густонаселенных городов Европы.

В 2004 году городские власти начали изучать, какое влияние на окружающую среду оказывают парниковые газы, возникающие в результате жизнедеятельности города. В 2006 году муниципалитет опубликовал первую оценку эмиссии парниковых газов и выявил отрасли, характеризующиеся самым высоким уровнем выбросов: предприятия общественного пользования (56%), общественный транспорт (20%) и товары народного потребления (24%). В 2007 году для снижения выбросов парниковых газов в Париже разработали и приняли первый план действий

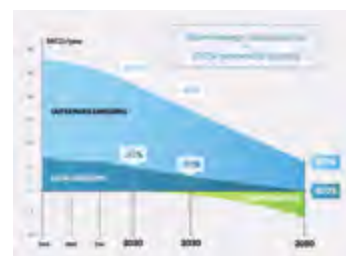
по проблеме изменения климата. Десять лет спустя, в 2018 году, он был пересмотрен и дополнен (Plan Climat Énergie de Paris, 2018).

В 2014 году выбросы углекислого газа в Париже составили 25,6 миллионов тонн (mtCO<sub>2</sub>), что можно разделить на две основных категории:

1) Местные выбросы (6,0 mtCO<sub>2</sub> в 2014 году): непосредственные выбросы на территории Парижа, связанные с потреблением энергии жильем, обслуживающим и промышленным секторами, городским транспортом, а также выбросы, связанные с городскими отходами.



^ Город Париж и его агломерация. Автор: Office Rethink 2019 / The city of Paris and its agglomeration. Author: Office Rethink 2019



^ Траектории уменьшения углеродных выбросов нового Парижского климатического плана. Автор: муниципалитет Парижа, 2019 / Carbon reduction pathways of the New Paris Climate Plan Author: City of Paris 2019



> Городской ландшафт центрального Парижа. Автор: Adrian Diez 2012 / Cityscape of central Paris. Author: Adrian Diez 2012

greenhouse gas assessment and revealed the most highly emitting sectors: public facilities (56%), public transport (20%) and consumer goods (24%). Paris developed and adopted its first climate action plan in 2007 to reduce its greenhouse gas emissions. It had been updated ten years later in 2018 (Plan Climat Énergie de Paris, 2018).

Paris's greenhouse gas emissions had been of 25.6 million tonnes of CO<sub>2</sub> (mtCO<sub>2</sub>) in 2014, which can be divided into two major categories:

1) Local emissions (6.0 mtCO<sub>2</sub> in 2014): Direct emissions from Paris area related to the energy consumption of the residential, tertiary/service and industrial sectors, city centre transport

and the emissions associated with the waste produced in Paris.

2) The carbon footprint of the territory (6.0+19.6 mtCO<sub>2</sub> in 2014): Local emissions plus the upstream emissions produced prior to energy consumption, emissions associated with the food and construction sectors, and from transport outside Paris (including air transport).

In line with the objectives of the Paris Agreement, by the horizon of 2050 the City of Paris undertakes to:

- Reduce local emissions by 100%, achieving the goal of zero emissions in Paris.

- Promote an 80% reduction in the carbon footprint of Paris compared to 2004 levels and involve all local stake-

holders in compensating for residual emissions in order to attain the zero net carbon target for the Paris area.

To reach these objectives the city set up an operational action plan for 2030 and an ambition for 2050. An essential milestone are the 2030 targets with:

- A 50% reduction of local CO<sub>2</sub> emissions.
- A 40% reduction of the Paris carbon footprint.

- A 35% reduction of energy consumption.

- 45% of renewable energies in the overall consumption, including 10% locally produced.

- And becoming a zero fossil fuel and domestic heating oil area.

## The operational action plan for 2030

The operational action plan for 2030 is structured by six main categories: energy, mobility, buildings, urban planning, waste, food. These are recurrent themes in climate action plans as they represent the main CO<sub>2</sub> emissions. Following some examples of measures in these main themes:

### Energy

- Establishing a local energy governance system.

- Producing renewable energy on its territory.

### Mobility

- Reducing traffic and enhance active mobility.

v Велосипедные, трамвайные и водные пути в Париже. Автор: Office Rethink 2019 / Bicycle, tram, waterways in Paris. Author: Office Rethink 2019



2) Объем углеродного следа территории (6,0+19,6 mtCO<sub>2</sub> в 2014): местные выбросы плюс выбросы, произведенные до потребления энергии – выбросы, связанные с пищевой и строительной промышленностью и с транспортом за пределами Парижа (включая воздушный транспорт).

В соответствии с целями Парижского соглашения, к 2050 году в городе Париже будут приняты следующие меры:

- Сократить местные выбросы в Париже на 100% путем достижения нулевых выбросов.

< Временное размещение центра Les Grands Voisins. Автор: Office Rethink 2019 / Les Grands Voisins, temporary occupation. Author: Office Rethink 2019

- Способствовать снижению углеродного следа в Париже на 80% по сравнению с 2004 годом и привлечь всех участников процесса для компенсации остаточной эмиссии с целью достижения нулевого выброса углерода на территории Парижа.

Для достижения этих целей муниципалитет принял план действий на период до 2030 года с перспективой до 2050 года. Ключевыми являются следующие задачи на 2030 год:

- Сокращение местных выбросов CO<sub>2</sub> на 50%.

- Снижение углеродного следа в Париже на 40%.

- Снижение потребления энергии на 35%.

- Увеличение доли возобновляемых источников энергии в общем объеме потребления до 45%, включая 10% местного производства.

- Снижение потребления углеводородного топлива до нуля.

## План действий на период до 2030 года

План действий на период до 2030 года охватывает шесть основных категорий: энергия, мобильность, здания, градостроительство, отходы, продукты питания. К этим категориям неоднократно приходится обращаться при составлении планов действий, поскольку на них приходится основная доля выбросов углекислого газа. Вот некоторые меры, которые были приняты по данным вопросам:

### Энергия

- Формирование местной системы управления энергией.

- Производство возобновляемой энергии на территории.

### Мобильность

- Уменьшение транспортного движения и увеличение активной мобильности.

- Поддержание низкоуглеродной городской логистики.

### Здания

- Реновация 100% существующего фонда зданий.

- Уменьшение жилищного неравенства и укрепление социальных связей.

### Градостроительство

- Стремление к достижению углеродной нейтральности во всех новых градостроительных проектах.

- Создание временных объектов градостроительства на незанятых участках.

### Отходы

- В первую очередь, сокращение отходов, возникающих при упаковке и производстве продуктов.

- Поддержание развития существующих центров переработки отходов.

### Продукты питания

- Сокращение среднего расстояния доставки продуктов.

- Введение вегетарианских дней в точках питания в институтах.

Составление, детализация и ратификация плана действий по проблеме изменения климата – важный шаг для городов в деле принятия обязательств, связанных с будущим этих городов. Однако следующий, более сложный шаг – это осуществление плана и принятие практических мер. На этом этапе немаловажным является

- Supporting low-carbon urban logistics.
- Buildings**
  - Renovating 100% of the existing building stock.
  - Reducing housing inequalities and encourages social links.
- Urban planning**
  - Targeting carbon neutrality for all new urban projects.
  - Creating temporary urban projects on vacant sites.
- Waste**
  - Reducing primarily waste of packaging and food.
  - Supporting the growth of the existing recycling centres.

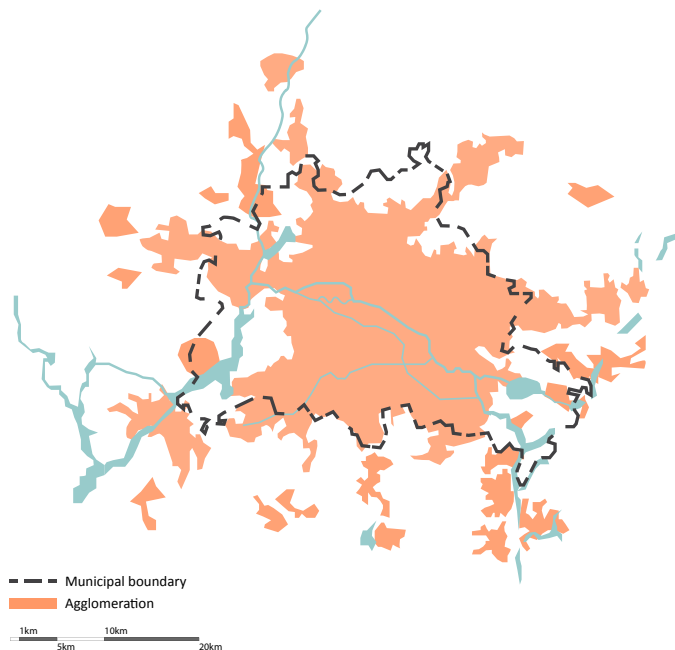
- Food**
    - Reducing the average supply distance for foods.
    - Introducing vegetarian days in institute caterings.
- Drafting, detailing and ratification of a climate action plan is a necessary step for every city to assume its responsibilities for the future. But the next, and more difficult step, is to implement the plan and to translate it into practical measures. Processes of sensitization, communication and participation are essential for this phase. To achieve the climate plan objectives, it is crucial to involve all stakeholders: public and private entities, associations and citizens. With all the actions that the city

of Paris can implement directly, like the renovation of municipal buildings or the replacement of municipal vehicles, the city can only fulfil their climate action plan objectives at 20%. The other 80% of the objectives are directly depending of the implication of all other stakeholders. Without convincing the stakeholders to actively participate and to adapt their habits, every climate action plan will fail to reach its objectives. For example, to actively implicate its inhabitants the city of Paris attribute 5% of its annual investment budget for projects proposed and voted by the inhabitants, since 2014.

**The Berlin climate air and energy plan**  
Berlin is the capital of Germany and a city-state of 3.6 million inhabitants within an agglomeration of 4.5 million inhabitants. It bears the image of a green city, because more than 40% of its surface is green spaces and the city is surrounded by agricultural areas (Population density 4 203 inhab./km<sup>2</sup>).  
Following the current trajectory of climate change, the climate of Berlin in 2100 will resemble to that of the city of Toulouse in southern France today. To avoid this and to respect the Paris agreement, the city of Berlin likewise has the objective to become carbon neutral for 2050.

v Город Берлин и его агломерация. Автор: Office Rethink 2019 / The city of Berlin and its agglomeration. Author: Office Rethink 2019

## BERLIN



информационно-разъяснительная работа, обсуждение и совместное участие. Для достижения поставленных целей необходимо привлечь всех участников процесса: государственные и частные предприятия, ассоциации и горожан. Все действия, которые непосредственно могут осуществить городские власти Парижа (например, реставрацию муниципальных зданий или замену муниципального транспорта), помогут реализовать лишь 20% всех задач данного плана. Остальные 80% выполнения напрямую зависят от привлечения других участников. Без убеждения различных участ-

ников в том, что от них требуются активные действия и адаптация собственного образа жизни, любой климатический план обречен на провал. Например, для активного привлечения горожан Париж с 2014 года направляет 5% своего годового бюджета капиталовложений на проекты, предложенные и выбранные местными жителями.

**Берлинский план действий по проблеме изменения воздуха и использования энергии**  
Берлин – столица Германии и ее крупнейший город с населением 3,6 миллиона жителей. Берлин-

ская агломерация насчитывает 4,5 миллиона жителей. Берлин создает впечатление зеленого города благодаря тому, что более 40% его поверхности занимают зеленые пространства, а окружение города составляют сельскохозяйственные земли (плотность населения 4203 чел. на 1 кв. км.).

Согласно существующей динамике изменения климата, климат Берлина в 2100 году будет похож на сегодняшний климат Тулузы – города, расположенного на юге Франции. Чтобы это предотвратить, придерживаясь Парижского соглашения, городские власти Берлина также поставили цель достижения углеродной нейтральности к 2050 году.

Для этого был разработан Берлинский план действий по проблеме изменения климата, и с 2018 года началась его реализация (Land Berlin, 2018). Планом предусмотрено 100 мер, связанных с защитой климата и адаптацией к последствиям климатических изменений. Реализация рассчитана до 2021 года с перспективой

развития до 2030 года. До следующих местных выборов в 2021 году в бюджет плана заложена сумма, равная 94 миллионам евро.

Данный климатический план подразумевает снижение всего объема выбросов CO<sub>2</sub> в Берлине к 2030 году на 60%, а к 2050 году – на 85% по сравнению с 1990 годом. Заданный уровень кажется более высоким по сравнению с Парижским планом, где предусмотрено снижение CO<sub>2</sub> на 50% к 2030 году и на 80% – к 2050-му. Но цели Парижского плана определены, исходя из показателей 2004 года, а Берлинского – из 1990-го, что делает подобное сравнение двух планов затруднительным.

**Главная сфера деятельности**  
100 мер, предусмотренных климатическим планом Берлина, сгруппированы в следующие шесть категорий. Каждые два года создается отчет по осуществлению данного плана; кроме того, ежегодно выпускается промежуточный отчет.

**Энергия**  
Уменьшение потребности в энергии, переход на децентрали-



^ Район Темпельхоф в Берлине. Автор: Thomas Wolf 2012 / Berlin Tempelhof. Author: Thomas Wolf 2012

To reach this objective, the climate action plan of Berlin was developed and has entered the implementation phase since 2018 (Land Berlin, 2018). The plan proposes 100 measures in the areas of climate protection and adaptation to the consequences of climate change, with an implementation phase until 2021 and a development horizon of 2030. Its budget is about 94 million Euros until the next local elections in 2021.

In this plan the sum of all CO2 emissions of Berlin must decrease by 60% by 2030 and 85% by 2050 relative to the 1990 base year. These objectives seem to be slightly higher to those of Paris with a decrease by 50% by 2030 and 80% by 2050. But the city of Paris indicates the

reduction targets relative to a 2004 and Berlin to 1990, making a direct comparison difficult.

**The main fields of action**

The 100 measures of the Berlin climate action plan are grouped into the following six categories. To supervise its implementation, a monitoring report is produced every two years, with an annual interim monitoring report.

**Energy**

Reducing the energy demand, changing to a decentralised, safe and socially responsible energy provision flexibly based on renewable energies.

**Building and urban development**

Increasing the rate and extent of

energy efficient renovation of the existing building stock, changing the rate of urban densification (“city of short distances”).

**Economy**

Increasing energy efficiency and substituting fossil fuels through a mix of consulting, networking and promotion.

**Transport**

Strengthening the environmental mobility network by making walking and cycling more attractive, increasing alternative drive systems and reducing fuel consumption.

**Private households and consumption**

Fostering climate-friendly behaviour through advising, educating and providing support.

**Adapt to the impacts of climate change**

In the health, urban development, urban greenery, forestry, transport, commerce and finance sectors.

**The example of motorized mobility**

Even if they look similar at a first glance, climate action plans must be adapted in detail to the characteristics and potentials of their territory. This can be seen in the measure of Paris and Berlin towards petrol and diesel vehicles.

The Berlin climate action plan foresees that by 2030 petrol and diesel-powered vehicles will make up only about a third of all road vehicles and should be almost completely replaced by 2050. The Paris climate action plan

v Большой общественный парк Гляйсдрайек. Автор: Office Rethink 2014 / The large public park Gleisdreieck. Author: Office Rethink 2014



^ Услуга совместного использования велосипедов в Берлине. Автор: Office Rethink 2014 / Public bike share service in Berlin. Author: Office Rethink 2014

зованное, безопасное и социально ответственное энергообеспечение, основанное на возобновляемых источниках энергии.

**Строительство и городское развитие**

Увеличение темпов и масштабов энергоэкономичной реконструкции существующего фонда зданий, изменение скорости уплотнения городской застройки («город коротких расстояний»).

**Экономика**

Увеличение энергоэффективности и замена углеводородного топлива путем проведения консультаций, взаимодействия и пропаганды.

**Транспорт**

Укрепление мобильной сети путем повышения привлекательности пеших и велосипедных прогулок, расширения систем альтернативного транспорта и снижения потребления топлива.

**Частные дома и энергопотребление**

Распространение бережного отношения к климату при помощи консультаций, образовательных программ и поддержки населения.

**Адаптация к воздействию изменения климата**

Адаптация должна охватывать такие секторы, как здравоохранение, градостроительство, городское озеленение, лесное хозяйство, транспорт, торговля и финансовый сектор.

**Моторизованные транспортные средства**

На первый взгляд, климатические планы похожи, но они должны быть адаптированы к малейшим

деталю характеристик и потенциалом конкретных территорий. Такой подход демонстрируют планы Парижа и Берлина в отношении транспорта, работающего на бензине и дизельном топливе.

В Берлинском плане прогнозируется, что к 2030 году автомобили, работающие на бензине и дизельном топливе, будут составлять лишь около трети всех транспортных средств и к 2050 году будут заменены практически полностью. Согласно же Парижскому плану, задача ликвидировать дизельные транспортные средства должна осуществиться к 2024 году, а автомобили, работающие на бензине – к 2030-му. Если говорить точнее, в то время, как Париж стремится полностью запретить транспорт, работающий на бензине или дизеле, к 2030 году, Берлин планирует лишь «почти полностью» заменить их к 2050 году (на двадцать лет позже). Эта разница в намерениях берет начало в географии городов. Город Париж охватывает густонаселенный центр Парижской метрополии и получает выгоду от хорошо развитой системы общественного транспорта, широкой сети велосипедных дорожек и водных маршрутов вдоль реки Сены и ее каналов. Эти обстоятельства облегчают осуществление столь кардинальных планов в отношении вопросов мобильности. Муниципальные границы Берлина гораздо шире, они охватывают большую часть периферии агломерации. На этих территориях с низкой плотностью система общественного транспор-



instead set the target of phasing out diesel-powered mobility by 2024 and petrol-powered mobility by 2030. In detail, while Paris targets to forbid petrol and diesel vehicles completely by 2030, Berlin indicates only to 'almost' replace them by 2050, twenty years later and not even completely.

This difference in ambition comes from the geography of the cities. The city of Paris covers the dense centre of the Paris metropolitan area and benefits from a well-developed public transport system, an extensive network of cycle paths, and waterway routes along the river Seine and its canals. These assets facilitate a strong ambition on mobility issues. The municipal boundary of Berlin

is more extended and includes a large part of the periphery of the agglomeration. In these low density areas the public transport system is less developed and active mobility less efficient because of the longer distances. In consequence the inhabitants of Berlin are more dependent on car use for their everyday needs than those in Paris.

But the low population density of Berlin and the strong presence of green spaces gives the city a higher facility to avoid and reduce urban heat islands than the densely built city of Paris, that can only rely on the flat roofs of some of its buildings for revegetation.

та менее развита, а активная мобильность менее эффективна из-за длинных расстояний. В связи с этим для удовлетворения своих ежедневных нужд жителям Берлина автомобиль необходим больше, чем парижанам.

Однако низкая плотность населения и обширные зеленые пространства дают Берлину больше возможностей для уменьшения количества городских тепловых островов по сравнению с Парижем с его плотной застройкой, который может полагаться лишь на использование крыш некоторых зданий для восстановления растительности.

### Трудности реализации планов действий по проблеме изменения климата

Как упоминалось ранее, составление, детализация и ратификация плана действий по проблеме изменения климата является крайне важным этапом для каждого города. Однако самый главный шаг – это осуществление мер, предусмотренных этим планом. Каждая мера может встретить неодобрение со стороны части населения, поскольку она влечет за собой изменение образа жизни. Национальные и муниципальные власти в Европе выбирают голосованием и в большинстве своем хотят, чтобы их переизбрали. Они часто колеблются при введении непопулярных мер, таких как ограничение использования автомобилей, работающих на бензине или дизельном топливе. Здесь приходит на помощь

информационно-разъяснительная работа и участие общественности, чтобы изменить позицию местного населения по данным вопросам. Лучший пример из практики – закрытие скоростной автомагистрали вдоль реки Сена под названием «Жорж Помпиду», активно используемой в период с 1995 по 2016 гг. Если в 1990-х большинству населения было трудно даже представить закрытие внутренней городской магистрали, то в 2010-х различные хорошо спланированные шаги позволили изменить мнение общественности, которая в итоге потребовала закрыть автодорогу.

Сегодня Берлин столкнулся с трудностями в сокращении выбросов углекислого газа на 40% к 2020 году. Несмотря на то, что город добился уменьшения выбросов на треть по сравнению с 1990 годом, в последнее время наблюдается тенденция к повышению количества выбросов и потребления энергии. В 2016 году суммарный объем выбросов составил 20 mtCO<sub>2</sub> (в Париже в 2014–25,6 mtCO<sub>2</sub>). По сравнению с 1990 годом уменьшение составило 31,4%, но по сравнению с предыдущим 2015 годом наблюдалось увеличение на 2,9%. Вместо непрерывного снижения выбросов углекислого газа графики показывают рост выбросов в период 2015–2016 гг.

Одной из возможных причин стало то, что из 100 мер климатического плана в настоящее время лишь немногие нашли свое применение. Большинство из них так и остаются на стадии концепции. Только 23

### The difficulties of the implementation of the climate plans

As mentioned before, drafting, detailing and ratification of a climate action plan is an indispensable step for every city. But the main step is to implement the measures of the plan. Each measure will face resistance from a part of the population as it implies changes in the habits. National and municipal governments in Europe are elected and mostly wish to be re-elected. They often hesitate to implement unpopular measures, like constraining the use of petrol and diesel-powered vehicles.

This is where comes in the importance of sensitization, explanation and participation processes to change

the regard of the inhabitants on these issues. A best practice example is the closure of the Seine river expressway called 'Georges-Pompidou', that had been progressively conducted between 1995 and 2016. While in the 1990th it was unimaginable for the majority of the population to close this inner city expressway, different well planned steps managed to change their opinion and the population demanded its closure in the 2010th.

Today the city Berlin has difficulties to achieve its objectives of the 40% reduction of the CO<sub>2</sub> emissions by 2020. Although the city had been able to reduce its CO<sub>2</sub> emissions by about a third since 1990, an upward trend in



Figure 1: The gap must be closed: Berlin's CO<sub>2</sub> emissions since 1990, trend and action required by 2050 (according to polluter balance)



миллиона евро из 94 миллионов общего бюджета, рассчитанного до 2021 года, было ассигновано или потрачено на реализацию конкретных мер в 2019 году (Land Berlin, 2019).

Другая причина кроется в росте населения Берлина. Так, планируемое снижение выбросов CO<sub>2</sub> рассчитывается в суммарной величине (снижение на 40% в тоннах CO<sub>2</sub> по сравнению с 1990 годом),

^ Бывшая автомагистраль вдоль реки Сены, ставшая променадом. Автор: Office Rethink 2019 / Former Seine river expressway, now a promenade. Author: Office Rethink 2019

^ Траектория углеродных выбросов в Берлине с 1990 года, тенденция и необходимое снижение к 2050 году. Автор: Berliner Energie- und Klimaschutzprogramm 2030 / Berlin's CO<sub>2</sub> emissions since 1990, trend and action required by 2050. Author: Berliner Energie- und Klimaschutzprogramm 2030

emissions and energy consumption has been observed in recent years. In 2016, there was a total of 20 mtCO<sub>2</sub> (Paris: 25.6 mtCO<sub>2</sub> in 2014). Compared to the 1990 base year, this represents a decrease of 31.4%, but compared to the previous year 2015, it was an increase of 2.9%. Instead of constantly reducing the CO<sub>2</sub> emissions, trajectory turned and the emissions increased again between 2015 and 2016.

One of the possible reasons are, that few of the 100 measures of the climate action plan have been implemented until now. The majority still remained at the concept stage. Only 23 million EUR of the 94 million EUR total budget until 2021 had been spend or budgeted for

concrete measures in 2019 (Land Berlin, 2019).

The other reason is that Berlin has a growing population. But the objectives of the reduction of CO<sub>2</sub> emissions are counted in total value (40% reduction in tons of CO<sub>2</sub> to the 1990 base year), independent of the number of inhabitants. So each new citizen adds his own carbon footprint to the existing CO<sub>2</sub> emissions and the city has to reinforce its efforts to maintain its goals.

**Cities and citizens must become leaders in the ecological transition**

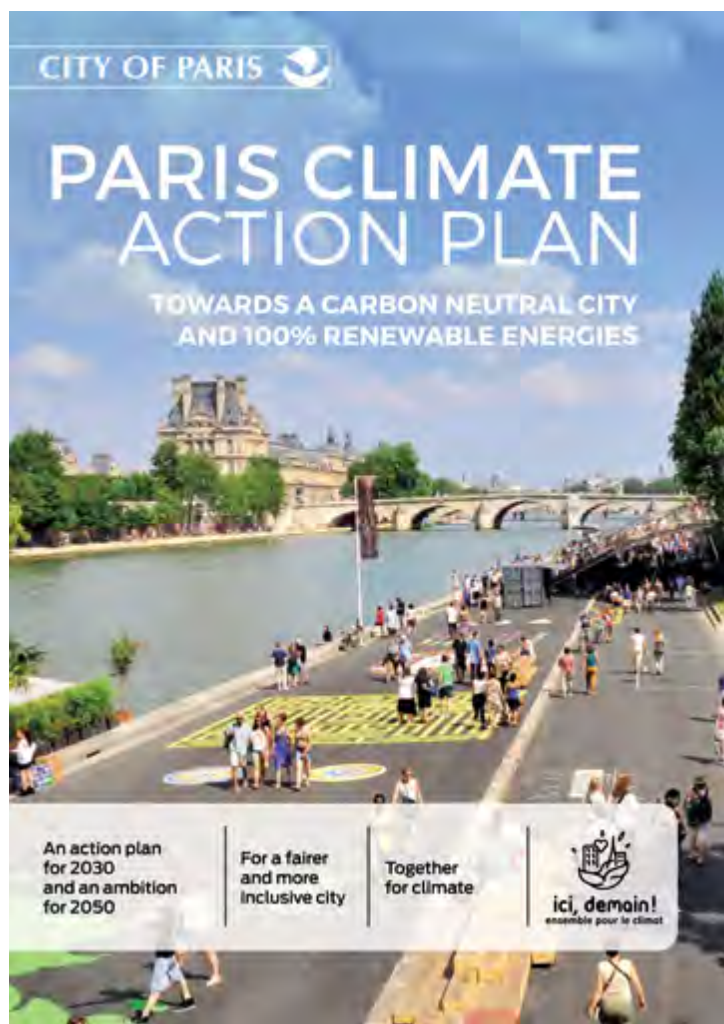
The ecological transition to limit climate change is one of the main challenges of the first half of the 21st century and

cities have an essential role in this transition. Ambitious climate action plan, based on a detailed assessment, have to become the main planning tool to guide the development of the city in all aspects on the short and long term. Its implementation has to be proceeded and accompanied by information and participation processes with all stakeholders, public and private.

Private stakeholders have to become active participants in the ecological transition process, as about 80% (in the case of Paris) of the objectives of the climate action plan are depending of our implication and changes in behaviour. Citizens, professionals and companies are the main source of CO<sub>2</sub> emissions.

Also because the political orientation of the municipal governments can change in future elections. The next elections in Paris are in 2020 (every 6 years) and in Berlin in 2021 (every 5 years). But climate actions plans only have an impact if implemented continuously on the long term. In contrast to changing governments, we can take the lead of the ecological transition and claim the development, ratification and implementation of climate action plans from our local governments. Architects and planners, who sharp the future of the cities, have to get directly involved in this challenge.

Some cities already show the way, like Copenhagen that implements its climate



^ Парижский план действий по проблеме изменения климата, 2018. Автор: муниципалитет Парижа, 2018 / Paris climate action plan 2018. Author: City of Paris 2018

независимо от числа жителей. Но каждый новый житель добавляет свой собственный углеродный след в существующий объем выбросов CO<sub>2</sub>, и город должен прилагать еще больше усилий для сохранения планируемых показателей.

**Города и горожане должны стать лидерами в экологическом преобразовании**

Экологическое преобразование, касающееся ограничения климатических изменений – одна из важнейших задач первой половины XXI века, и города играют главную роль в этом процессе. Масштабный план действий по проблеме изменения климата, основанный на детальном исследовании, должен стать главным инструментом планирования, способствующим краткосрочному и долгосрочному развитию города во всех аспектах. Его реализация должна сопровождаться информированием и привлечением всех участников процесса, частных и государственных.

Частная сторона должна стать активным участником экологического преобразования, поскольку успешное достижение около 80% (в случае с Парижем) целей климатического плана зависит от нашей заинтересованности и готовности изменить образ жизни. Горожане, компании и их сотрудники – главный источник выбросов углекислого газа. Кроме того, на следующих выборах политическая ориентация муниципальных властей может измениться. Следующие выборы в Париже, которые проходят раз

в шесть лет, состоятся в 2020 году, а в Берлине – в 2021 году (там они проходят каждые пять лет). Но планы действий по проблеме изменения климата могут иметь положительный эффект лишь при условии их непрерывного осуществления в течение длительного периода. На фоне меняющегося руководства мы можем сами задать направление экологическому преобразованию и требовать от местных властей разработки, ратификации и реализации необходимого климатического плана. Архитекторы и градостроители, от которых зависит будущее городов, должны принимать непосредственное участие в решении этой задачи.

Некоторые города, такие как Копенгаген, уже подают нам хороший пример. В этом городе осуществление климатического плана идет с 2013 года, и к 2025 году он может стать первой в мире столицей с нулевым балансом выбросов углерода (на двадцать пять лет раньше, чем Париж или Берлин).

**Что можно сделать?**

Чтобы не оставаться в стороне, российские архитекторы и градостроители могут изучить планы действий по проблеме изменения климата таких городов, как Копенгаген или Париж. Они доступны в сети Интернет и переведены на английский. Семнадцать целей устойчивого развития (ЦУР) ООН также дают общие рекомендации и критерии оценки устойчивости градостроительных проектов. В подкрепление ЦУР программа ООН-Хабитат

action plan since 2013 and aims to be the world's first carbon-neutral capital city by 2025. Twenty-five years before Paris and Berlin.

#### What can be done?

To get involved, Russian architects and planners can study the climate actions plan of cities like Copenhagen or Paris, that are mostly available online and translated in English. The 17 sustainable development goals (SDG) of the United Nation also offer general guideline to orientate and verify the sustainability of urban projects. To support the SDG, UN-Habitat publishes online monthly best practices in city planning and urban projects. These thus acquired

knowledge will change our way to think and build our cities.

Planning professional can take advantage of their access to city officials to raise awareness on the negative impact of climate change and the positive impact of climate actions on local level. Most cities that implement ambitious measures for sustainability since a decade are now ranked among the most attractive cities, like Freiburg im Breisgau (Germany) or Malmö (Sweden).

Introduction sustainability issues in schools and universities helps to train and exchange with the future planners. Local activities on district or neighbourhood level have a strong impact. We can join local city councils and organize con-

ferences and debates in neighbourhoods. To get support for building and planning differently with the ecological transition in mind, we need an informed and sensitized public. Local democracy, diversity of opinions and freedom of speech, is essential for this transition process.

The city of Moscow is part of the C40 network of the world's megacities committed to addressing climate change. It organised the III Climate forum of cities in September 2019 and has joined recently 28 pioneering cities in committing to ensure a major area of the city is free from exhaust gases by 2030 and procure only zero-emission buses from 2025.

These are first steps, but mainly focused on one city in a large nation of 146 million inhabitants and insufficient. The Climate Action Tracker classifies the current policies of the Russian Federation as critically insufficient leading a global warming of +4°C by 2100.

Christian Horn

ежемесячно публикует на своем сайте лучшие примеры городского планирования. Полученные таким образом знания могут повлиять на наши идеи и проекты.

Общаясь с представителями городской администрации, проектировщики имеют возможность привлечь внимание властей к негативным последствиям изменения климата и к положительному влиянию соответствующих мер, принятых на местном уровне. Большинство городов, которые в течение десяти лет вели работу по достижению устойчивого развития, теперь входят в число самых привлекательных городов, например, германский город Фрайбург-им-Брайсгау или шведский Мальмё.

Изучение вопросов устойчивого развития в школах и университетах помогает в обучении и обмене опытом будущих профессионалов. Важную роль играет деятельность на местном (окружном, районном) уровне. Совместно с городским советом мы можем организовывать районные конференции и дискуссии. Для получения поддержки своих проектов в русле экологического преобразования нам нужна хорошо информированная и активная общественность. В данном переходном процессе важную роль играет демократия на местном уровне, разнообразие точек зрения и свобода слова.

Москва входит в сеть мировых мегаполисов (C40), объединившихся для предотвращения изменения климата. В сентябре 2019 года в Москве пройдет III Климатиче-

ский форум городов, объединивший 28 ведущих городов, цель которых – освободить городскую территорию от углеродных выбросов к 2030 году, а с 2025 года обеспечить население транспортом, не выделяющим выхлопных газов.

Это первые шаги, но их недостаточно, поскольку они направлены на решение проблемы лишь в одном городе огромной страны с населением 146 миллионов жителей. Система отслеживания действий по изменению климата (CAT) классифицирует сегодняшнюю климатическую политику Российской Федерации как крайне недостаточную, ведущую к глобальному потеплению на 4°C к 2100 году.

Кристиан Хорн

#### Литература / References

Carson, R. (2002). *Silent spring* (40th anniversary ed., 1st Mariner Books ed). Boston: Houghton Mifflin.

Climate Action Tracker. (2018, December 1). *Temperatures* | Climate Action Tracker. Retrieved September 14, 2019 from <https://climateactiontracker.org/global/temperatures/>

Digges, Charles. (2019, September 6). *Russia to sign Paris Accord as ministry forecasts climate change calamities*. Retrieved September 14, 2019 from <https://bellona.org/news/climate-change/2019-09-russia-to-sign-paris-accord-as-ministry-forecasts-climate-change-calamities>

Guggenheim, Davis. (2006). *An Inconvenient Truth* [Documentary]. Paramount Classics.

Land Berlin. (2018). *Berliner Energie- und Klimaschutzprogramm*. Retrieved

в Теплоизоляция зданий в рамках проекта «Балтийская жемчужина» в Санкт-Петербурге. Автор: Office Rethink 2014 / Thermal insulation of buildings in the Baltic Pearl project in Saint Petersburg. Author: Office Rethink 2014



from [https://www.berlin.de/senvuk/klimaschutz/bek\\_berlin/index.shtml](https://www.berlin.de/senvuk/klimaschutz/bek_berlin/index.shtml)  
Land Berlin. (2019, June 18). *Klimaschutz mit Breitenwirkung : Bericht an den Hauptausschuss zum Berliner Energie- und Klimaschutzprogramm 2030*. Retrieved September 15, 2019 from <https://www.berlin.de/rbmskzl/aktuelles/pressemitteilungen/2019/pressemitteilung.820416.php>

Lecroart, P. (2019). *Les villes changent le monde* (Les Cahiers). Retrieved from <https://www.institutparisregion.fr/nos-travaux/publications/les-villes-changent-le-monde.html>

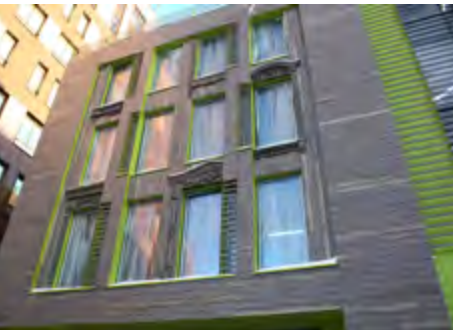
Meadows, D. H., & Club of Rome (Éd.). (1972). *The Limits to growth : A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York: Universe Books.

Ville de Paris. (2018). *Plan Climat Énergie*. Retrieved from <https://www.paris.fr/pages/paris-pour-le-climat-2148/#le-plan-climat-energie-de-paris>



^ Устаревшая трамвайная линия, недостаточно эффективно соединяющая микрорайон «Балтийская жемчужина» с центром Санкт-Петербурга. Автор: Office Rethink 2014 / Outdated tramway line connecting insufficiently the Baltic Pearl project to the city centre of Saint Petersburg. Author: Office Rethink 2014

в БЦ на Саввинском



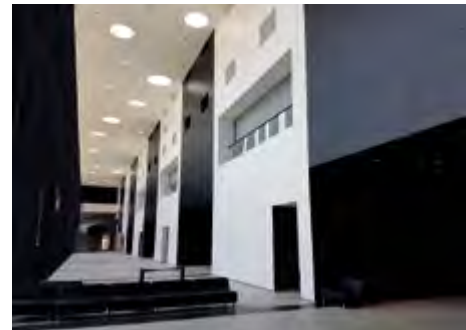
в ФОС Ледовый Дворец



в ЖК Вавилова, 4



в КВЦ ЭкспоФорум



## Архитектурная премия «ArchInnTech '2019» / Architectural Prize “ArchInnTech '2019”

**FUNDERMAX®**

Архитектурная премия «ArchInnTech» – инициатива компании «Декотек Инжиниринг» ([www.dekotech.ru](http://www.dekotech.ru)), продвигающей на российском рынке инновационные продукты для дизайна и архитектуры.

FunderMax GmbH (Австрия, [www.fundermax.at/ru](http://www.fundermax.at/ru)) – один из крупнейших мировых производителей HPL-панелей – выступил спонсором конкурса.

**В конкурсе приняли участие 36 проектов в следующих номинациях:**

- «Лучший фасадный проект»
- «Лучший интерьерный проект»
- «Лучшая квартальная застройка»

– «Digital Print и перфорация»  
Дополнительно спонсором была учреждена специальная номинация «За вклад в развитие FunderMax».

Заседание жюри и определение победителей в каждой номинации проходили в шоуруме FunderMax (ARTPLAY, Москва).

**В состав жюри вошли архитекторы:**

- Бычков Василий Владимирович
- Григорьева Елена Ивановна
- Мамошин Михаил Александрович
- Фесенко Дмитрий Евгеньевич
- Чурилов Виктор Алексеевич

**В этом году победителями стали:**

- в номинации «Лучший фасадный проект» – Архитектурное бюро «BURO 2+2» с проектом «БЦ на Саввинском» (Москва).

– в номинации «Лучший интерьерный проект» – «Архитектурная мастерская Трофимовых» с проектом «КВЦ ЭкспоФорум» (Санкт-Петербург)

– в номинации «Лучшая квартальная застройка» – проектное бюро АПЕКС с проектом «ЖК Вавилова, 4» (Москва)

– в номинации «Digital Print и перфорация» – Проектный институт №1 с проектом «ФОС Ледовый Дворец» (Тула).

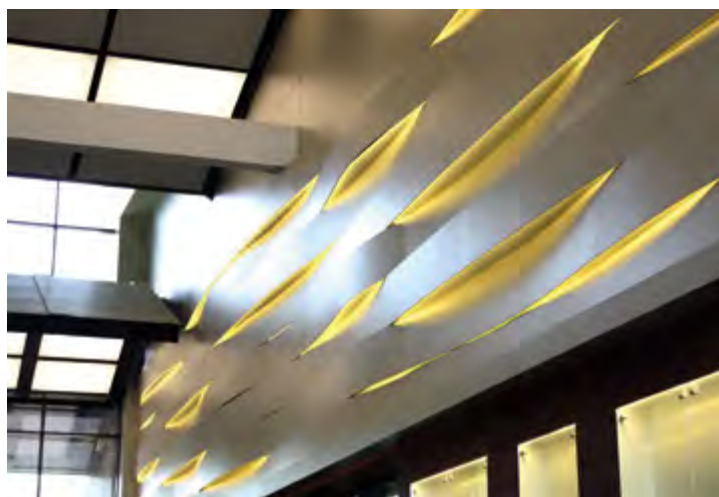
Премия «За вклад в развитие FunderMax» вручена архитектурному бюро «Архитектуриум. Мастерская Владимира Биндемана» за проект многофункционального спортивно-общественного центра «Олимпийская деревня Новогорск» (Москва) и архитектору Салавату Алиуллову за проект кинотеатра «Лазер Синема» в Тюмени.

в Кинотеатр «Лазер Синема»



Во всех проектах, ставших победителями конкурса, видно стремление участников показать возможности технологий FunderMax при реализации разнообразных по назначению больших комплексных систем и высокое качество предлагаемых компанией материалов.

**Александр Логинов / Alexander Loginov**



^ Многофункциональный спортивно-общественного центра «Олимпийская деревня Новогорск»

Стал регулярным Международный конкурс архитектурного рисунка «Архиграфика». В 2019 году он прошел уже в шестой раз. Организаторы подчеркивают, что владение графическими навыками для архитекторов – профессиональная необходимость. 5 октября 2019 открылась выставка и награждение финалистов. Она состоялась в галерее Catacomba, расположенной в старинном деревянном домике – памятнике архитектуры XIX века, в одном из арбатских переулков.

С января по апрель участники из разных городов России и стран

мира присылали на конкурс выполненные от руки рисунки в четырех номинациях: «Рисунок с натуры», «Архитектурная фантазия», «Рисунок к проекту», «Москва. XXI век». После предварительного редакционного отбора на конкурс прошло около 400 работ. Рассмотрение работ международным жюри во главе с архитектором Сергеем Чобаном закончилось объявлением шорт-листов (40 работ). По результатам второго тура на итоговой выставке оригиналов рисунков названы победители.

В номинации «Архитектурная фантазия» участвовало 117 профессиональных архитекторов, студентов и художников. Победителем признан иркутский архитектор Сергей Демков с работой «Апофеоз/Apotheosis», (бумага, графитный карандаш; 58 × 82 см).

Сергей побеждает в «Архиграфике» уже не в первый раз: в 2018 году он получил первую премию в номинации «Рисунок с натуры» (см. Проект Байкал, 58, с. 8).

**Марина Ткачева /  
Marina Tkacheva**



## Международный конкурс архитектурной графики / International Competition of Architectural Graphics



В статье рассматриваются итоги проведения смотра-конкурса в рамках итоговой деятельности студента и оцениваются перспективы подобных мероприятий с точки зрения повышения уровня образовательной деятельности.

**Ключевые слова:** архитектурная школа; смотр-конкурс; номинации; критерии оценки; творческая деятельность. / **The results of the Competition of graduation projects are presented, and the prospects of such events with regard to enhancing the educational level are assessed.**

**Keywords:** architectural school; review competition; nomination; criteria for assessment; creative activity.



## Нижний Новгород. XVIII Международный конкурс выпускных квалификационных работ / Nizhny Novgorod. XVIII International Competition of Graduation Projects

Конкурсы, фестивали и выставки, как правило, несут информацию о состоянии профессионального рынка и дают возможность прогнозировать на их основе динамику развития отрасли. Для творческих профессий это особенно важно, поскольку оптимальной формой самореализации архитектора является участие в конкурсах, связанных с архитектурным проектированием и профессиональной активностью [1].

Смотры-конкурсы, таким образом, становятся катализаторами поисковых методов проектной деятельности в отношении как выбора тематики выпускной работы, так в подаче и средствах исполнения. Конкурсов с каждым годом становится все больше, но лидирующие позиции всегда за теми, кто не одно десятилетие проводит и участвует в подобных мероприятиях.

Таким образом, ежегодный международный смотр-конкурс лучших выпускных квалификационных работ в области архитектуры, дизайна и искусства, проводимый под эгидой Межрегиональной общественной организации содействия архитектурному образованию (МООСАО), история которого берет свое начало еще в советское время, является главным событием осени для всех архитектурных школ России, ближнего и дальнего зарубежья. Смотр-конкурс проходит ежегодно в разных городах и регионах России и СНГ на базе одной из образовательных организаций-членов МООСАО и осуществляется путем открытого голосова-

ния; выбирается место проведения следующего смотра-конкурса. В этом году принимающей стороной был Нижний Новгород.

В октябре (с 7 по 11) 2019 года XXVIII Международный смотр-конкурс лучших выпускных квалификационных работ по архитектуре, дизайну и искусству прошел в Нижнем Новгороде, на базе Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (ННГАСУ). В конкурсе приняли участие более 60 вузов России и ближнего зарубежья, в том числе – Миланский политехнический университет. Было представлено 762 проекта.

Как обычно, программа смотра-конкурса включала несколько мероприятий, но центральным оставался конкурс, имеющий целью выявить прогрессивные идеи и достижения как в архитектурно-дизайнерской сфере в целом, так и в отношении отдельных архитектурных школ, в частности [2].

Этот год не стал исключением: на площадке Нижегородского государственного выставочного комплекса жюри было представлено более 700 работ в широком списке номинаций: жилые, общественные и промышленные здания, градостроительство, проекты по развитию сельских территорий, ландшафтной архитектуре, дизайну архитектурной среды, промышленному и графическому дизайну и др. Одним из плюсов при выборе данной площадки было то, что в течение всего времени жители города могли ознакомиться с конкурсными

проектами и наблюдать за работой жюри.

Насыщенная программа смотра-конкурса проходила на четырех площадках города и включала следующие мероприятия: международную научную конференцию «Актуальные проблемы современной архитектуры, градостроительства и дизайна»; конкурс научной и учебно-методической литературы; мастер-классы с приглашенными специалистами на гостеприимной площадке Дома архитекторов и ГЦСИ «Арсенал».

Новой этой года стало то, что параллельно со смотром-конкурсом прошел Студенческий архитектурный форум (САФ). Форум объединил наиболее активную часть молодежного архитектурного сообщества на одной площадке. В нем приняли участие около 150 бакалавров, магистров и аспирантов, представляющих более 75 архитектурных школ России и мира. Студенческий архитектурный форум является частью проекта WASA (Всемирной ассоциации студентов-архитекторов) и ставит целью знакомство участников с подходами разных школ, обсуждение тенденций и перспектив архитектурного образования в стране. У участников форума была беспрецедентная возможность окунуться в атмосферу смотра-конкурса, оценить качество представленных работ и познакомиться с представителями ведущих российских зарубежных архитектурных школ.

Уже традиционно во время конкурса проходила международная

научная конференция «Актуальные проблемы современной архитектуры, градостроительства и дизайна», в рамках которой сделано 30 научных докладов. Впервые в смотре-конкурсе принял участие крупный европейский университет – Politecnico di Milano University. Гость конкурса профессор Миланского политехнического университета провел мастер-классы в ГЦСИ «Арсенал», где вместе с ведущими российскими архитекторами (также заявленными в программе мастер-классов) рассказал о своей профессиональной деятельности.

Конкурс научной и учебно-методической литературы ежегодно собирает большое количество заявок, и этот год не стал исключением. По четырем номинациям – учебник, учебное пособие, научная монография и информационные издания было прислано 180 печатных изданий, из них 42 – научные монографии, несколько учебников и методических разработок-указаний; остальные издания – учебные пособия по различным дисциплинам. Жюри конкурса высоко оценило представленные материалы, наградив их дипломами I и II степени МООСАО, и отметило некоторые издания специальными призами – дипломами РААСН, САР и СМА.

Несомненным новшеством этого года стал дополнительный конкурс студенческих курсовых проектов по архитектуре и градостроительству, на котором были представлены работы в следующих номинациях: общеобразовательная школа; жилой дом средней этажности;



приходская церковь; городской парк; интерьер; транспортное средство, выставленных на площадке Дома архитекторов. Это нововведение, несомненно, позволит поднять уровень курсового проектирования в ВУЗах, даст возможность актуализировать творческий процесс и проводить осмысленную подготовку специалистов архитектурно профиля [3].

Основным пунктом смотра-конкурса является оценка представленных работ, которые разбиты на номинации, соответствующие их типологической определенности. Оценивание работ проводится в несколько этапов профессиональным жюри конкурса, состоящим как из общественной референтуры, так и приехавших на конкурс представителей ВУЗов (ведущие преподаватели известных архитектурных школ).

Система оценивания, как правило, повторяется из года в год: работу рассматривают эксперты, и на основе полученных данных во время заседания жюри в процессе обсуждения осуществляется промежуточная оценка работ. На следующем этапе председатели комиссий сводят воедино полученные от экспертов данные и вместе с председателем совета МООСАО оценивают работы с присуждением дипломов различных степеней. Авторы представленных работ боролись за дипломы I и II степени, так как уже два года действует правило, по которому работы, оцененные жюри ниже второй степени, вообще не удостоиваются дипломов МООСАО.

Тематика работ от года к году становится разнообразнее и актуальнее, поэтому работы оцениваются по большому количеству критериев, среди которых самыми общими являются: концептуальная составляющая, новаторство и графическое мастерство [2].

Если говорить о распределении сил в общем количестве представленных проектов, то и в бакалаврских работах, и в магистерских диссертациях лидирующие позиции занимает номинация «общественные здания и сооружения».

Магистерские диссертации на этом конкурсе были представлены особенно широко: как проектных, так и теоретических работ в различных номинациях было подано порядка 199 работ. Это говорит о том, что российские архитектурные школы сумели в короткие сроки совместить болонскую систему с российским образовательным стандартом и выпускать качественный продукт в виде законченного научного исследования.

В номинации «общественные здания и сооружения» проектные работы превалировали над теоретическими по количественным показателям: 88 работ к 30. Но, несмотря на широту представленных тем и качественную подачу визуального материала, уязвимым местом прикладных магистерских диссертаций остается отсутствие проработки аналитической части исследовательской работы.

В номинации «градостроительство» было представлено 47 маги-

стерских диссертаций, и количество именно исследовательских работ все увеличивается с каждым годом.

В номинации «жилая архитектура» бакалаврских работ было представлено гораздо меньше – порядка 45 выпускных проектов. Председатель комиссии в этой номинации выразил желание видеть больше поисковых работ, а не сводить тему жилой архитектуры к разнообразной технике окраски фасадов и расстановки типовых секций в различные конфигурации.

На мой взгляд, недооцененная и потому мало представленная на конкурсе номинация – это работы теоретиков-бакалавров. В 2019 году представлено уже 9 работ (в 2018 г. их было 5), которые высоко оценены жюри конкурса. Очень достойно представлен дизайн, занимавший отдельный этаж выставочного комплекса, где представлены работы по графическому и промышленному дизайну, дизайну архитектурной среды, а также дизайну костюма.

Требования к работам остаются прежними: помимо новаторских идей, требуется техническая разработка планов, фасадов разрезов и др. Не всегда в представленных работах соблюдены принятые масштабы изображений; преобладающими оказываются художественные аспекты разработки проектной идеи и полное пренебрежение конструктивной и функциональной логикой, влияющей на осмысленность архитектурного образа.

Кафедра архитектуры и дизайна МИТУ – МАСИ является активным членом МООСАО и в рамках этого смотра-конкурса представила выпускные квалификационные работы разной направленности, приняла участие в работе научной конференции и конкурсе учебно-методической литературы. Результаты этой деятельности объективно оценены профессиональным жюри и продемонстрировали достаточно высокий уровень работы кафедры. Все представленные работы отмечены дипломами I и II степени МООСАО, а научная монография «Формирование типологии учреждений социального обслуживания в России» (авторский коллектив: Булгакова Е. А., Крундышев Б. Л., Крундышев К. Б.) была отмечена дипломом I степени МООСАО и специальным дипломом лауреата Союза архитекторов России.

Не ставя задачу в рамках обзорной статьи раскрыть характер всех представленных кафедрой на смотр-конкурс работ, хочется

отметить основной посыл двух характерных проектов, представленных в номинации «жилая и общественная архитектура».

Проекты «Реабилитация городской среды исторического поселения Крапивна в Тульской области» (Пулина Д. П., рук. доц. Буйнов А. Н.) и «Жилая застройка средней этажности в г. Тамань» (Рустамова Э. Р., рук. доц. Буйнов А. Н.) продемонстрировали средовой подход к проектированию новых объектов, а также понимание авторами сложившейся традиции исторической городской среды и необходимости сохранения наследия. По сравнению с работами по сходной тематике кафедра архитектуры и дизайна МИТУ – МАСИ выступила на конкурсе вполне достойно и, таким образом, оказалась вполне подготовленной для решения задач такого уровня [4].

Подводя итог прошедшему смотр-конкурсу, можно отметить, что участие в таком мероприятии очень ценно для различных школ и в целом для всего архитектурного цеха, поскольку позволяет поднять уровень мастерства и быть в курсе нового вектора развития профессии. Спасибо, гостеприимный Нижний Новгород! Хозяином конкурса следующего, 2020 года станет город Тамбов.

**Елена Булгакова /  
Elena Bulgakova**

#### Литература

1. Булгакова, Е. А. Конкурсы МИТУ – МАСИ. Опыт конкурсной деятельности в контексте непрерывного творческого образования архитектора // Проект Байкал. – 2017. – № 54. – С. 150–152
2. Булгакова, Е. А. Интегрирование инновационных методов образования в систему подготовки архитекторов // Электронное обучение и дистанционные технологии в образовании: опыт и перспективы развития. – 2015. – № 1. – С. 10–13
3. Булгакова, Е. А., Любова, Д. А., Матвеев, М. И. Конкурсная практика студентов как составляющая методики обучения архитектурной профессии // Сборник статей Международной научно-практической конференции «Роль инновации в трансформации современной науки». – Уфа: АЗТЕРНА, 2016. – С. 307
4. Булгакова, Е. А. МИТУ – МАСИ. Московский информационно-технологический университет – Московский архитектурно-строительный институт – архитектурная школа нового типа // Проект Байкал. – 2017. – № 53. – С. 54



# Будущее уже здесь

## Энергоэффективные дома для любителей абсолютного комфорта



**PROSTOR GROUP**

BUILDING TECHNOLOGY

Что же такое – «дом будущего»? Это здание, спроектированное и построенное с учетом всех современных тенденций и разработок, оснащенное новинками науки и техники. Так думает большинство жителей нашей страны, мечтающих об идеальном доме.

Безусловное преимущество «дома будущего» перед обычными домами – абсолютный КОМФОРТ во всем. Тепло зимой и прохладно летом, светло в любое время года и легко дышать в любое время суток. Комфортный дом – это энергоэффективный дом, призванный беречь все потребляемые ресурсы, в том числе не нарушать баланс между человеком и природой. Экологичные материалы, используемые для строительства и изоляции, способствуют этому.

Современные тенденции социально-экономического развития ведут мировую архитектуру по пути постоянного совершенствования зданий с точки зрения энергоэффективности.

Теперь энергоэффективность – это не синоним ограничения комфорта человека, а скорее наоборот: возможности не ограничивать себя и не нести при этом экономические потери.

Так как же построить экономичный в эксплуатации и оказывающий минимальное негативное влияние на окружающую среду дом?

На этот вопрос отвечает энергоэффективный строительный стандарт пассивного дома. В таком доме нагрузка на отопление снижена настолько, что достижение комфортного микроклимата в нем возможно за счет полного или частичного отказа от традиционной отопительной системы. Дом функционирует при применении контролируемой системы вентиляции с высокоэффективной рекуперацией тепла, так как объемы потери тепла из-за вентиляции за год превышают потребность в отоплении. Делаем выводы. Важные компоненты пассивного дома – теплоизоляция, герметичность, вентиляция, правильные окна.

Первый пассивный дом был построен в Германии в 1991 году. Проект стал крупным экспериментом, давшим жизнь новой концепции энергоэффективных домов. Строительство осуществлялось при поддержке Министерства экономики федеральной земли Гессен в

Дармштадте. В Германии продолжается содействие ресурсосберегающему строительству, и поэтому в стране наблюдается последовательная тенденция снижения энергопотребления на отопление зданий.

Благодаря первому эксперименту был сформирован Институт пассивного дома в Германии, а спустя много лет, в 2008 году, образован Институт пассивного дома в России. Российское отделение тесно сотрудничает с немецким институтом – основоположником концепции, проводит обучение архитекторов по проектированию домов, предоставляет консультации при строительстве и мониторинге энергоэффективных зданий.

В России с каждым увеличением тарифов на электричество тема энергоэффективности в строительстве становится все более актуальной. В Иркутской области уже несколько лет появляются дома с элементами, снижающими потребление энергии, однако полноценного пассивного дома до сих пор построено не было. Проектирование такого рода домов требует отдельного обучения и сертификации архитекторов-проектировщиков.

В обозримом будущем экологичная и энергосберегающая архитектура войдет в практику как рядовое явление частной и

общественной застройки. Но уже сегодня необходимо уделять максимальное внимание просвещению в данной области. Prostor Group как компания, находящаяся на рынке более 20 лет, не понаслышке знает, как важны для комфорта энергосберегающие окна (ТД Деметра: 27 лет опыта), фасады (Фасадные технологии: 10 лет опыта), рекуперационные системы вентиляции, качественные инженерные разработки и строительство домов с низким потреблением ресурсов. Поэтому 8 ноября 2019 года мы приглашаем архитекторов, строителей, инженеров и девелоперов, а так же всех заинтересованных лиц на **Байкальский архитектурно-строительный форум**, в рамках которого спикеры из Института пассивного дома и Института строительной физики проведут обучение по проектированию энергоэффективного дома, пассивного дома. Мероприятие будет интересно и партнерам – компаниям, желающим рассказать о продукции для строительства современного уютного дома.

А в целом пассивный, энергоэффективный дом – это набор оптимальных условий для жизни человека.



PROSTORGROUP.RU  
8 (3952) 258-123



DEMETRA.RU  
8 (3952) 2120710



PROSTORE.SHOP  
8 (3952) 484-199



VOROTA.IR.RU  
8 (3952) 774-399



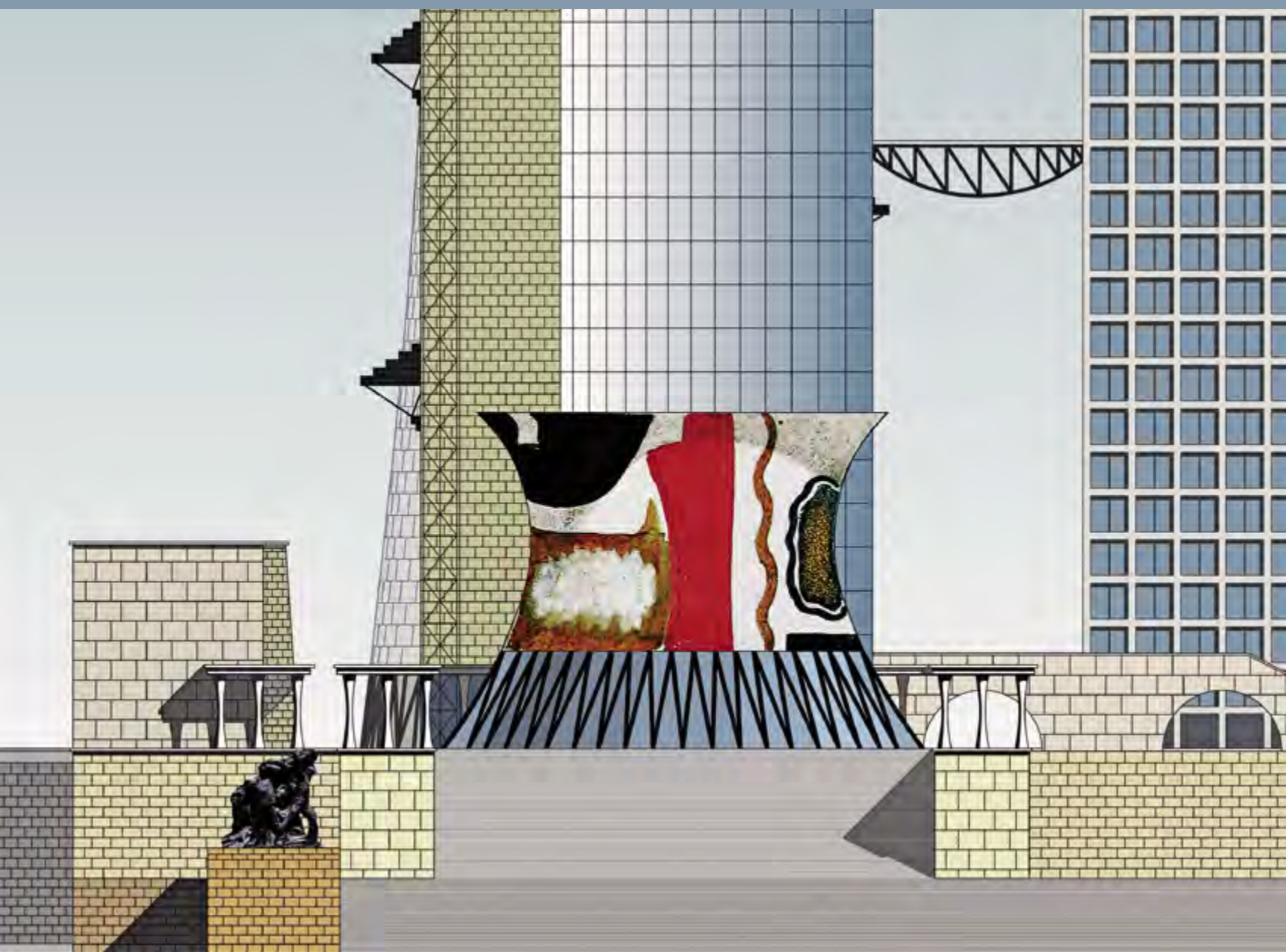
FASDOM.RU  
8 (3952) 484-184



WENTONTOCH.IR.RU  
8 (3952) 844-010



# стилистика XX / stylistics XX



Проводится сравнительный анализ истоков восточного и европейского учения о стилях. Подчеркиваются качественно различные парадигмы восточной и западной традиций стиля: ориентация на общечеловеческие, объединяющие определения стиля (восточная) и выстраивание иерархии культур с центром в средиземноморском регионе (западная). Кризисные явления в современной архитектуре рассмотрены как практические последствия развития западных учений о стиле.

Ключевые слова: искусствоведение, стиль, теория стилей, архитектура, культура, запад, восток. /

The article presents the comparative analysis of the sources of the Oriental and European studies of styles. It highlights the qualitative difference between the paradigms of the eastern and western traditions of style: the eastern tradition focuses on universal, unifying definitions of style, while the western understanding of style is aimed at building a hierarchy of cultures, with Greco-Roman antiquity and the Mediterranean region being seen as an unconditional center. Crisis phenomena in modern architecture are considered as practical consequences of the development of western studies of style.

Keywords: art history; style; theory of styles; architecture; culture; west; east.



## Быть стильным

### Развитие понятия стиля в Восточной и Западной традиции /

текст

Константин Лидин /  
text  
Konstantin Lidin

#### 1. Люди и боги едины в театре. Понятие стиля в санскритской поэтике

Давным-давно, то ли двенадцать тысяч, то ли полтора миллиона лет назад, когда миновал Золотой век критоягу, люди стали охочи до чувственных удовольствий, погрязли в желаниях и алчности, и одолели их зависть и гнев, и счастье их смешалось с горем.

Таким былинным зачином открывается, вероятно, самое древнее из дошедших до нас сочинений, посвященных стилю и стилистике – Бхарата Натьяшастра. Этот текст был записан на санскрите около второго века до нашей эры, но перед этим он почти тысячу лет существовал в устной традиции. В нем легендарный мудрец Бхарата рассказывает о том, как появился на земле театр (натья) и как он должен быть устроен [1].

Первый спектакль, согласно Натьяшастре, был создан и показан по прямому указанию верховного божества, создателя миров Брахмы. В театральном представлении Брахма соединил мудрость всех четырех священных текстов – Вед – и только в театре соприкасаются все люди, все касты (варны), боги, демоны, асуры и прочие дивные существа; театр соединяет всех и всё.

Великий мудрец Вишвакарма построил здание для первого театра, а Брахма повелел богам и дивам охранять его от недоброжелательных критиков. Стены, углы, колонны, внутренние помещения театра – все они получили своих хранителей из числа верховных богов. В дверях поставили бога смерти Яму, громовержец Индра стал около сцены, а в ее середине оставили место для самого Брахмы.

Далее Бхарата разъясняет слушателям теорию стилей, возникшую одновременно с первым театром. Существует, говорит он, четыре основных стиля: риторический (бхарати), патетический (саттвати), энергический (арабхати) и изящный (кайшики). Разумеется, у различных народов и в разные эпохи появляется также неисчислимо множество промежуточных и смешанных стилей, но каждый из них все же тяготеет к какому-то из четырех базовых [2].

Содержанием стилей и их отличием друг от друга слугит переживание, эмоция, которая лежит в основе стиля и формирует все его признаки и способы реализации. Такие эмоции (расы) также выделены в непрерывном

спектре переживаний в качестве базовых. Их восемь: наслаждение, смех, горе, гнев, героизм, страх, отвращение, удивление. Заметим, что в индийской традиции «наслаждение» (śṛṅgāra) очень близко соотносится с более привычным для нас названием эмоции «радость – гордость», а санскритское «смех» (hāsyā) тесно связан с эмоцией стыда. Индийские представления о смешном обычно включают ситуации позорные и нелепые, не злорадные, а скорее постыдные [3].

Необходимо заметить, что санскритская поэтика и драма играет в индийской культуре гораздо более значительную роль, чем в западных культурах, начиная с античности. Ритм и звучание поэтической, драматической речи служило основой всей индийской эстетики с незапамятных времен и до сегодняшнего дня. Пристрастие к театральному искусству проявляется не только в характерной стилистике индийских фильмов, но даже в традициях индийской математической школы. Не зря именно индусы придумали ноль, символический аналог паузы, – а какая же пьеса может обойтись без драматических пауз между репликами? Принесенные в Европу арабами понятия алгебры и алгоритма также связаны с театральностью: ведь само представление о том, что последовательность операций (функцию, алгоритм) можно исследовать в отрыве от объекта, над которым совершаются эти операции – основа любого сценария, либретто или пьесы.

#### 2. Стиль убеждает. Понятие стиля в греко-римской риторике

Греко-римская античность пришла к теории стилей уже в своей зрелой, классической фазе развития. Относительно малоизвестная книга Аристотеля «Риторика» содержит главу «О стилях», где Философ дает по обыкновению подробное и последовательное рассмотрение вопроса. Из текста понятно, что Аристотель полагает именно риторике, то есть искусству убедительно и логично говорить, основой для определения стиля. Собственно говоря, определяя стиль и градацию стилей от «лучшего» к «худшему», античная философия имеет в виду только одну цель – убеждение слушателя и один способ для этого – логическое, последовательное выстраивание



# To Be Stylish

## The Development of the Concept of Style in the Eastern and Western Tradition

аргументации. Для Аристотеля существует только один стиль – умеренно рассудочный и умеренно пафосный, умеренно сжатый и пространный, причем мерой служит его конечная убедительность и воздействие на слушателя. Та манера, которая не достигает этой цели, есть «плохой» стиль или вообще не стиль [4, с. 15–127].

Пятью веками позже, в римский период античности появились сочинения о стиле Дионисия Галикарнасского и Деметрия (возможно, известного перипатетика Деметрия Фалерского). К первому веку нашей эры античные философы накопили изрядный опыт взаимодействия с азиатскими культурами, в том числе – с индийской. Но базовые принципы учения о стиле остались прежними. Понятие стиля рассматривается на основе риторики, искусства убедительного красноречия. Отсюда – преимущественная опора на логику, общее недоверие к эмоциональной стороне понятия стиля и манипулятивная заданность. Индусские теоретики стиля исходят из задачи поисков наиболее общих мотивов, объединяющих людей всех каст с богами и дивами в совместном переживании разнообразных эмоций. Греко-римские эстетики ищут наиболее действенные приемы и способы повлиять на людей, соблюдая наиболее эффективный для этого стиль и манеру.

Тем более любопытно, что Деметрий приходит к системе стилей, очень похожей на систему Бхараты. Он пишет: «Существует четыре основных стиля (ἡαλλοι χαραχτρεσ): простой (ισχηνοσ), величественный (μεγαλολετοσ), изящный (υλαθυροσ) и мощный (δεινοσ) и сверх того различные их сочетания. Но не всякий стиль может вступать в сочетания с любым другим. Так, изящный стиль сочетается с простым и величественным, мощный с ними обоими. И только стиль величественный не сочетается с простым, напротив, эти два стиля противоположны друг другу, несовместимы и как бы исключают один другой.

...Мы видим, что, за исключением двух противоположных друг другу стилей, прочие могут вступать в любое сочетание друг с другом. Так, например, в стихах Гомера и в повествовании Ксенофонта, Геродота, да и многих других величавость соединяется с мощностью и вместе с изяществом выражения. Таким образом, число стилей

речи, очевидно, таково, какое указано нами. А воплощение их должно соответствовать случаю и иметь определенную форму» [4, с. 244].

### 3. Север – на запад, юг – на восток. Понятие стиля в древнекитайской культуре

В последующие полторы тысячи лет теория стилей практически перестала волновать европейских философов. Византийская эстетика породила целую череду ярких, своеобразных художественных стилей в архитектуре, изобразительных искусствах (особенно декоративно-прикладных) и различных жанрах словесности – но ни одной значимой теоретической рефлексии на тему стиля. Даже самый этот термин практически не встречается в писаниях византийских авторов [5].

На другом краю азиатской части света в те же сроки вызревала и формировалась китайская искусствоведческая «теория двух школ». Китайская эстетика неразрывно связана с искусством каллиграфии. Начертания иероглифов формируют не только внешнюю, изобразительную сторону китайского искусства, но и базовую методологию его восприятия. Как иероглифы складываются из ограниченного числа элементов, каждый из которых с незапамятных времен сохраняет неизменную форму и смысл, так и любой художественный образ воспринимается как многослойный, наполненный намеками и аллюзиями смысловой «пирог». Культ предков глубоко проникает в самую основу китайской культуры, так что любое произведение искусства в первую очередь воспринимается в качестве набора цитат или ссылок на произведения мастеров прошлого. Те, в свою очередь, также являются лишь сочетаниями ранее открытых элементов, и так – до начала времен, от легендарных мудрецов и правителей тысячелетней старины, которые были вдохновлены самим Небом. В результате понятие стиля в китайской традиции оказывается тесно связанным с конкретным именем того или иного древнего мастера [6].

Примерно к X веку н. э. (эпоха Сун) в Китае начинает формироваться искусствоведческая школа на основе двух ветвей чань-буддизма. Процесс идет небыстро, и в окончательном виде теория двух стилей складывается только к XVI веку (эпоха Мин).

^ Гу Кайчжи. Иллюстрации к роману «Фея реки Ло». Музей-дворец Гугун, Пекин



^ Коллажи, построенные из различных по происхождению элементов с соблюдением принципа единства стиля. Эти изображения используются в специальной программе «Стиль-Контакт» для определения области стилистических предпочтений покупателя (разработка автора).  
Изображения построены как «псевдореклама», с имитацией узнаваемых композиционных приемов. Все надписи служат чисто декоративным целям, сделаны на искусственном «рыбьем» языке и не имеют смысла

Северная школа сешэн (изображающая жизнь), которую также называют гунби (тщательная кисть) или цайхуа (многоцветная живопись), ведет свое начало от пейзажиста эпохи Тан (VII–X век н. э.) Ли Сы-сюня. Эта школа отличается декоративностью, многоцветностью и стремлением к повествовательности. Яркая живопись по шелку в виде многометровых свитков изображает серии иллюстраций к классическим романам и бытовым новеллам, иногда прямо напоминая некие средневековые комиксы. Архитектура в стиле сешэн также отличается декоративностью, ярким многоцветьем и причудливой, богатой детализировкой.

Южная школа вэньжэньхуа (живопись литераторов или ученых), также известная под названиями сеи (изображающая идею) или мохуа (монохромная живопись), избегает многоцветности и предпочитает живопись черной тушью. Условность, эскизность этой школы скорее передает не внешний облик вещей, а их идеи, сути. Патриархом этой школы был Ван Вэй – великий поэт, живописец, государственный деятель и философ эпохи Тан [7].

Любопытна судьба двух китайских стилей. Северная школа в Новое время стала популярна в Европе и породила массу подражаний в виде стилистики шинуазри. Пестрое многоцветье, причудливые извивы линий и подробная детализировка этого стиля оказали огромное влияние на зарождающийся модерн. Южная школа, напротив, в основном оказала влияние на искусство Японии и во многом сформировала стилистику, которая теперь во всем мире считается характерной особенностью именно японской национальной культуры, в том числе – архитектуры, включая метаболистов.

#### 4. Порядок и последовательность. Понятие стиля в европейском искусствоведении

Возрождение интереса к теории стилей принято связывать с работами Иоганна Винкельмана. Его определение стиля как набора деталей (стилеобразующих элементов) позволило ему создать четкую и последовательную картину смены стилей – от Древнего Египта к античности, готике, ренессансу, барокко и классицизму. В системе Винкельмана классическая греко-римская античность

объявляется абсолютной стилистической вершиной, а вся история искусств заключается в смене периодов забвения и возрождения этих идеальных образцов [8].

Ясная и предельно логичная система Винкельмана и сейчас обладает несомненной привлекательностью. Но с годами ее кардинальные недостатки все же становятся все заметнее. Прежде всего, она полностью сосредоточена на одном лишь регионе, расположенном вокруг Средиземного моря. В этом отношении хотелось бы привести характерную цитату из книги Кон-Винера (1916): «Наше понятие о красоте, безусловно, относительно, и его нельзя применять в этом случае. Не только мнения отдельных людей, но и вкусы целых эпох далеко расходятся между собой. Достаточно напомнить, что каждая эпоха считала за самое благородное выражение красоты каждый раз другой период греческой и римской древности: от нашей любви к строгим произведениям раннего дорического стиля до признания стилем барокко высокой ценности за поздним римским искусством» [9, с. 264]. Автору даже в голову не приходит, что какая-то эпоха может принять за образец произведения, вовсе не относящиеся к греко-римской античности. Сегодня такая «медитерраноцентричность» выглядит все менее обоснованной – по мере того, как центр тяжести общечеловеческой культуры все заметнее смещается в Азию.

Надо заметить, что высокомерное положение «учителей человечества», которое занимает европейская эстетическая мысль, весьма болезненно сказывается и на развитии российской культуры. Так, именно это обстоятельство долго тормозило (и сейчас еще тормозит) осознание русской иконописи в качестве самостоятельного стилистического направления.

В 1814 году Иоганн Вольфганг Гете обратился к российскому правительству с просьбой предоставить ему подробную информацию о суздальской школе иконописи. Главу немецких романтиков интересовало, соблюдают ли современные иконописцы «старинный священный стиль» [10, с. 371]. По-видимому, просьба так ошеломила российскую сторону, что ни правительство, ни Академия наук, ни знаменитый историк Н. М. Карамзин так и не откликнулись. Впрочем, интерес Гете к русской иконе



был обусловлен поисками римско-византийских корней именно немецкой культуры и обоснованием тезиса об ее античном происхождении. Гете надеялся найти в палехских и сурдальских иконах «недостающее звено» между Римом и Веймаром [11].

В последующие столетия многие теоретики искусства обращались к проблеме стиля. Академик А. Ф. Лосев дает всесторонний обзор понятий стиля, наработанный европейскими исследователями – от Бюффона до модернистов. Отдельная глава его фундаментального обзора посвящена различным словарям и энциклопедиям, трактующим понятие стиля. Во второй части своей книги Лосев дает собственную трактовку этого понятия в очень необычной форме. Почти весь текст второй части представляет собой отрицание различных способов понимания стиля. Стиль – это НЕ чувственный образ, но и НЕ отвлеченная идея, это также и НЕ соединение чувственного образа с отвлеченной идеей. Не содержание предмета и не его форма, и не слияние того и другого. Стиль – не прием и не структура произведения, не модель произведения и не метод его построения. Он не есть единичность и не есть множественность, он не является созерцательной предметностью, но и не сводится к производственно-утилитарному использованию произведения. Он не относится полностью к личному, индивидуальному, но и не исключает его в пользу общественного. Стиль идеологичен, но не сводится к идеологии. Стиль не есть только отражение действительности, но и обратное воздействие на действительность. Он не полностью природное явление, но и не полностью искусственен. Связан и зависим от исторических процессов, но и не является только их выражением.

В последней части исследования Лосев приводит свое определение стиля: «...художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого во всей его полноте и толще, во всем его художественном потенциале, но конструирование – на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни у художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных, пусть надидеологических» [12, с. 213].

В работе А. Ф. Лосева ясно видна вторая (и главная) проблема, заложенная в подходе Винкельмана – умозрительность. Если мы попробуем применить это определение к повседневным практическим задачам архитектурного проектирования, становится очевиден его абсолютный релятивизм. Определение Лосева можно было бы смело рекомендовать в качестве основы для искусствоведческого изучения постмодернизма. Любой предмет, строение, действие любого человека, который заявлен в качестве «художника», автоматически становится выразителем стиля. Знаменитый писсуар Марселя Дюшана превратился в произведение искусства и стал образцом и носителем стиля «реди-мейд» только оттого, что участвовал в выставке Общества независимых художников. Практические последствия такого понимания стиля катастрофичны – от безграничного умножения разнообразных «измов» в современном искусствоведении до массового нашествия дилетантов и самозванцев в сферу архитектуры и дизайна. Многочисленные курсы, школы, самодеятельные университеты, институты и академии дают любому желающему возможность быстро и недорого получить «диплом» архитектора или дизайнера и претендовать на профессиональную деятельность в этой, еще недавно элитарной сфере. Мало того, каждый такой «креатор» может претендовать на создание собственного персонального стиля (очередного «изма»). Если он заявляет, что изобрел новый принцип конструирования художественного произведения на основе своих неповторимых первичных впечатлений от жизни – то и возразить ему, в общем-то, нечего.

К сожалению, сложившаяся система оказалась весьма удобной для обоснования преимуществ северо-западной группы культур перед юго-восточными (азиатскими и африканскими). Кроме того, субъективизм понимания стиля играет огромную роль на рынке произведений искусства, от модной одежды до архитектуры. Рыночная стоимость произведения зачастую определяется субъективным мнением эксперта, а обоснованием оценки служат туманные рассуждения, насыщенные «измами». Естественно, что на таком фоне существование независимых, неангажированных экспертов становится все более проблематичным.



< Украшения из жемчуга неправильной формы, давшие название стилю барокко, на фоне деревянных скульптур Храма Истины в Паттайе, Таиланд. Несмотря на значительные расстояния между этими культурными явлениями (как во времени, так и в пространстве), сходство вполне очевидно. Близкие эмоциональные состояния порождают и похожие приемы построения образа.

### 5. Последовательное вхождение в тупик. Практические последствия развития понятия стиля в западной традиции

В течение двадцатого века понимание стиля, заложенное Винкельманом и развитое поколениями искусствоведов, по-видимому, завело в тупик. Релятивизм, неизбежно следующий из декларативной и спекулятивной методологии, привел к крайне неприятным последствиям. Можно сказать, что мейнстрим сегодняшней архитектурно-дизайнерской практики разделится на два рукава. Один, послушно следуя всеядным рекомендациям постмодернистской теории стилей, развивается под девизом «Разрешается все, что нравится» – и приводит к поразительным образцам китча, эклектики, панка и безудержного экспрессионизма. Разрушительный пафос этих хаотичных направлений особенно заметен в быстро растущих городах Юго-Восточной Азии и Восточной Европы. Афины и Стамбул, Бангкок и Пномпень – это города-катастрофы, в которых беспорядочная застройка и дикие нагромождения разностильных фрагментов создают местами уже какое-то апокалиптическое впечатление [13].

Второй вариант мейнстрима, в ужасе от победного шествия хаоса, идет путем аскетического минимализма. Серый бетон, украшенный серым алюминием, плоские фасады и простейшие объемы, пустые интерьеры, избегающие каких-либо акцентов – архитектура хранит молчание, пытаясь противопоставить его оглушительной какофонии китча. Получается неважно. Китч просачивается сквозь серый бетон – рваными ритмами, диссиметрией форм, конфликтующими фактурами и напряжением материала, который заставляют принимать чуждые ему формы. Параметризм, на который еще недавно возлагались большие надежды в назревшей задаче рождения нового большого стиля, демонстрирует яркий пример таких процессов [14].

Возможно, приходит, наконец, время пересмотра понятия стиля? Может быть, самодовольный медитерраноцентричный взгляд на мировую культуру, игнорирующий тысячелетний азиатский опыт, исчерпал себя?

Определение стиля, основанное на парадигме Натяшастры, сосредотачивается на переживании эмоциональных состояний. Стилеобразующие признаки – перцептив-

ные атрибуты этих самых эмоциональных состояний, образующие цельные комплексы. Например, сердцевину стиля барокко образует группа эмоций «радость – гордость» («наслаждение» по классификации Бхарати), и он занимает положение между патетическим и энергичным стилями. Тогда его признаки – яркость, многоцветность, динамика (диагональность), ритмичность, четкая артикуляция деталей, звонкость и громкость, сладкие и пряные вкусо-запахи (если речь идет о барочной кухне), а не волюты, S-образные линии, «золотое золото по золоту» и пышнотелые «рубенсовские» модели. При таком определении становится видно, что ближе всего к барокко находятся не ренессанс или ампи́р, близкие к нему исторически и географически. «Родственники» барокко – китайский стиль цайхуа, яркий, цветной и обильный, индийский стиль эпохи Гурджара-Пратихара, тайландская культура Дваравати...

### Заключение

В 1829 году юный гимназист Николай Гоголь опубликовал за свой счет романтическую поэму-идиллию «Ганц Кюхельгартен». В ней будущий классик описывает свои впечатления от посещения руин Парфенона и обращается к античным богам:

Но вы пропали, я один.  
Опять тоска, опять досада;  
Хотя бы Фавн пришел с долин;  
Хотя б прекрасная Дриада  
Мне показалась в мраке сада.  
О, как чудесно вы свой мир  
Мечтою, греки, населили!  
Как вы его обворожили!  
А наш – и беден он, и сир,  
И расквадрачен весь на мили.

И снова новые мечты  
Его, смеясь, обнимают;  
Его воздушно подымают  
Из океана суеты [15, с. 70].

Преобладающая сегодня теория стилей слишком уж жестко раковрачивает на мили и столетия живую ткань общечеловеческой культуры. Избыточная рассудочность и стремление к эффективному воздействию на людей – дидактическому, а иногда и меркантильному – засушивает и обескровливает теорию, а вслед за ней и практику архитектуры и дизайна.

Дождемся ли нового подъема на ярких, общечеловеческих крыльях разноцветных переживаний?



#### Литература:

1. Ватсяян К. Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2009
2. Бхарата. Натьяшастра. Перевод фрагментов с санскрита И. Д. Серебрякова. // Столестиковый лотос: Антология древнеиндийской литературы. Пер. с санскрита и древнетамилского. Сост., вступит, статья И. Д. Серебрякова. – Москва: Издательская фирма Восточная литература РАН, 1996. – С. 360–369
3. Алиханова, Ю. М. К истокам древнеиндийского понятия «раса» // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1988. – С. 161–184
4. Античные риторика/под ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1978
5. Бычков, В. В. Византийская эстетика: Исторический ракурс. – Москва – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017
6. Рыков, С. Ю. Древнекитайская философия: Курс лекций. – Москва: ИФРАН, 2012
7. Завадская, Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – Москва: Искусство, 1975
8. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – Москва: В. Шевчук, 2009
9. Кон-Винер, Э. История стилей изящных искусств/пер. М. Ф. Сергеев. 2-е издание, испр. и доп. – Москва: Космос, 1916
10. Гете, В.-И. Статьи и мысли об искусстве/под ред. А. С. Гущина. – Москва – Ленинград: Искусство, 1936
11. Юренева, Т. Ю. Русская икона в европейских музейных собраниях/Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 45. – С. 176–189
12. Лосев, А. Ф. Учение о стиле/общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи; вст. статья К. В. Зенкина. – Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019
13. Ugly Istanbul: An activist fights the eyesores of urbanisation <https://observers.france24.com/en/20180416-turkey-istanbul-ugly-urbanisation-concrete-twitter> (дата обращения: 10.10.2019)
14. Мелодинский, Д. Л. Художественная практика архитектуры параметризма: восторги и разочарования// Architecture and Modern Information Technologies. – 2017. – № 4 (41). – С. 6–23. – URL: [http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01\\_melodinskij/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php) (дата обращения: 10.10.2019)
15. Гоголь, Н. В.: полн. собр. соч. в 14 томах. – Том 1. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1940

#### References

- Alikhanova, Yu. M. (1988). K istokam drevneindiiskogo ponyatiya "rasa" [To the sources of the ancient Indian notion of "rasa"]. In *Arkhaiskii ritual v folklornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* (pp. 161-184). Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury.
- Bkharata. *Natyashastra*. (1996). (I. D. Serebryakov, Trans.). In I. D. Serebryakov (Ed.), *Stolepestkovyi lotos: Antologiya drevneindiiskoi literatury. Per. s sanskrita i drevnetamilskogo* (pp. 360-369). Moscow: Izdatelskaya firma "Vostochnaya literatura" RAN.
- Bychkov, V. V. (2017). *Vizantiiskaya estetika: Istoricheskii rakurs [Byzantine aesthetics: a historical view]*. Moscow – Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.
- Cohn-Wiener, E. (1916). *Istoriya stilei izyashchnykh iskusstv [The history of fine arts styles]* (M. F. Sergeev, Trans.) (2nd ed.). Moscow: Kosmos'.
- Goethe, W. J. (1936). *Statyi i mysli ob iskusstve [Articles and thoughts about art]*. A. S. Gushchin (Ed.). Moscow – Leningrad: Iskusstvo.
- Gogol, N. V. (1940). *Complete set in 14 volumes (Vol.1)*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR.
- Losev, A. F. (2019). *Uchenie o stile [Studies of style]*. A. A. Takho-Godi. Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istoriya
- Melodinsky, D. (2017). *Parametric architecture – practice of art: The delights and disappointments*. *Architecture and Modern Information Technologies*, 4(41), 6–23. Retrieved October 10, 2019 from [http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01\\_melodinskij/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2017/4kvart17/01_melodinskij/index.php)
- Rykov, S. Yu. (2012). *Drevnekitaiskaya filosofiya: kurs lektsii [Ancient Chinese philosophy: series of lectures]*. Moscow: IFRAN.
- Takho-Godi, A. A. (Ed.). (1978). *Antichnye ritoriki [Ancient rhetorics]*. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta.
- Ugly Istanbul: An activist fights the eyesores of urbanization. (2018, April 16). Retrieved October 10, 2019 from <https://observers.france24.com/en/20180416-turkey-istanbul-ugly-urbanisation-concrete-twitter>
- Vatsyayan, K. (2009). *Nastavlenie v iskusstve teatra: "Natyashastra" Bkharaty [Instructions in the theatrical art: Bkharata's "Natyashastra"]*. Moscow: Izdatelskaya firma "Vostochnaya literatura" RAN.
- Wölfflin, H. (2009). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve [Principles of art history: The problem of the development of style in early modern art]*. Moscow: V. Shevchuk.
- Yureneva, T. Yu. (2017). *Russkaya ikona v evropeiskikh muzeinykh sobraniyakh [A Russian icon in the European museum collections]*. In *Vestnik slavyanskikh kultur* (Vol. 45, pp. 176-189).
- Zavadskaya, E. V. (1975). *Esteticheskie problemy zhivopisi starogo Kitaya [Aesthetic problems of painting in ancient China]*. Moscow: Iskusstvo.



Историки архитектуры не пришли к единому мнению о процессах, которые происходили в архитектуре в 20–30-х годах XX века. Особенный интерес представляет генезис такого явления мировой культуры, как ар-деко.

Ключевые слова: авангард; ар-деко; эклектика; различия и сходства разнохарактерных течений в архитектуре 20–30-х годов XX века. /

Historians of architecture have not arrived at a common view on the processes occurring in architecture in the 1920–1930s. The genesis of such a phenomenon of the world architecture as Art Deco is of special interest.

Keywords: avant-garde; Art Deco; eclecticism; differences and similarities of diverse streams in architecture of the 1920–1930s.

# Авангард, ар-деко, эклектика

## Дискуссионный клуб ПБ /

подготовка текста  
**Елена Багина**  
**Петр Капустин** /  
text prepared by  
**Elena Bagina**  
**Petr Kapustin**

В режиме он-лайн прошло обсуждение проблем истории архитектуры XX века. В обсуждении участвовали: кандидат архитектуры, доцент Строительного института Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина Елена Багина; архитектор и исследователь Андрей Бархин; архитектор, профессор МАРХИ Михаил Белов; кандидат искусствоведения, доцент МАРХИ Анна Броневицкая; кандидат искусствоведения, историк архитектуры, градостроительства и дизайна, заместитель заведующего лабораторией градостроительных исследований МАРХИ Николай Васильев; архитектор и исследователь Петр Завадовский; кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой теории и практики архитектурного проектирования ВГТУ Петр Капустин; искусствовед, архитектурный критик, главный редактор веб-журнала «Эка. ru» Лариса Копылова; кандидат архитектуры, старший научный сотрудник Отдела истории архитектуры и градостроительства Новейшего времени НИИТИАГ Александра Селиванова; архитектор и исследователь Глеб Соколов; кандидат искусствоведения, доцент РГУ Илья Печёнкин; доктор наук, архитектор, историк Дмитрий Хмельницкий.

**Петр Капустин** Проблема отхода конструктивистов от конструктивизма (в данном случае – собирательное название) и «впадение» их в ар-деко (также собирательное) до сих пор не имеет однозначного решения. Непонятны ни мера добровольности в этом движении, ни его действительные причины; нет даже ответа на вопрос: архитектура и общество от этого события больше приобрели или потеряли? Известно несколько точек зрения на это событие, в том числе и диаметрально противоположных. Было бы интересно получить представление о том, как профессиональному цеху оно видится сегодня. Какой/какие из приведенных ниже вариантов ответа кажется/кажутся вам более правдоподобным?

Итак, переход от конструктивизма к ар-деко вызван:

1. Срывом напряжения от работы в жестких и аскетичных формальных рамках, определенной «усталостью» архитекторов идентифицировать себя с передовым отрядом прорыва, с революционным авангардом. Метафора «ночного холодильника» – внезапного нервного срыва строгой диеты.

2. Естественным обогащением формально-стилистического языка в связи с расширением осведомленности

архитекторов о событиях за рубежом (поездки, личные контакты, пресса и пр.), ознакомления с мировой архитектурой и/или повышением уровня образования. Метафора «включенного света»: зона поиска расширяется по мере возрастания освещенности профессионального пространства.

3. Давлением со стороны власти, предпочитавшей более консервативную стилистику и насильно заставившей перейти на нее. Метафора «эстетствующего диктатора».

4. Реакцией на неприятие языка авангарда широкой публикой, заказчиками, (а за пределами СССР – рынком), т. е. стремлением архитекторов «говорить понятно». Метафора «преодоления немоты».

5. Естественной эволюцией стилистики в связи с изменением материалов (пластмассы в дизайне и др.), технологий, конструкций, задач (в т. ч. и идеологических), т. е. плавное эволюционирование (через промежуточные стили, например, «постконструктивизм»). Метафора «возрастного роста».

6. Ничем не вызван, поскольку никакого перехода не было: все есть лишь разновидности одного и того же, а все формы, в т. ч. «конструктивистские», – не более чем стилизация. Метафора «мутного потока».

Возможны и другие варианты.

Разумеется, имеет место различие по странам и персоналиям; если оно представляется существенным, это также можно отметить.

**Елена Багина** Идеология конструктивизма – это одно, практика – другое. И временами не отличить конструктивизм, рационализм и пр. от ар-деко. Конструктивизм и ар-деко – разные диалекты одного языка.

**Николай Васильев** Я бы выделил два разных языка авангарда: один язык – конструктивистов (ОСА), другой – рационалистов (АСНОВА). Второй ближе к ар-деко (как и объемный супрематизм второй попытки: А. А. Лепорской, И. Г. Чашника, Н. М. Суетина).

**ЕБ** Языки авангарда можно сравнить с русским и белорусским языками. Если считать их двумя абсолютно разными языками, то вы правы. А изыски объемного супрематизма Лепорской и Чашника вполне укладываются в границы ар-деко.

**ПК** С позиции идеологом группировок, «школ» и даже индивидуальностей различить языки мы вряд ли сможем.





# Avant-Garde, Art Deco, Eclecticism

## PB Discussion Club

Слишком все рядом, слишком все быстро, плотно и... мутно по основаниям и принципам. Единства больше, чем корпоративных отличий. И единство, кажется, намного превосходит легитимное поле конструктивизма.

**ЕБ** Идеологемы группировок очень расплывчаты. Сами участники вряд ли четко понимали, что в них не в лозунгах, а в практике принципиально разного.

**ПК** Там шла борьба за заказы, за одобрение власти, а не по реальным основаниям или принципам. Слова у всех почти одни и те же.

**ЕБ** Я как-то внимательно рассматривала фотографии Моисея Яковлевича Гинзбурга. У него лицо талантливого и циничного плута. А насчет его слов – они были страстные, верноподданнические, но неоднозначные.

**ПК** Я тоже вглядывался в портреты персонажей эпохи. Потом долго приходил в себя и читал их высказывания, вчитывался в слова. Портреты гораздо разнообразнее.

**НВ** Вот чисто формальные подходы: экспрессионизм (рационализм + Мельников в СССР) – это совсем не одно и тоже с функционализмом/пуризмом/конструктивизмом. Да, конечно, много чего мешалось и перемешивалось, но у ар-деко была своя собственная формальная система, выросшая не из классики, а из одной из двух ветвей авангарда. Бинарное положение Хан-Магомедова о «суперстилях» мне кажется неверным. В какой-то степени гомологично этой ситуации развитие брутализма (1960–1970-е годы), а за ним и постмодернизма, если рассматривать их с точки зрения категории формы.

**ПК** Да, ситуация похожая. Представление Хан-Магомедова о суперстилях, разумеется, совсем безупречно, однако без бинарности (как минимум) не обойтись. Авангардисты в пылу «бури и натиска» заявляли, что стили – это ложь, что они умерли и пр. Авангардное сознание отрицало прошлое и жило в сильном напряжении негации. Такое долго не держится: жизнь берет свое, наступает откат, выпадение в конвенциональное состояние, в норму, какой бы она ни была... Т. е. работает метафора «пружины». Это всеобщее явление для XX века – где было первое, там же рядом и второе. Я бы сказал, ар-деко – не результат генезиса какой-то определенной ветви авангарда, противостоящей другим ветвям,

но вполне закономерное состояние регрессии каждой и всякой ветви авангарда.

**ЕБ** Модерн рубежа XIX – XX веков эволюционировал. Мне кажется, ар-деко – результат смешения различных ветвей авангарда и модерна. Ростки авангарда в модерне можно проследить так же, как и ростки ар-деко. Вторых больше.

**ПК** Да, но исследования формально-стилистического генезиса в обсуждаемой теме коварны. С одной стороны, обнаружение не столь уж большого радикализма в жестах авангардистов (как они бы сами того хотели), реконструкция линий преемственности и заимствования из решительно отвергаемого ими прошлого ведет к пересмотру и ранних, и последующих событий, сильно усложняя общую картину. Мы начинаем больше понимать и меньше идеологизировать прошлое. Но, с другой стороны, методы формального искусствоведения могут окончательно размыть все границы: оппозиции снимаются, все становится почти неразличимо, и мы оказываемся перед необходимостью выработки каких-то принципиально новых объяснительных концепций, новой «оптики». Наверное, мы сейчас и находимся на пути к новым моделям, ведь привычные, выстроенные пропагандистами авангарда и модернизма, перестают нас убеждать. А они отрицали всякую преемственность, они любили контрасты и новации «на чистом листе».

**НВ** То, что в СССР, якобы, не могло быть ар-деко – заявление странное; кому-то милей «постконструктивизм», но это из области поиска национальных отличий. В общемировом процессе региональные особенности были, но общими были их предпосылки и динамика: в 30-е – это общий поворот/крен к монументальности и «адаптации» формальных экспериментов, к более консервативным/массовым вкусам. Он не мог не произойти. Многие, увы, стали заложниками концепции «хорошего» конструктивизма, испорченного плохими... (подставить нужное течение, а то и фамилии).

Учитывать стоит и скорость изменения ситуации, когда мастер мог проработать одно и то же в трех разных «стилях» и, конечно, использовать наработанный опыт (так и школа сохранялась) в подходе к планам, тектонике, членениям, даже программе.

**ЕБ** В 30-е годы работали архитекторы, которые сформировались как профессионалы на рубеже XIX – XX веков. Они прошли школу проектирования «в стилях». Среди них было мало убежденных и последовательных авангардистов. Конструктивизм, рационализм, функционализм они воспринимали как возможные «стили». Еще в студенческие годы я слышала это от старых архитекторов.

**ПК** На мой взгляд, термин «постконструктивизм» был призван камуфлировать факт добровольного перерождения авангарда в ар-деко как всеобщее, массовое, фоновое состояние. Но ведь то же самое и на Западе: представление об ар-деко как о стиле частном и определенном, территориально и цивилизационно локализованном – идея понятная. Так проще считать. Но в таком представлении можно видеть не столько эстетическую чуткость или искусствоведческую строгость и избирательность, сколько нервную скоропалительность проведенного разграничения, желание побыстрее размежеваться с чем-то угрожающе похожим (нацистская Германия, фашистская Италия, сталинский СССР – список неполон!), то есть того же по сути самоуспокоения, что и в хан-магомедовском «постконструктивизме». В этой теме царит едва ли не произвол – как в дефинициях, разграничениях, так и в отождествлениях. Как правило – в угоду идеологическим, корпоративным и лично-бессознательным установкам. История и термина, и явления «ар-деко» еще открыта, хотя слово и затаскано.

**ЕБ** Не кажется ли вам, что мы излишне нападаем на Селима Омаровича Хан-Магомедова? Не стоит забывать, что он сформировал свои взгляды в 60-х годах, на волне хрущевской оттепели. В то время еще не хватало исторической перспективы для оценки событий 30–40-летней давности. Еще живы были участники событий. Они рассказывали далеко не все. Сильны были воспоминания о пережитых страхах сталинской эпохи. Фрондой была уже сама публикация «картинок».

Понятно и то, почему концепция «безвинно пострадавшего конструктивизма» все еще «живее всех живых». Хорошая была схема; увы, она себя исчерпала уже давно. Но новый взгляд на эпоху начала 30-х годов четко пока не сформулирован. И советский авангард, и сталинский ампи́р – порождение одного и того же строя. Можно, вероятно, говорить об амбивалентности этого явления.

**ПК** И можно, наконец, спокойно поставить его в мировой контекст, также амбивалентный. И столь же далекий от всех видов невинности, что и советский.

**ЕБ** Не только можно, но и нужно. Советская власть лишь усилила какие-то тенденции и нивелировала другие. Ар-деко в советской архитектуре присутствовал, возможно, даже более, чем то, что называют «чистым конструктивизмом», ибо был понятнее огромному количеству профессионалов, которые не писали ярких манифестов, а проектировали и строили, как умели. А ведь учились, в основном, проектированию «в стилях».

**ПК** «Современное движение», вкупе с конструктивизмами всех видов и присными, просто исчезает как статистическая погрешность (до эпохи массового жилищного строительства, разумеется). Уж если и был «суперстиль», то им была, есть (и будет, судя по всему) великая и тотальная эклектика. Это так фактически (а по Хан-Магомедову эклектика – просто недоразумение, какой-то интервал между сконструированными им односторонними идеализациями).

**ЕБ** Эклектика была, есть и будет массовой. Эта парадигма бессмертна. Схемы Хан-Магомедова – отражение господствующей идеологии постсталинской эпохи. Они насквозь пропитаны духом XX съезда.

**Андрей Бархин** Как мне кажется, ар-деко как определенная группа явлений 1910–30-х – просто про другое, нежели чистый авангард от Корбюзье до Леонидова. Ар-деко – про симметрию, монументальность, декоративность, игру с образами древнего искусства. Авангард в чистом своем виде – это совершенно иное явление, кстати, появившееся несколько позже либо параллельно ар-деко. Но авангард уже шел на смену ретро-стилям.

**ЕБ** А мне кажется, что процессы в архитектуре были аналогичны процессам в литературе, где авангард в лице «будетлян» – футуристов – Давида Бурлюка, Владимира Маяковского, Бенедикта Лившица, Велимира (Виктора) Хлебникова, Алексея Кручёных сосуществовал с самыми разными направлениями, в том числе и с литературными ретро-стилями. Нельзя сказать, что в архитектуре авангард шел на смену ретро-стилям; они сосуществовали мирно в городской среде и не очень мирно на страницах журналов и в залах, где проходили дискуссии.

**ПК** Журналы создали все «стили» XX века, лишь на их страницах живут линии демаркации и рафинированная чистота форм. Признаюсь, чем больше я погружаюсь в материал, тем меньше верю в существование чего-то «чистого» и беспримесного.

**АБ** В ар-деко, безусловно, все было намешано, но эта двойственность была чертой времени. А авангард, наоборот, стремился к выработке принципов, некой «правде». Я это обозначил в статье о работах Голосова 1930-х, она есть на [archi.ru](http://archi.ru).

**ПК** «Шел на смену» – это одна из иллюзий, которыми полнится история. Ее создали ангажированные авторы, в т. ч. Хан-Магомедов. Не было смены как какого-то тотального тектонического сдвига; ар-деко благополучно существовал и доминировал едва ли не с 1910-х гг. (и уж точно – с 1920-х) до 1950-х годов. На его фоне и «современное движение» бледнеет. Он отнюдь не умер и сегодня, чего не скажешь о «современном движении». Я понимаю, вы сторонник концепции ар-деко как строго очерченного стилистического явления, у которого есть свой позитивный генезис и пр. Для меня же ар-деко не стиль, а сложное реакторное явление, где формальные нюансы становятся второстепенными.

**НВ** «Правда» как этическая категория архитектуры действительно присуща дискурсу авангарда, например, «правда» конструкции, но она ненамного «правдивей» конструкции деревянного здания в каменной дорике.

**АБ** Нет, я о некоей «правде» по отношению к своим принципам.

**НВ** Это каким? Корбюзье говорил одно, писал второе, а строил третье.

**ПК** К этой-то «правде» больше всего претензий. Больше уж она лжива.

**Глеб Соболев** Пришлось брать интервью у некоторых архитекторов, переживших переход к сталинскому ампи́ру, а потом к хрущевскому антидекоративизму. Это были те, кто учился у конструктивистов, а потом в Академии архитектуры. Переход к классике был инициирован сверху, но внедрялся через образование. Кому-то из конструктивистов стало «скучно», и они начали экспериментировать с деталями, используя конструктивистский язык больших форм. Авторитет Жолтовского как классика сыграл роль в привлечении студентов в Академию архитектуры. Были стажировки в тогда фашистскую Италию. Появилось много изданий с чертежами классических зданий. На уровне государства, начиная с конкурса на Дворец Советов, предпочтение отдается нео- и псевдоклассическим решениям. Довоенная архитектура очень разнообразна. Это был реванш традиционалистов после того, как их отодвинула революция.

**ЕБ** Распространенное мнение, что революция «отодвинула» традиционалистов – заблуждение. Достаточно вспомнить, сколько постов занимал И. В. Жолтовский сразу после революции после памятного похода к В. И. Ленину в 1918 году с письмом А. В. Луначарского, в каком фаворе был А. В. Щусев после отъезда Жолтовского в 1923 году в Италию.

**Дмитрий Хмельницкий** Все-таки не совсем так. Образование подгонялось под цензурные установки, но внедрялся переход к «классике» (точнее, к эклектике) чисто цензурными методами. В 1932 г. начался процесс переутверждения уже утвержденных ранее проектов, которые передекорировались под новые правила. Новые проекты проходили жесточайший стилистический контроль.

**ГС** Что вы называете цензурой? Как сказал Иконников, погонные километры колоннад, построенные в США в первой половине XX века, значительно превышают длину фасадов сталинского ампира. Если цензура – это желание Сталина, то откуда оно появилось? На чем оно было основано? Попытка уничтожить образ революции в виде упрощенной геометрии или разрушение связи старых большевиков и новых идеологов авангарда? Понимание искусства и архитектуры как монументальной пропаганды в духе проекта Ленина? Или влияние архитектуры предвоенного итальянского фашизма – фасады Госплана (Госдумы) на Охотном и муссолиниевский проект проспекта до колоннады Бернини в Риме? Думаю, нет одного ответа. И все перечисленные пункты влияли, а также то, где, кто, с кем пил, ходил в баню, в каких захваченных особняках устраивал оргии и допросы.

**ДХ** Цензура – это государственный контроль над стилистикой утверждавшихся проектов после запрета современной архитектуры весной 1932 г. В 1932–33 гг. в Москве этим занималась комиссия Моссовета под руководством Жолтовского и Щусева. Общий контроль над проведением архитектурной реформы был поручен Кагановичу. Работы всех ключевых конкурсов шли на просмотр Сталину. Все было просто. И все это достаточно исследовано.

**НВ** Главное – не резать архитектуру как колбасу на произвольной толщине дискретные кусочки, тем более в масштабе творческой жизни архитекторов.

Сиюминутные установки чередовались быстрее, чем шел процесс проектирования, согласования и стройки. Разговор о вкусах заказчика важный, но очень зыбкий: если брать СССР, то (в отличие от других видов искусства) в архитектуре почти никто из лиц, принимающих решения, не разбирался. Что такое соцреализм в архитектуре, какой проект можно считать выполненным в соответствии с установками соцреализма, а какой нет – и сами архитекторы не слишком понимали. Не очень-то мы и сегодня задним числом можем сказать: мол, если что-то хвалили – это точно соцреализм. (В музыке, очевидно, те же проблемы были – что с Шостаковичем, что с Хачатуряном).

**ПК** Соцреализм – это что-то в зоне обморока, а вот проще, по морфологии, какой вариант? Я правильно понял, что вам ближе второй? И плюс четвертый?

Про колбасу-то оно так, да вот беда: целиком никому в рот не лезет, так или иначе всякий раз режут – и как-то уж очень прихотливо. Оттого и захотелось с этими «нарезками» разобраться. И у меня нет своего однозначного ответа.

**НВ** Мой ответ: варианты 2; 5; 3 и 4 вместе. В том смысле, что 3 и 4 очень близки на самом деле.

**ДХ** По-моему, одна единственная очевидная причина – введение цензуры с полным запретом современной архитектуры. Пункт 3. Только называть раннесталинскую архитектуру «ар-деко» я бы не стал. Это совсем другое явление.

Пункты 2 и 5, по-моему, невозможно рассматривать ввиду «железного занавеса», обрыва международных связей и полного прекращения естественной художественной эволюции в СССР после 1932 г.

Пункт 4 абсурден изначально. У «широкой публики» в СССР не было в 30-е годы ни малейших возможностей влиять на архитектурные процессы. И вообще на любые культурные и социальные процессы в стране. Сталинский режим был обществом без обратных связей. Как раз к 1932 г. были ликвидированы все общественные организации в СССР, вплоть до обществ краеведов.

Пункт 1 не работает, поскольку об «усталости» от конструктивизма и речи не было. Наоборот, современная архитектура едва начала развиваться в СССР и не успела толком реализоваться в считанные 5–6 лет работы до запрета. На Западе от нее до сих пор никто не устал.

Пункт 6 – просто шутка.

**ЕБ** После 1932 года связи не совсем оборвались. Ведущим архитекторам были доступны западные журналы. Путевой дневник Андрея Бурова, который он вел в поездке по муссолиниевской Италии, относится к 1935–1936 годам. В 1937 году на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов присутствовал Фрэнк Ллойд Райт (об этом событии была статья Брайана А. Спенсера в № 54 ПБ).

**ПК** Вряд ли все так однозначно. Пункт 2 (метафора «включенного света») хорошо описывает произошедшее, например, с А. Буровым. И «занавес» ему не помешал. Буров очень тонко ухватил иронию ар-деко и легко ее воспроизводил.

Пункт 5 (эволюция стиля, или метафора «возрастного роста») мне тоже не очень нравится, но ведь это вполне законная точка зрения: не век же на штукатурке полносборное строительство изображать, чем занимались конструктивисты. И у всякого процесса есть своя естественная или квазиестественная динамика. Отчего в ней категорически отказывать и нашему герою?

Пункт 4 (язык, метафора «преодоления немоты») – не столь уж абсурден и близок пункту 1 («ночному холодильнику», или усталости стиля): разумеется, с рефлексией и самокритикой у модернистов всех стран были большие проблемы, но они же не были слепы и глухи, коммуникация и им нужна была. И вечный вопрос, на который у вас есть ответ: как объяснить аналогичные процессы на Западе. где и публика, и рынок?

Пункт 6 – не шутка. Тут не до шуток. В конструктивизме всех стран очень много стилизации, имитации, лжи – ничуть не меньше, чем в ар-деко или «освоении наследия».

**ЕБ** Само по себе «освоение наследия» ничему не противоречит. Можно считать, что в вилле Савой Корбюзье хорошо усвоил уроки классицизма.

**ДХ** Буров, по-моему, яркий пример механического приспособления к новым требованиям с отказом от прежних взглядов. Он был на службе. Бруно Таут, наблюдавший процесс перевоспитания архитекторов в 1933 году в Москве, о нем отзывался с брезгливостью. Увидеть в сталинской стилистической реформе некую «эволюцию стиля», по-моему, совершенно невозможно. Мгновенный обрыв всех прежних профессиональных принципов и подчинение цензурному контролю – да. Никаких аналогичных процессов на Западе я не вижу. Наоборот, с 1932 г. советская архитектура полностью выпала из общемирового контекста.

У процессов, которые шли в советской архитектуре с начала 30-х годов (и даже раньше) была своя, вполне естественная динамика. Но эти процессы не имели ничего общего с художественной эволюцией. Они ее исключали. Это были процессы принудительного формирования государственного стиля цензурными методами. Кстати, страшно интересные.

**ЕБ** Брезгливый отзыв Бруно Таута еще ни о чем не говорит. Сам Бруно начинал со Стеклянного павильона Веркбунда 1914 года. Что это, как не ар-деко? Поселок «Хижина дяди Тома» (1926–1932 гг.) – тоже разновидность ар-деко.

**ПК** Да, яйцо «Стеклянного павильона» и торт «Монумента битвы народов» в Лейпциге (1913 г.) – это просто «зародыши» будущего стиля, все там уже есть. Бруно Таут – тот еще блюститель вкуса. И Кёльн-14 – не только здание Гропиуса. Анри Ван де Вельде выдает там свой театр вполне в духе ар-деко (что можно интерпретировать как эволюцию «северного» ар-нуво). Никакой смены не было, с самого начала шло параллельное существование. А переходы далеко не всегда распознавались в ходе этой многослойной стилизации-на-марше. Поэтому мне все тут приемлемы категорические суждения о разграничениях, этике, о непорочном и продажном, об окончательной истине, о чем-то осуществляющемся мгновенно и во всей полноте. Равно как и о том, что все уже изучено и понято.

**ЕБ** Если посмотреть внимательно, то и Иван Леонидов увлекался ар-деко, не говоря уж о Мельникове. И элегантные проекты, и постройки Андрея Булова тоже можно рассматривать как ар-деко.

Пункт шестой имеет полное право на существование. «Мутный поток» был полноводен...

Если говорить о перевоспитании советских архитекторов, то перевоспитывать можно того, кто уже воспитан. Воспитание во ВХУТЕМАСе, который был подобием Ноева ковчега, было весьма относительным и часто поверхностным. К. Н. Афанасьев говорил, что, окончив в 30-м году ВХУТЕИН, он мало что знал и умел. Пришлось идти на выучку к А. В. Щусеву.

**ПК** Мельников полностью там, в ар-деко, с восторгом и добровольно. О Леонидове (в Кисловодске) Дмитрий Хмельницкий, наверное, скажет, что его «заставил Сталин». Но в таком случае Сталин, стоящий со свечкой за спиной каждого архитектора, должен быть равен по таланту всем советским архитекторам разом, а заодно и приедем, быть неким Совершенным Художником (Б. Гройс, доводя эту метафору до предела, пришел к необходимости признать всю советскую действительность художественным произведением Сталина, но тут уже приходится игнорировать проблемы формы и стиля). Цензура также не даст вам форму и стиль: Ивана Леонидова не заставили приделывать ионик или профили тянуть. А. К. Булов – еще один пример документированного дневниками и пр. добровольного отхода от конструктивизма не от голода или дефицита средств (Булов и в 20-е хватало), а, скорее, в силу причастности к более широкому пласту профессиональной культуры, особенно после зарубежных поездок. Там он увидел, насколько этот геометрический мирок, в который так верили, узок и как к нему там реально относятся. Стали тесны «штанишки» Родченко, захотелось Торжественной Тогги... И вообще, по-человечески разговаривать.

**ДХ** В сборнике МАрХИ есть очень резкие воспоминания на этот счет. Хотя из тех, кто пережил сталинский идеологический террор в архитектуре, мало кто дождался времен, когда говорить можно было уже совершенно свободно. И за плечами у них к тому времени было 50 лет подчинения и страха. И постыдных капитуляций. А вот в том, что террор был и людей ломали самых грубым образом, сомневаться не приходится. Когда все без исключения архитекторы, в том числе и самые блестящие, внезапно деградируют и превращаются в примитивных эклектиков, а заодно и публикуют в прессе массажи холуйские статьи, – какие уж тут сомнения. Ведь хорошо известно, что произошло с теми, кто не смог приспособиться.

**ПК** Дмитрий, я знаю про то, что был террор. Но политический террор и процессы в формо- и стилеобразова-

нии, кроме вас, никто не отождествляет. Согласен, это очень интересно, но... не без пробелов, которые нечем заполнить. Ваша точка зрения ценна тем, что она есть; если бы ее не было, ее стоило бы изобрести. Но она мало что объясняет. Ведь Сталин в качестве суперменеджера, суперхудожника, супермыслителя, все видящий и управляющий формированием собственного стиля – это как-то слишком комплиментарно даже для его адептов. Да, Булов служил, но взять ли ему египетский или палладианский карниз – решал он сам. И вполне мог делать что-то «конструктивистское», и делал, как и другие, даже во время войны. Принцип ваш понятен, но если он и работает, то «рамочно». А что было еще, как самоопределялись авторы – это интересно. Интересно также, как понимают эти события сегодня наши коллеги.

**ЕБ** Схема очень жесткая, но жизнь – не схема.

**Михаил Белов** В период с 1974 по 1980 год я откровенно говорил со многими стариками, которых тогда еще застал. Я им был интересен, так как считался способным и тем, кто в состоянии оценить долгую ретроспективу их достижений. В то время нужно было стесняться периода до 1956 года, а они им про себя гордились. Ни один из них ничего плохого не говорил о смене стилей, только о начальстве и партийной дури. Их героями были Жолтовский как главный мэтр, художники Гольц, Булов, Оленев. Уважительно говорили о Власове, Щусеве, Парусникове и других, прежде всего, об их умении быть и начальниками, и мастерами. За неумение такого рода и спесь доставалось Мордвинову, Чечулину, Ловейко. Посохину-старшему доставалось за барствость, но осторожно: тогда он был главным архитектором Москвы. Уважали Павлова (и за период до 1956), Воскресенского и Душкина, которые уже были не у дел. Никогда ни слова плохого не слышал о периоде 1936–1955 гг. Жалели Соболева, у которого отняли премию за гостиницу Ленинградскую. По институту ходили конструктивисты Ламцов и Туркус, они были «Кринцы», и их не трогали. Но мне казалось, что практики относились к ним с некоторой иронией. Дедушку Бархина я, конечно, не застал, но М. Г. и Б. Г., думаю, рассказали мне все, что можно было. Никаких переживаний по поводу смены стилистики они не испытывали. Фамильными «Известиями» заслуженно гордились.

**ПК** Да, о том и речь. Не было переживаний, не было никаких виктимных комплексов. Книга М. Г. Бархина [1] – очень хороший пример экзистенциального анализа. И как раз через полвека.

**МБ** Отвечаю сам себе, ибо это кажется смешным. Я закончил делать свой личный неоклассический проект. Не то чтобы мне стало неинтересно. Просто я сделал все, что хотел. И сейчас делаю радикальный конструктивистский жест. С удовольствием и интересом. На уровне символического акта. Давно обдумывал, много лет. И вот случилась оказия. Очень рад, и тоже никаких проблем и переживаний не испытываю.

**Петр Завадовский** Так и конструктивисты свой конструктивизм проектировали «в стиле». Сначала – условного Гропиуса, потом Корбюзье. Несмотря на все свои рассуждения о «функциональном методе».

**ДХ** Это только подражатели. Вполне хватало и серьезных архитекторов.

**МБ** Ну, разумеется, «в стиле». И разве может быть иначе? Идет бесконечный процесс вытягивания себя из болота примитивного эпигонства в озерцо освобождения от прямого влияния, а оттуда в личный хрустальный бассейн обретенной индивидуальности, к плесканию в золотом тазу личного стиля... Если повезет... Но везение ли это? Счастливы ли владельцы хрустальных бассейнов и золотых тазов? Рискну сказать, что в процессе плавания или плескания – да. Так «плавали» Палладио,

Корбюзье, Моррис, Роберт Адам и некоторые другие несправедливо счастливы. Если это цель жизненного положения, то и ладно: разомкнем хоровод общих предпочтений и поплывем каждый в свою сторону.

**ПЗ** Конструктивисты вовсе не стеснялись, а, возможно, и не слишком осознавали своего эпитонства и, следовательно, не стремились что-то «преодолеть». Корбюзье был воплощением «современного» как такового, заимствования буквально и без задней мысли. Кстати: чем менее конструктивисты были стилистически точны в своих подражаниях, тем менее интересны были их результаты (пресные Веснины). Собственную формальную концепцию им запрещал иметь «функциональный метод», а Корбюзье просто занял пустое место. И если у кого-то и были свои формальные размышления-пристрастия, тем менее восприимчивы они были к влиянию Корбюзье (И. Голосов в отличие от П. Голосова).

**Александра Селиванова** Я ответила бы так: все перечисленные пункты, кроме 1 и 6, имели место. В процессе было задействовано много архитекторов, и у каждой группы были свои причины и мотивы. Важна еще причина, связанная с трансформацией профессиональной среды, занятием ВОПРА лидирующих позиций и проведение через них дилетантских, внепрофессиональных вкусов партверхушки. Архитектурная дискуссия была заменена словесной эквилибристикой из слов «красота», «бодроть» и «человечность». Пункт в резолюции по итогам конкурса на Дом Советов про «освоение наследия», несомненно, сыграл роль, но не стоит его преувеличивать. У большинства оказались разные представления о том, что считать наследием. Так, для Фомина, Весниных, Гинзбурга, Леонидова к наследию относился и Корбюзье, и конструктивизм, и «полет стратостата», как они писали. Процесс я считаю органическим и созвучным общемировой тенденции на «упорядочивание» архитектуры (Franco Borsi, «Monumental Order») в 1929–1939 годах. Смена курса в действительности произошла не в 1932, а в 1937–38 годах и была уже напрямую связана с тем, как прошел Всесоюзный Съезд архитекторов, с декларированием метода соцреализма в архитектуре и с репрессиями в среде архитекторов (Лисагор, Охитович и многие другие).

**Анна Бронуицкая** Историзм/неоклассицизм совсем не прерывался, ручеек все время тек. Я не о мейнстриме, конечно. Но отдельные неоклассические проекты с самыми разными датами попадают.

**Илья Печёнкин** Это бесспорно. Более того, некоторые ВХУТЕМАСовцы по доброй воле пробовали себя в неоклассике у того же Жолтовского. М. Барщ вспоминает об этом. Хотя ему тогда и не понравилось.

Думаю, что второй вариант, несомненно, имел место. Вероятно, Жолтовский давал своим младшим коллегам понимание исторической глубины и культурной значимости профессии. Мне кажется, именно это было главным в его знаменитых «беседах», а вовсе не рассуждения о пропорциях или намеки на некое учение об органической архитектуре, на которых обычно фокусируют внимание практики, пытаясь даже сравнивать Ивана Владиславовича с Райтом. Жолтовский, разумеется, лояльнее Райта, и даже Гольц будет пошире его. Но верно и то, что Гольца не было бы без Жолтовского.

**ПК** Да, все точно. Буря и натиск, требующие дилетантизма и отрицания, сменялись осознанием профессии, причастности вековым традициям, а это и ответственность, и тяга к знанию. И внутренняя дисциплина, необходимая именно перед открытым разнообразием форм, в котором можно и утонуть. Властная воля имела место в запуске процесса, сомнений нет. Но сложность внутрипрофессиональных событий такова, что, возможно, на много порядков превышает принятые тогда механизмы руководства и его, руководства, способности все это осознать. Скорее уж вступила в действие иная властная

сила – сама Архитектура, пытаясь найти себе форму в этих экстремальных условиях.

**ДХ** Вы уверены, что «некоторые ВХУТЕМАСовцы по доброй воле пробовали себя в неоклассике у того же Жолтовского»?

**ИП** Посмотрите мемуары Барща.

**ДХ** В каком году писались эти мемуары?

**ИП** Вы правы, мемуары – самый кривой из возможных источников, но я не увидел там подобострастия к Жолтовскому: Барщ вполне откровенно пишет о том, почему пришел и почему ушел от него во ВХУТЕМАСовский период.

**ДХ** То, что пишет Барщ это, по-моему, вранье и лукавство: «Что происходило у нас в начале 1930-х годов? Мещанские требования красоты захлестнули советскую архитектуру. Конечно, это была в какой-то мере неудовлетворенность результатами строительства конструктивистского периода, связанная с отсутствием строительной индустрии и современных материалов, и отсюда плохим качеством сооружений. Поднялась волна мещанского, бессмысленного, кондитерского понимания архитектуры (как называл Жолтовский, «сусально-кондитерская архитектура»). Эту волну возглавили такие архитекторы, как Чечулин, в известной степени Щусев («Государство требует пышности»), а за ними огромная масса делателей «чего изволите». Да и обвинять их за это нельзя, так как другого выхода просто не было. Даже такие старые мастера, как Фомин, Щуко, обрадовавшись, что с них спали путы конструктивизма, разошлись восторгом. Стало страшно, что и нас может захлестнуть эта волна бездумности и пошлости. Таким образом, если не уходить совсем от архитектуры, как это сделали Гинзбург, Леонидов, в известной степени Веснины, многие из нас, поняв, что наше художественное образование совершенно недостаточно, что без настоящего, глубокого понимания законов искусства нельзя создавать и современного искусства, что без этого неминуемо скатишься в болото, решили пойти к Жолтовскому». Зундблат, Владимиров и Афанасьев публично отреклись от конструктивизма (ОСА, Гинзбург и т. д.) в апреле 1932 г., через две недели после объявления о смене государственного стиля (письмо, опубликованное Хан-Магомедовым). У Жолтовского они спасались.

**ЕБ** Кто спасался, а кто и искренне шел учиться к мастеру. Кстати, Жолтовский многих спас от репрессий.

**Глеб Соболев** Найдите книгу «Рождение метрополии» (Birth of Metropolis) [2], там много интересного. Я в интервью участвовал в качестве переводчика; они опубликованы не полностью. Было выражение «расчелюлить», т. е. сверхдекорировать здание без понимания его структуры.

**ЕБ** Мне рассказывал Афанасьев, что, когда Чечулин поступал во ВХУТЕМАС, его в свою мастерскую не взял Веснин. Тогда Чечулин пошел к Щусеву, который его взял, сказав, что «этот будет преданным». Впрочем, евангельские истории о преданности и предательстве известны.

**ДХ** Просмотрел мемуары Барща еще раз. Была бы отличная тема для студенческой (и не только) работы: текстологический анализ мемуаров Барща. Там удивительные вещи. Сплошные противоречия и нестыковки...

**ЕБ** Так и в жизни: сплошные противоречия и нестыковки. Люди меняют свои взгляды и поступают непоследовательно.

**ПЗ** Я считаю, что области формально-стилистического развития, политики, общественной жизни и литературно-теоретического творчества архитекторов в большой степени автономны. И попытки прямого объяснения одного другим редко бывают убедительны. Я не согласен с формулировкой пунктов и скажу по-своему.

1. Объективный кризис конструктивизма – теоретический и формально-стилистический тупик, а также неудовлетворительные результаты реального строительства. 2. Естественная формально-стилистическая эволюция (помимо ослабленных, но не мертвых течений неоклассики): внутри самого конструктивизма были тенденции к классицизации, которые укрепило и оформило подражание Корбюзье – крипто-неоклассика по своим корням и природе. 3. Смена мировой моды и желание как заказчика, так и архитектора ей соответствовать. Монументализация и классицизация были и остались мировым мейнстримом, просто авангардистские эксцессы к этому времени иссякли, и господство репрезентативной архитектуры стало казаться безальтернативным. 4. Поражение троцкизма и лозунг «построения социализма в одной стране» сам по себе неизбежно влек за собой увеличение значения репрезентативного фактора. Государство, которое решило существовать само по себе, а не как средство достижения чего-то большего и высшего, нуждалось в выражении своей «самости» – этим, в конечном счете, и определялась позиция госзаказчика, которая была по-своему совершенно понятной и адекватной. И далеко не такой резкой и радикальной, какой могла бы быть.

**Анна Бронювская** Меня убеждает то, что говорит Александра Селиванова, она опирается на изучение архивов. Я бы все же сдвинула трансформацию немного назад. Предположим, смена курса оформилась в 1937–1938 годах, но началась она даже не с 1932, а с 1930-го, с борьбы с «леонидовщиной» и закрытия ВХУТЕИНа.

**ДХ** Получается плавный процесс трансформации (кстати, чего?) между 1930 и 1937–38 годами. Без резких переменов в промежутке... Немножко странно.

**Анна Бронювская** Почему плавный? Сложный, многоплановый, многоступенчатый, несводимый к одной схеме.

**ДХ** Процесс сталинского реформирования архитектуры был вполне одноплановым. Хорошо датируемым, хотя и сложным, конечно. Но ключевые его фазы датируются очень четко. Введение стилизованной цензуры и полный запрет свободы творчества – 1932 г. Ликвидация свободы теоретизирования – 1929. 1937–38 – это момент, когда уже была отработана госстильстика и утверждены основные типологические образцы для подражания. Разбираться в деталях и нюансах страшно интересно, но схема одна. И никакому ар-деко, «включенности в мировые тренды» и творческим поискам в прямом смысле слова там, по-моему, места нет.

**ПЗ** Именно то, что, как пишет Барц, «некоторые обрадовались», и говорит о том, что перелом 32 года вовсе не был сменой «свободы» «насилием». Стилистические предпочтения заказчика или рынка всегда навязываются архитектору извне. И очень немногие способны плыть против течения. В этом отношении сегодняшняя практика принципиально не отличается от 20-х или 30-х годов. И неизвестно, лучше ли, в конечном итоге, иметь заказчиком авторитарное государство или помешанного на наживе криминального девелопера. Постановление 32 года было не «сменой гостилия», а временной отменой прежнего с объявлением конкурса на новый. Последовавший за этим период де-факто стилистического плюрализма служит тому подтверждением. «Конструктивисты спасались у Жолтовского», – буду медитировать над этим коаном.

**ДХ** Термин «стилистический плюрализм» предполагает свободу творчества. Если всем было приказано стать эклектиками и искать для начальства устраивающие его варианты эклектики в строго обозначенных границах, то это не «стилистический плюрализм», а нечто прямо ему противоположное.

**ПЗ** Термин «стилистический плюрализм» означает всего лишь наблюдаемое в реальности проектирование

и строительство одновременно в разных стилистических. Я, с одной стороны, слишком циничный и поживший человек, чтобы всерьез рассуждать о «свободе творчества». С другой стороны (и по той же причине), понимаю, что «приказывать стать» тем, чем не хочешь и не можешь быть – все равно, что приказывать рыбам летать. Иначе это делается, Дмитрий. Не приказывали – отбирали. Заказывали одним и оставляли без работы других. Точно так же, как это происходит сегодня.

**ДХ** Вы что-то сильно путаете. С весны 1932 года в СССР утверждались только проекты, изготовленные в эклектике. Современная архитектура находилась под запретом. Так что ни о каком «проектировании и строительстве одновременно в разных стилистических» и речи быть не могло. Вариантов разрешенных стилистических было поначалу достаточно много, но «стилистический плюрализм» это точно не называется. Хотя бы потому, что выбор этих вариантов не от архитекторов зависел. И стилизовать разрешалось отнюдь не все: например, под запретом была готика. Никого в СССР в это время без работы не оставляли, поскольку все архитекторы были служащими. Подчинялись начальству. Архитектура как свободная профессия в СССР не существовала примерно с 1930 г. полностью. И частные заказы (в отличие от нынешней ситуации) отсутствовали начисто. Тех, кто отказывался подчиняться приказам, увольняли. В тех условиях это означало изгнание из профессии и голод. Свобода творчества так же, как свобода слова и прочие гражданские свободы, не есть нечто воображаемое и абстрактное, а вполне жесткое юридическое понятие. Условие полноценной культурной жизни. В советской архитектуре сталинского времени она отсутствовала полностью.

**Лариса Копылова** Мне кажется, что конструктивизм был освоением космических пространств, прорывом в неведомое. А потом вернулись на Землю, обогащенные новым опытом. Нельзя же все время в космос сидеть. В конструктивизме есть неполнота, дополнительность. Он выразил появление нового космологического игрока – техники. Теперь игрок есть, но не один же. Как раз в ар-деко коллизии взаимодействия человека и техники очень интересны.

**ПЗ** Кстати, как раз в случае Леонидова эволюция в археологически-историческом направлении была, несомненно, ничем не вынужденным авторским выбором.

**ПК** Уважаемые коллеги, позвольте подвести некоторые итоги, сугубо формально.

Метафора «включенного света», т. е. повышения образовательного уровня и общей осведомленности архитекторов, вырывается вперед. За ней следуют варианты 4 и 3. И это, пожалуй, не только тенденция в СССР тех лет (уважаемые авторы на это прямо и указывают). Есть о чем поразмышлять. Мне расклад представлялся другим, и, кажется, не мне одному. Так что – да будет свет!

#### Литература

- 1 Бархин, М. Г. Метод работы зодчего: Из опыта советской архитектуры 1917–1957 гг. – Москва: Стройиздат, 1981. – 216 с.
- 2 Афанасьев, К. Н., Бархин, Б. Г., Латур, А. Рождение метрополии: Москва 1930–1955: Антология. – Москва: Искусство – XXI век, 2005. – 336 с.
- 3 Багина, Е. Ю. Беседа с К. Н. Афанасьевым // Проект Байкал. – 2019. – № 59. – С. 82–89

#### References

- Afanasyev, K. N., Barkhin, B. G., & Latur, A. (2005). *Rozhdenie metropolii: Moskva 1930-1955: Antologiya* [The birth of the metropolis: Moscow of 1930-1955: Anthology]. Moscow: Iskusstvo – XXI vek.
- Bagina, E. (2019). A Conversation with K. N. Afanasyev. *Project Baikal*, 16(59), 82-89. Retrieved from <http://www.projectbaikal.com/index.php/pb/article/view/1436>
- Barkhin, M. G. (1981). *Metod raboty zodchego: Iz opyta sovetskoi arkhitektury 1917-1957 gg.* [The method of the architect's work: From the experience of Soviet architecture in 1917-1957]. Moscow: Stroiizdat.



В статье дается общетеоретическая характеристика утопий, утопического сознания и стратегий. Анализируется диалектика утопии и антиутопии, стратегии и тактики в реальной советской истории и политике. Выделяются три вида утопии в истории России, устанавливается их связь со стилями Западного мира соответствующих периодов. Социальное пространство репрезентирует наиболее существенные черты советской утопии; в нем обнаруживается отсутствие преемственности. Профессиональные черты архитектуры также демонстрируют внутренне противоречивую природу.

**Ключевые слова:** утопия и антиутопия; естественное и искусственное устройство; будущее; город; архитектура; устойчивое развитие; стратегия и тактика советской утопии. /

The article gives a general theoretical assessment of utopias, utopian consciousness and strategies. It analyses the dialectics of utopia and anti-utopia, as well as strategies and tactics in the real Soviet history and politics. It features three types of utopia in the history of Russia and their connection with the styles of the Western world in corresponding periods. The social space represents the essential features of the Soviet utopia; it lacks the succession. Professional characteristics of architecture also have internal contradictions.

**Keywords:** utopia and anti-utopia; natural and artificial structure; future; city; architecture; sustainable development; strategy and tactics of the Soviet utopia.

## Три утопии (памяти СССР посвящается) / Three Utopias (Dedicated to the Memory of the USSR)

Практика организации пространства, собственно пространство, сформировавшиеся на протяжении 70 с лишним лет советской власти, решительно отличались от того, что существовало в досоветские времена и складывается теперь. Эти отличия заключены в соотношении двух принципиально разных типов пространственного поведения, один из которых можно очень условно считать «естественным», другой столь же условно «искусственным». В естественно складывающихся городах и деревнях преобладают интересы отдельного, частного домовладения и домовладельца, а целое достигается движением снизу, через самоорганизацию собственников земли и домов. Искусственные поселения создаются по заранее намеченному плану, усилиями, направленными сверху вниз. Если движущей силой естественных поселений является общество, то драйвером искусственных становится власть. В итоге реализации этих моделей возникает или нерегулярный средневековый город со сложной сетью улиц, или идеальное поселение эпохи Возрождения.

Естественное пространство, его компоненты и единицы, являются итогом длительного процесса эволюции, цепи проб и ошибок, отдельных дискретных актов и шагов, формирующих культурную норму и следующих этой норме. Искусственное пространство задумывается одновременно как нечто законченное и совершенное, которое надлежит реализовать как можно скорее и с наименьшими отступлениями от первоначальной идеи. Все естественные поселения не похожи друг на друга, даже если расположены неподалеку, как Сиена и Флоренция. Искусственные, где бы они ни находились, часто становятся практически неразличимыми, как спальные районы советских городов.

Искусственное отличается присутствием ясного, видимого, внешне проявленного порядка. Естественное со стороны, внешне ощущается как мало упорядоченное, но предполагает следование особому скрытому, мягкому и сложному порядку. Искусственное обычно являет собой нечто противоположное естественной реальности, которая справедливо полагается далеко не совершенной. Символом, инструментом борьбы с несовершенством становятся прямая улица, прорубленная сквозь тесные

и запутанные естественные города, или прямая дорога, упорно идущая через холмы и овраги. Естественное движется к настоящему по инерции, из прошлого; искусственное стремится в настоящее из будущего. Но если картина прошлого обычно реальна, доступна, конкретна и не предполагает множества толкований, то картина будущего создается из материала воображаемого, идеального, в реальности отсутствующего. Естественное предстает само собой разумеющимся, анонимным, всеми принятым и давно известным. Искусственное обычно персонафицировано и имеет дату рождения. Оно является миру в облике нового, доселе невиданного, может принимать форму как дискретных улучшений, изобретений, новаций и новшеств, так и форму комплексных, разумных, рациональных, системных конструкций, часто именуемых, в отличие от отдельных актов, Утопиями. Творцы Утопий стремятся задать исчерпывающую картину мира, которая охватывает все его уровни – от ближайшего человеку окружения до человеческого сообщества и пространства, понимаемых предельно широко.

Утопии – продукт культуры, порождение воспитанных культурой целей и ценностей, определяющих весь строй жизни. С равным успехом утопии возникали и в религиозной, и в атеистической среде. Утопические модели внутренне бесконфликтны, в них не ощущается грань между достатком и аскетизмом, между прогрессом и архаикой. Светлое будущее сливается здесь с великим прошлым в борьбе с настоящим. Утопии универсальны и обычно не отвлекаются на частности, случайности и исключения.

Утопии не фантазии, не эмоциональные высказывания, с которыми у них немало общего, но, в отличие от фантазий, они предполагают неперемное интеллектуальное наполнение. Утопии не прогнозы, не предвидения и не экстраполяции, но носители принципиально новых качеств и черт новой реальности. Их создают не холодные наблюдатели и бесстрастные аналитики, а герои, «штурмующие небо». Рожденные усилиями одиночек, утопии захватывают сознание власти и воображение общества, трансформируясь в стратегии, политики и национальные идеи. Утопии, или воображаемые миры, страны, города, идеальные и безупречные общества, имеют собственную историю и традицию, свои источни-

текст

**Андрей Боков /  
text**

**Andrey Bokov**

ки вдохновения, свои технологии воплощения и формы существования.

Мифологизированное сознание создателей первых цивилизаций, обитателей древних царств, было, по сути, про- или протоутопическим, отличалось герметичностью, предельной обездвиженностью и специфическим отношением к реальности. Мифы питали, культивировали легенду о Рае, архетип Рая, породивший, в свою очередь, мечту о Рае на земле. Потребность в Рае возникает в ответ на вызов. И Рай, и утопия рождаются из несогласия, протеста, из отрицания смерти и несправедливости. Это реакция на войны, бури, землетрясения и засухи, трансформирующаяся в позитивные и достаточно конкретные картины иного, благополучного бытия. Сторонники и творцы утопий оценивали все происходящее вокруг как нечто хаотичное, неупорядоченное и несправедливое, как своего рода «кад на земле», альтернатива которому неизменно оказывалась радикальной, одномерной и простой.

Рая никто не видел, поэтому картина Рая, а вслед за ней и утопия строятся на императиве, на самых общих, размытых, нередко противоречивых и неопределенных представлениях о правильном мироустройстве. Эти представления обогащаются и конкретизируются как материалом, наличествующем в социуме, его культуре, так и материалом, заимствованным из других источников и культур. При этом собственный материал, питающий утопию, склонен предъясняться в перевернутом виде, становясь обратным реальности, приобретая облик и сходство с вымышленной жизнью далеких стран; в этой интерпретации он сближается с другим популярным источником утопического материала, который связан с мифологизацией «заморской жизни», идеализацией зарубежных земель и народов.

В европейской традиции мечта о рае, архетип рая воплощались институтами монашества, рыцарских орденов и практикой Крестовых походов в Святую Землю. Во времена Ренессанса и Просвещения идея рая была конкретизирована построенными идеальными городами и текстами об идеальных государствах. Утопические системы и построения сыграли решающую роль в формировании Америки и стран Нового света. В XVII–XIX веках складывается целая культура утопий, определяются их канонические очертания, формы предъяснения, круг носителей популярных утопических идей от Фурье до Маркса. Особо влиятельными становятся тайные и открытые организации от масонских лож до политических партий, ставящих целью осуществление утопического проекта.

Эссенцией канонических утопий становятся впечатляющие лозунги, самый популярный из которых призывал к «свободе, равенству и братству». К концу XIX столетия культура утопии достигла едва ли не пикового состояния, утвердив ощущение единства мира, воспитав идею мирового правительства, мирового государства, возродив архаическое искусство мирового господством.

С завершением эпохи мировых войн и революций, во второй половине XX века утопическое сознание трансформируется и предъясняет иной тип моделей, наполненных актуальным социальным и экономическим содержанием. Избавившись от множества черт и особенностей прежних, канонических утопий, новые утопии, новые утопические стратегии позволили разрушенным войной странам не только выйти из тяжелейшего материального кризиса, но и породили феномен «экономического чуда», которое было последовательно продемонстрировано миру Западной Германией, Японией, Южной Кореей, Сингапуром и их последователями. Реальностью становится казавшийся неправдоподобным и немислимым проект Евросоюза. Еще более фантастичным, непредсказуемым и неожиданным оказывается успех реформированной

Дэн Сяопином китайской коммунистической утопии.

Новые послевоенные утопии маскируют свой утопизм, памятуя о неудачах предшественников. Они не претендуют на универсальность и охотно отзываются на особенности места и времени. Лозунгами новых утопий становятся благополучие и примирение. Новое поколение утопий всё более чувствительно к состоянию прав человека и всё отчётливее обнаруживает признаки развитого гражданского самосознания. Все эти настроения и события обходят стороной СССР, хранящий верность представлениям давно ушедшего времени.

Черты утопичности обнаруживаются в любом проекте, в любом созидательном акте, содержащем отличие от уже имеющегося. Эти черты представляют особую ценность и, как всякая ценность, они провоцируют появление имитаций и подделок. Созданные Утопии есть нечто хоть и отсутствующее в практике и в предшествующем опыте, но отнюдь не несбыточное или неосуществимое в принципе. Они несут в себе геномы, зачатки, зародыши, ферменты того нового, без чего движение и развитие невозможны. Утопии напоминают изобретения или открытия, но представляют явление особого рода, претендующее на системность и имеющее проектную природу. Это большие проекты будущего, без которых будущее нереализуемо.

Утопии как системы, воспроизводящие картину будущего, видение будущего, распадаются на два относительно независимых слоя, или две подсистемы: социально-экономическую и пространственную. В одних утопических системах доминирует тема общественного устройства, другие сосредоточены на создании новой физической реальности, нового пространственного порядка. К первым следует отнести множество религиозных и политических доктрин, которые объединяет идея достижения всеобщего блага. Пространственные утопии менее популярны, но не менее радикальны и впечатляющи. Это, как правило, поражающие своими размерами огромные сооружения, великие стройки и города будущего, вроде Cite Radieuse (Сите Радиез) Ле Корбюзье и Broadacre City (Бродэйкр-сити) Райта.

«Большой» архитектор – врожденный профессиональный визионер, создатель материала, питающего и наполняющего утопию. Способность выстроить картину будущего сделала архитектора не только союзником политических утопистов, но и относительно самостоятельным творцом утопий, способным выступать с сильными заявлениями и волнующими манифестами. Французская революция, затем русская лишили архитекторов прежних заказов и заказчиков, но разбудили в них спавшую склонность к визионерству, дали ощущение собственной значимости, право на свободные высказывания и то внимание публики и власти, о котором до того не приходилось и мечтать. Архитектурное визионерство дополнило социальные утопии крайне необходимыми им конкретностью, завершенностью и ясностью, напитало новыми образами и новыми идеями пространственного устройства.

Любой из важнейших пространственных объектов – будь то страна, регион или город – строится на балансе и сочетании естественного и искусственного, в том числе утопического, материала. Успешное и устойчивое развитие предполагает умелое «привитие» искусственных ростков к естественно растущему организму, становящемуся в итоге более продуктивным и жизнеспособным. Условием воплощения искусственного, утопического начала оказывается не только способность оценивать реальность и последствия шагов, не только способность установления обратной связи и осуществления быстрой коррекции, но умение использовать энергию и силу естественного движения. Право на выживание имеют лишь те



идеи, которые готовы вращать в реальность, не раскалывая ее на естественную и искусственную. Передозировка утопического, подавление естественного, жесткое и однонаправленное действие, игнорирующее жизненные реалии и накопленную инерцию, оказываются причиной трагедий и неудач, которые обесценивают собственно утопию, порождая характерное пренебрежительное и негативное к ней отношение. Корректно, грамотно воплощенные утопии быстро перестают считаться таковыми и, напротив, те проекты, которые постигла неудача, навеки остаются утопиями.

Присутствие утопий, потребность в утопиях, столкновение и конкуренция утопий – норма интеллектуальной и духовной жизни, неременный компонент информационной среды. Угрозы и риски возникают, если утопическая идея становится доминантной, и в этом статусе начинает превращаться в реальность. Простота и безальтернативность, столь привлекательные и теоретически, и с позиции власти, на практике стремительно порождают нечто противоположное ожиданиям, причем не только в самой жизни, но и в сознании. Результатом размышлений, наблюдений и оценок становится «антиутопия», как продолжение утопии, ее «выворотка» и мыслительная трансформация. То, что в литературе описано Замятиным и Оруэллом, а в архитектуре Аркигрэмом и Аркизумом, становится не инструкцией, а предсказанием и предостережением, призывом думать о последствиях, в сравнении с которыми естественная, в том числе капиталистическая, реальность, не выглядит столь удручающей.

Чистые, лишённые посторонних примесей, прямые и простые утопические конструкции сравнимы с сильнодействующими лекарствами, которые в концентрированном виде представляют очевидную угрозу и способствуют выздоровлению лишь при правильной дозировке. Экстремизм, виртуальный и интеллектуальный, экстремизм отцов и создателей утопий понятен и объясним. Куда менее невинен экстремизм исполнителей, одержимых утопическими идеями. Именно их усилиями любая утопия способна стремительно превратиться в свою противоположность. Неизбежным сопровождением и результатом жестких искусственных шагов становилась антиутопическая реальность – черный рынок, уголовная преступность, административные нарушения, стагнирующие города, вымирающие деревни, трущобы и землянки, окружающие даже особо культивируемый советской властью Соцгород. Социалистический мир упорно воспроизводил собственную тень в виде подпольной экономики и неофициальной культуры, масштабы и влияние которых лишь усиливались по мере успешного движения к светлому будущему. Чем радикальнее утопия, тем обширнее оказывается ее тень, сложная, мозаичная и подвижная реальная антиутопия.

Утопия и антиутопия сосуществуют как мирно, так и конфликтно, порождая неминуемый распад реальности и шизофреническое раздвоение сознания на официальное и неофициальное, бытовое, теневое, частное. Это сознание, эта реальность, ставшие нормой, жестко объединили утопию и антиутопию, обеспечивая парадоксальную системную устойчивость целого.

Утопизм, связанный с интеллектуальными усилиями с предчувствием и прозрением, с проектированием и конструированием, утопизм как явление общественного сознания известен и распространён не только в России, но Россия стала первой страной победившего утопизма, утопизма определявшего жизнь миллионов людей на протяжении семи десятилетий, утопизма без временных и пространственных границ, утопизма, видевшего себя единственным источником и способом правильного устройства жизни всего мира.

Впервые в человеческой истории объектом, над которым ставится жесткий утопический эксперимент, оказалось не локальное сообщество, не секта, не воинское подразделение, даже не отдельная деревня или город, а страна, а затем группы стран именуемые «соцлагерем» и «соцсистемой».

На протяжении 73 лет существования СССР на его просторы последовательно одна за другой сменились три умозрительные версии идеального социалистического мира, построенные на марксистско-ленинской догматике. Выживание системы поддерживалась ценой периодических изменений, коррекцией ее модели, сопровождавшейся сменой властных институтов и текущей политики. Как бы ни выглядела при этом очередная версия утопии, ее официальная модель, как бы ни менялись ее стилистика, детали и внешность, она оставалась единственной, жесткой и безальтернативной.

Первая советская утопия приходится на период военного коммунизма, НЭПа и первой пятилетки, завершившийся кризисом начала-середины 1930-х годов. Время второй утопии – это время «Большого террора», Великой Отечественной войны и послевоенного восстановления. Третья утопия, пришедшая с хрущевской оттепелью и продолженная брежневским застоём, была похоронена горбачевской перестройкой.

Парадокс советского социализма заключался в том, что самые передовые, обаятельные, правильные, научно-обоснованные, гарантирующая прорыв идеи и модели, став инструментами власти, ее жесткой, радикальной, бескомпромиссной политики, часто утрачивали и первоначальный смысл и прежние очертания. Советская утопия собственной адаптации и трансформации всегда предпочитала изменение в своих интересах существующего контекста, изменение общества и человека, счастье которых трактовалось весьма специфично.

У утопий есть авторы и адепты, есть те, кто порождает идеи и те, кто их воплощает, владеет властью и ее инструментами. Советские утопии сочинялись романтиками, а воплощались прагматиками, наделенными абсолютной властью. Система управления экономикой и обществом, которая впоследствии получила наименование «командно-административной», напоминала управление в условиях войны или «чрезвычайной ситуации». Нечто, в других обстоятельствах считавшееся чрезвычайным, при следовании утопическому сценарию оказывалось нормой. Вся советская история, предъявляемая как последовательная экспозиция трех утопий, может рассматриваться и как чередование сходных по времени этапов подготовки к войне, собственно войны и послевоенного восстановления. Выражения, вроде «страна – военный лагерь», «соцлагерь» и тому подобные, ощущались не метафорами, но констатациями.

Советская утопия с первых по последние дни ее существования, за исключением краткого периода НЭПа и сходных эпизодов, была декларативно противостественна и контркультурна. Социальная революция и последующая культурная революция имели целью полностью изменить лицо общества и облик окружающего пространства. Экспроприация и национализация земли и недвижимости, промышленности и торговли, ликвидация институтов гражданского общества, контроль над потреблением, над частной и семейной жизнью, централизация власти, ее сосредоточенность в руках государства и околосударственных структур – все, что внутри страны обозначалось некими эвфемизмами, вроде «советской власти» или «диктатуры пролетариата», а критиками и недругами считалось тоталитаризмом, всё это не подлежало пересмотру и оставалось незываемым.

Практика воплощения советской утопии оказывается тесно связанной с культом революции, насилия, диктату-

ры, с принципом «революционной», то есть отвечающей утопической модели, «целесообразности». Новая этика – этика революционного поведения, революционных отношений полностью опрокидывала, переворачивала привычную систему ценностей, складывавшуюся столетиями. Эстетика революции и коллективного действия, эстетика борьбы, противостояния, конфликта, разрешавшегося неминуемой Победой, триумфом и торжеством, вытеснила и традиционные этические нормы. В создании новой эстетики, эстетики другого, утопического мира, предпочитавшего яркие и сильные жесты, самое деятельное участие принимали художники и архитекторы, имевшие в лице власти и единственного заказчика, и единственно-го покровителя.

После установления политического контроля именно пространственный компонент утопии, вбирающий ее материальное, вещественное, физическое обеспечение, т. е. нечто видимое, реальное, способное быть предъявленным наяву, вызывает больший интерес власти, чем мобилизующие лозунги, декреты и теоретические труды. Власть и вожди обнаруживают чрезвычайную чувствительность не только в отношении используемых инструментов и средств, но и ко всем внешним, декоративным признакам и атрибутам своего присутствия. Все, что создавалось усилиями деятелей науки, техники и культуры, становилось предметом особой заботы и особого контроля.

Семь десятилетий симпатии создателей всех советских утопий, несмотря на их очевидные различия, принадлежали Большому городу и Великим стройкам. Малое, тем более частное и индивидуальное, вытеснялось за пределы утопического мира. Первым и главным городом была столица – Москва. Равенство и утилитаризм внутри советских прокоммунистических утопий замечательно уживались с жесткой иерархической организацией пространства и общества, с особой ролью Столицы, Главного дома и главной святыни страны в виде Дворца Советов.

Специфический характер утопии, противопоставленной и противостоящей несовершенному окружению, предпочитающей нечто обратное реальности – вывернутую реальность, делал почти неизбежным обращение к опыту оппонентов и конкурентов. Характерный односторонний информационный обмен с Западом, практически отсутствовавший или жестко регламентированный в политической сфере и идеологии, в дозированной форме присутствовал в культуре и вполне поощрялся в науке и технике. Архитекторы, в отличие от своих собратьев-художников, не столь близких к технике и науке, на протяжении всех семи советских десятилетий, включая эпоху освоения классического наследия, также имевшего не вполне местные корни, владели достаточно полным представлением о том, что творится за рубежом.

Первая советская утопия воспользовалась открытиями европейского и русского авангарда, антибуржуазного искусства дореволюционного времени. Вторая, сталинская утопия активно осваивала сформировавшийся к тому времени язык европейского и американского ар-деко. Послевоенный хрущевский модернизм обнаруживает отчетливые признаки сходства с тем, что незадолго до того появилось в Англии и Франции. Черты сходства и следы заимствований бывают особенно заметны в момент рождения новой утопии. Спустя некоторое время эти заимствования быстро адаптируются, трансформируются, переводятся на собственный советский язык и почти полностью утрачивают связь с первоисточником, его культурными корнями и базовыми смыслами.

Каждая из советских утопий при ближайшем рассмотрении являет собой достаточно вольную интерпретацию отвлеченной, полуабстрактной стратегической концеп-

ции коммунистического и социалистического мира. Этому миру надлежит оставаться в будущем времени, тогда как реальность определяется тактической или практической версией утопии, представляющий интерпретацию или адаптацию утопического идеала. Именно адаптированные утопии определяют реальную политику власти. При этом они также отличаются от стратегического идеала как социализм великих утопистов от социализма «в одной, отдельно взятой стране» или от «реального социализма».

С первого по последний день формально декларируемой целью советской власти было построение идеального справедливого мира, чему упорно мешали актуальные и насущные вызовы. Тактическая, практическая советская версия утопии, возникшая под грузом проблем и обстоятельств, резко смещает акценты с темы равенства и всеобщего блага на тему специфических условий обеспечения блага в виде победы над внешним и внутренним врагом. Абстрактная цель построения светлого будущего трансформируется в конкретную цель достижения неограниченных властных полномочий через устранение несогласных. В соответствии с этими представлениями основой планируемого пространственно-временного порядка становится все то, что отвечает интересам оборонной промышленности и силовых структур. Главные опорными точками, чагами, узлами советского пространства становятся гиганты энергетики, тяжелой и добывающей индустрии. Все остальное – все, что относится к социальной сфере, сельхозпроизводству, легкой промышленности, сфере услуг – организуется «по остаточному принципу».

Устойчивой чертой «практического утопизма» является доминирование целей на средствами, «мобилизационный» сценарий, лозунги «за ценой не постоим» и «лес рубят – щепки летят», предполагавшие оправдание любых мер и затрат. Огромная страна рассматривалась как источник безграничных ресурсов для безусловного достижения тактических целей.

На практике процесс воплощения утопии приходилось постоянно соотносить с ограниченными материальными возможностями, финансовым, сырьевыми, кадровыми и т. п. Проблема ограниченности средств, ресурсообеспечения гигантских проектов, породила феномен плановой общенациональной экономики, жесткого контроля над всеми ресурсами, включая пространственные и временные. Плановое управление оказалось делом непростым. Ресурсы в конечном счете представали не инертным материалом, а носителями вполне определенных естественных признаков, не спешащих откликаться на отвлеченные идеи и требования. Разрыв между целями и средствами, который долгое время сглаживался и залечивался усилиями институтов планирования, в конце концов оказался непреодолимым.

В генетическом коде советских утопий не была заложена способность к эволюции и саморазвитию. Менялись окружение, менялся контекст и естественный фон, но не менялась сама утопическая модель. Попытки проведения реформ, от НЭПовской до «косыгинской», неизбежно проваливались. Результатом становились системные кризисы и запоздалые латентные революции, в итоге которых изменялись не столько социально-экономические компоненты утопии, сколько компоненты пространственные, не столько сущности, сколько внешне признаки и атрибуты. Менялись эстетика, культурные предпочтения, архитектура зданий, лозунги, имена вождей. Прежние доктрины и модели объявлялись ошибочными, становились запрещенными и гонимыми, а произведенный ими материал, включая книги, фильмы и дома автоматически пополнял багаж антиутопии.

Советские утопии были извлечениями из будущего, перенесенными в сегодня и прямой противоположностью прошлому, сложившемуся порядку, в первую очередь ближайшему, предшествующему прошлому, которое ассоциировалось с «буржуазным», «мелкобуржуазным», «капиталистическим», «оппортунистическим», «троцкистским», отмеченным «культом личности» и так далее. Прямых следствием такого пространственного регулирования оказывалось отсутствие преемственности и последовательности развития, разрыв ткани поселений, рассогласованность и неупорядоченность.

Российский город несет на себе отчетливые следы сменявшихся, перечеркивающих друг друга трех советских слоев, каждый из которых распадается на вполне официальную, представительскую, лицевую, видимую часть и неофициальную, или полуофициальную, представленную надстройками, пристройками, перестройками, землянками, бараками и труппами. Параллельно продолжал существовать замороженный, законсервированный дореволюционный слой. Итогом последовательной реализации утопических моделей, каждая из которых начиналась с чистого листа и полностью исключала связь с предшествующей моделью, стала очевидная фрагментированность пространства. Незаконченные, незавершенные и не связанные друг с другом образования, трудно считаваемая логика их локализации, несклонность к достижению целостности на основе направленных многолетних сопряженных усилий – следствие победы утопий над естественной природой обитаемого и обживаемого пространства, следствие направленного и упорного разрушения культуры его формирования.

В отличие от канонических и хрестоматийных утопических моделей, освященных именами их авторов и изложенных в неких текстах, с картинками или без, официальные советские утопии не были предъявлены сходным образом: они не присутствуют в виде одного непротиворечивого и исчерпывающего документа, содержащего, в частности, описание пространственной организации общества. Советские политические утопии, стройные и последовательные, были плодом анонимного коллективного творчества, предъявленного вождем и освященного именем вождя, принимающего или отвергающего конкретные версии, подробности и детали утопического мира. Эта удивительная смесь явного и скрытого, коллективных заблуждений и персональных пристрастий, слов и изображений, является, тем не менее, вполне целостным, систематизированным и осмысленным материалом, из которого можно воссоздать советскую утопию, одновременно признаваемую и непризнаваемую таковой.

Вербальный, нарративный портрет утопии обычно складывался из документов трех уровней: базовых основополагающих декретов и постановлений партии и правительства; нормативных документов вроде СНИПов и СанПИНов, разрабатываемых по заказу органов исполнительной власти и, наконец, из массива критических, аналитических, сопровождающих, поддерживающих и истолковывающих публикаций.

Все три советские утопии оправдывались близкой, почти неотличимой риторикой, утверждением подлинности и верности идеалам. Их характеризовали скорее вторичные, на первый взгляд не столь важные, внешние черты и эстетические предпочтения. Но именно эти черты и признаки, нечто содержащееся в конкретных решениях, видимое и зримое, в отличие от туманных и расплывчатых слов, вызывали особую реакцию власти, обнаруживая ее предельную чувствительность в отношении того, как выглядит ее лицо. Каждая советская утопия предстала в виде завершенной художественной системы, существенный, если не решающий, вклад в формирование которой принадлежал архитекторам. Это

и определяло роль и место архитекторов и архитектуры в советском мире.

Драматичные трансформации города сопровождались не менее драматичными изменениями облика профессии, демонстрировавшей как склонность к сервильности, так и высокое ощущение миссии. Возникшее на рубеже XIX и XX столетий, укоренившееся в сознании российских архитекторов и художников романтическое ощущение социальной ответственности, причастности к великому будущему, и даже необъяснимое чувство исключительности не были изжиты и подавлены, несмотря на тяжелейшие испытания, выпавшие на долю профессии. За 70 лет Советской власти архитекторам последовательно было отказано сначала в праве на собственное мировоззрение, собственное видение будущего, затем в праве на свободный выбор художественного языка, наконец в праве на имя и принадлежность к культуре и художественной практике. Тем не менее, фантомное переживание причастности к великой профессиональной миссии оказалось преодоленным и почти забытым лишь с наступлением XXI столетия.

Идеи радикального переустройства мира ушли в прошлое и надолго лишили власть и общество интереса к какому-либо стратегическому плану и картинам будущего. Борьба утопии и антиутопии завершилась победой последней, причем в самой наивной и разочаровывающей ее редакции. Кризис утопизма обернулся отказом от попыток разумного регулирования процессов пространственного развития, попыток стратегического планирования на основе видения будущего. Очевидной, но вовсе не обязательной реакцией на неудачные опыты прошлого стали агрессивный прагматизм и практика стихийных действий по принципу «здесь и сейчас».

*(Продолжение в следующем номере)*

#### Литература

1. Иконников, А. В. Утопическое мышление и архитектура: Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. – Москва: Изд-во «Архитектура-С», 2004. – 400 с.
2. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: В двух томах. – Москва: Прогресс-Традиция, 2001–2002
3. Аурели, П. Возможность абсолютной архитектуры. – М.: StrelkaPress. 2014
4. Archigram, Peter Cook, Princeton Architectural Press, 1999

#### References

- Aureli, P. (2014). *Vozmozhnost' absolutnoi arkhitektury* [The possibility of an absolute architecture]. Moscow: StrelkaPress.
- Cook, Peter. (1999). *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press.
- Ikonnikov, A. V. (2001–2002). *Arkhitektura XX veka. Utopii i realnost'* [Architecture of the XX century. Utopias and reality]. In 2 volumes. Moscow: Progress-Traditsiya.
- Ikonnikov, A. V. (2004). *Utopicheskoe myshlenie i arkhitektura: Sotsialnye, mirovozzrencheskie i ideologicheskie tendentsii v razviti arkhitektury* [Utopian thinking and architecture: Social, worldview and ideological trends in the development of architecture]. Moscow: Izd-vo "Arkhitektura-C".

Природа явления «красивой книги» в отечественном искусствознании традиционно рассматривается в категориях стиля модерн. При этом невольно происходит оценивание конкретной работы художника с точки зрения полноты реализации стиля, и некоторые важные составляющие явления выпадают из поля зрения исследователя: в этой перспективе они оцениваются как переходные, слабые, размытые проявления стиля. Смена оптики позволяет осознать проблемы, которые уже в наше время встают на пути анализа книжной графики в отечественном искусствоведении.

Ключевые слова: «красивая книга»; Моррис; Бердсли; Билибин. /

The nature of the phenomenon of the «beautiful book» is usually described in the categories of style. This allows to clearly identify the problems that in our time stand in the way of Russian art critic of book graphics. The origins of these problems lie in a constructive (functional) approach to it provided by William Morris's theory of the "beautiful book". In Russia this approach has been established due to Ivan Bilibin and it remains the main way to consider the book graphics in Russian art study.

Keywords: "beautiful book"; Morris; Beardsley; Bilibin.

## Художники книги на стыке эпох и стилей / Book Artists at the Crossroads of Epochs and Styles

текст

Нина Панина  
Наталья Бартош  
Ирина Шавшина /  
text

Nina Panina  
Natalya Bartosh  
Irina Shavshina

*Не знаю, почему-то впечатление оказалось столь сильным.*

### А. Басманов об иллюстрациях О. Бердсли к «Смерти Артура» Т. Мэлори [1, с. 5]

Сложность взаимоотношений уходящего эстетизма, набирающего силу модерна и нарождающегося модернизма определяет стилистический контекст развития искусства на рубеже XIX и XX вв. Из этой эпохи берут начало многие современные проблемы изучения искусства того времени, в том числе проблема, обозначенная в эпиграфе: отсутствие языка как бытового, так и художественного и научного, для описания смысловых связей внутри явления, которое мы привыкли считать очевидным и познанным – европейской книги, возникшей на волне увлечения средневековьем во второй половине XIX – начале XX в. Как ни парадоксально, но описать это общеизвестное явление и, соответственно, проанализировать и объяснить его нелегко. Поэтому и возникает время от времени недоумение: почему впечатление от изданий, давно занявших прочную и не самую высокую позицию в иерархии книжного искусства, неожиданно оказывается «столь сильным».

Русский читатель открывает «Смерть Артура» с иллюстрациями Обри Бердсли. Эти иллюстрации традиционно привлекают гораздо меньше внимания искусствоведов и на Западе, и тем более в России, чем более поздние работы художника, в которых больше конструктивной стройности, последовательности, ярче проявляется стиль модерн. Читатель, разумеется, не задумывается об этом, но ощущает эффект неразработанности темы: у него нет языка, чтобы описать свое впечатление, сила этого впечатления остается немой.

Чаще всего подобное происходит, когда мы сталкиваемся с начальными или финальными точками какой-то линии развития стиля. В данном контексте ими являются, в числе других, уже упомянутая «Смерть Артура» Томаса Мэлори в издании Джозефа Дента с иллюстрациями Обри Бердсли [10], «Чосер» в издании «Келмскотт Пресс» с оформлением Уильяма Морриса и иллюстрациями Эдварда Берн-Джонса [9], «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» в из-

дании Экспедиции заготовления государственных бумаг с оформлением и иллюстрациями Ивана Билибина [7]. «Смерть Артура» и «Сказки» являются первым полноценным опытом Бердсли и Билибина в качестве художников книги, «Чосер» – символическим завершением карьеры Морриса-издателя. Поиски нарождающегося модерна (в первых двух случаях) или угасание романтизации средневековья (в последнем) дает основание находить в них признаки несовершенства, обусловленные, как было отмечено выше, поисками устойчивой иконографии стиля или ощущением упадка (как это происходит с произведением Морриса).

При этом достаточно небольшого смещения привычного фокуса, чтобы у явления стали видны совершенно иные стилиевые координаты и, как следствие, изменилось его место в истории искусства. Привычное представление о деятельности издательства «Келмскотт Пресс» Джеффри Скоблоу сформулировал как «производство по образцу XV в. «красивых книг», в силу излишества декоративного оформления не слишком удобных для чтения и недоступных большинству читателей» [12, р. 239]. В это привычное представление входят два основных (с точки зрения современников) достижения Морриса: актуализация многообразия доиндустриальных эстетических форм и подход к Книге как объекту целостного дизайна. Плотные готические шрифты, роскошные орнаменты и гравюры образуют гармоническое единство с целью обеспечить удовольствие глаза, удовольствие тела – покоящегося, читающего.

Здесь, в удовольствии от чтения, которое не раз постулируется Моррисом как основная цель издательства, видится возможность смещения фокуса. Книги Келмскотт Пресс очень приятно держать в руках, их страницы очень приятно переворачивать и разглядывать. Но если цель читателя есть собственно чтение, то удовольствие очень быстро обернется серьезным затруднением. Отношения между понятиями удовольствия и легкости чтения, вроде бы подразумевающиеся в конструктивном подходе к книге, на деле оказываются сложными и неочевидными: разглядывать страницу приятно, но читать трудно. Создается ситуация, которая никак не описана самим Моррисом, но которая, как считает Д. Скоблоу, является

определяющей для Келмскотт Пресс: книга деавтоматизирует сложившееся представление о чтении, она заставляет задуматься, что подразумевается под чтением, а сама постановка таких вопросов уже говорит о модернизме моррисовского предприятия.

Всепроницающая материальность книги Келмскотт Пресс, которая ощущается даже в современных переизданиях, – это ее готовность быть описанной словами. Она сразу становится понятной при любой попытке описать обыкновенную, не «красивую» книгу: описывать, скорее всего, будет нечего [12, р. 256]. Модернизм Келмскотт Пресс заключается в сознательном и планомерном усложнении процесса чтения, в стремлении вообразить чтение как чувственный акт, в реализации этого стремления через столкновение читателя с чем-то странным и непривычным (эксцентрикой).

Книги Келмскотт Пресс нужно медленно читать и рассматривать. Простое считывание последовательности слов на странице здесь выглядит своего рода потребительством и обесцениванием ритуала чтения. Из поступательного движения глаза чтение-рассматривание превращается в процесс «грязящего тела» – эллиптический, рекурсивный, который задается гипнотическим ритмом повторов, имеющих место на всех уровнях книжной структуры, начиная от средневековых формул текста и заканчивая орнаментом.

Таким образом, основу проекта Морриса составляет сознательно достигаемое напряжение между чтением и грезой. Держа в руке книгу Келмскотт Пресс, читатель должен пересмотреть саму природу акта чтения. Чтение не просто превращается в ритуал. Создается ситуация «метачтения», которая, с одной стороны, навязана читателю Моррисом, с другой стороны, желанна этому читателю. Это ситуация, характерная для модернизма. При таком подходе «антикварный» облик книг Морриса случаен, он не должен отвлекать от пророческого обращения к радикальной поэтике модернизма.

Пытаясь охарактеризовать сущность «красивой книги» Морриса, Дж. Скоблю приходит к выводу, что о ней очень трудно говорить: нет выработанного, адекватного явлению языка [12, с. 257]. Келмскотт Пресс фокусируется не на передаче информации (лингвистической или графической), а на погружении в «читающее тело», акт говорения о котором сам по себе есть капитуляция. «Красивая книга» вводит в публичную сферу текстуальности интимность мысленного образа, которая слишком глубока для слов. Она говорит на языке молчания, который невозможно соотносить ни с языком конструктивного описания формы, ни с языком ее символического толкования, и нет иного способа приблизиться к этому языку, кроме метафоры.

Мы привыкли мыслить явление «красивой книги» на стыке эстетизма (если мы говорим о книге, то эстетизации и романтизации средневековья) и модерна, противопоставляя его модернизму. Как правило, в научной литературе и художественной критике акцентируется идея преодоления средневековых увлечений в модерне – вслед за самими художниками, которые именно так осознавали себя относительно неоготики и прочих форм романтизации средневековья. В этой перспективе модерн воспринимался как стиль без образца, как отсутствие всякого подражания, как совершенно оригинальное единство, в высшей степени самостоятельное и современное, противопоставляемое довлеющему наследию средневековья.

Особый стилистический статус модерна отмечают уже первые его исследователи; так, Дольф Штернбергер считал, что модерн является не исторически сформировавшимся, а «изобретенным» стилем: «...стиль модерн – особый среди стилей. Все другие стили... обязаны их историческому рассмотрению и анализу их потреб-

ности в членении, периодизации, в распознавании отличительных черт, что не сильно отличается от научного определения растений и животных. Модерн же был как стиль желаемым, возжеланным и, наконец – изобретенным... Он [модерн] должен был, и хотел быть или стать стилем без образца, без примера, совсем новым, самостоятельным, современным стилем» [13, с. 6]. Штернбергер ссылается на мнение художников, например, Фридриха Алекса-Хестермана (1883–1973), который уверял, что модерн содержит как раз то новое, что «мы наконец можем противопоставить подавляющему нас наследству» [13, с. 25]. Нам трудно отрешиться от субъективного восприятия современников, позиция которых основана прежде всего на закономерном стремлении нового поколения «порвать пуповину», утвердиться, отрицая связь с поколением отцов. Нужно вспомнить общую картину развития стилей на протяжении XIX в. – картину, главным содержанием которой будет утрата стилового единства и его подспудный поиск. Идеализация средневековья происходит именно как результат этого поиска, как обнаружение в искусстве позднего средневековья и Возрождения наиболее позднего, наиболее близкого и понятного эпохе образца такого единства. На этом уровне, на уровне поисков целостности генетические связи этого течения и модерна неоспоримы. Представляется характерным, что вершины синтеза и целостности художественного пространства книги достигаются как раз на стыке эстетизма (эстетизации средневековья) и модерна, а затем утрачиваются на пути от модерна к модернизму.

Идея преодоления влияния, ставшая канонической в рамках линейно-прогрессивной перспективы развития стилей (как следствие просветительно-марксистской парадигмы общественного развития, глубоко укоренившейся и в отечественной, и в зарубежной искусствоведческой практике), полностью затмевает осознание этих достижений. Яркий пример тому – раннее творчество таких художников книги, как Обри Бердсли и Иван Билибин. Их творчество, как правило, рассматривается через призму реализации в нем нормативных характеристик стиля модерна. С такой точки зрения изобразительный ряд Бердсли к «Смерти Артура» Т. Мэлори и «Сказки», оформленные Иваном Билибиным по заказу Экспедиции заготовления государственных бумаг в 1901–1903 гг., безусловно, «недомодерн»: в них еще слишком много от средневековых увлечений Западной Европы второй половины XIX в.

Нет смысла широко цитировать здесь высказывания современников и позднейших критиков и исследователей, приведем лишь наиболее характерные из них. У истоков трактовок раннего Бердсли находится его первый критик и биограф Роберт Росс: «...это его наиболее популярная и наименее удовлетворительная работа. Все-таки его декоративные рамки для страниц более разнообразны и изобретательны, чем подобные же у Уильяма Морриса; он удачно применял и подражал сложной роскоши средневековых рукописей. Заглавные буквы и концовки сами по себе очаровательны и могут быть причислены к наиболее изысканным его украшениям и гротескам. Но популярностью своей эта книга обязана отсутствию оригинальности, а не присутствию индивидуальности. Средневековье всегда обеспечивает признательную публику среднего уровня» [5, с. 235]. В цитате проскальзывает имя теоретика «красивой книги» в очень характерном контексте: он подражал сложной роскоши средневековых рукописей менее удачно, чем Бердсли, и его декоративные рамки для страниц были менее изобретательны и разнообразны.

Отечественная традиция восприятия творчества Бердсли и, в частности, «Смерти Артура» идет от самой первой статьи о нем на русском языке, напечатанной в журнале

«Мир искусства». Это статья Дугала Мак-Колла, высоко оценившего иллюстрации к «Смерти Артура» Морриса и достаточно низко – иллюстрации Бердсли: «...для создания такого типа духовной красоты Бердсли не хватало ни глубины мировоззрения, ни глубины познаний Морриса. Фантастические лица сделались в его руках деревянными и уже обнаружили то шаловливое выражение, которое впоследствии усилилось в его произведениях» [4, с. 108]. Комментарий отечественного исследователя к этим словам свидетельствует о достаточно осторожном пересмотре мнения Мак-Колла: «На наш взгляд, данное суждение весьма спорно. Современные историки искусства отдают предпочтение иллюстрациям Бердсли, которые в большей мере, чем рисунки Морриса, имели актуальное и личностное начало» [8, с. 166].

Взгляд на развитие и смену стилей как на линейный прогресс (пусть и осложненный) породил весь комплекс лексик, которая досталась нам в наследство для описания достижений Морриса, Бердсли, Билибина и прочих мастеров искусства книги конца XIX – начала XX в., работавших близко к средневековой традиции. Мы смотрим на них, так сказать, из последующих эпох, в первую очередь из пришедшей им на смену эпохи модернизма, невольно заимствуя его точку зрения, забывая о том, что это взгляд поколения детей на поколение отцов, а следовательно, игнорирование очевидных генетических связей и утрирование элементов новизны.

В текстах самого модерна бросается в глаза ограниченный набор языковых средств описания искусства книги средневековья. «Декоративный», «изобретательный», «роскошный», «изысканный» являются наиболее позитивными характеристиками.

В современной научной литературе наиболее развитый терминологический аппарат описывает область функциональной структуры – конструкцию книги. Так, в наиболее подробном и насыщенном из опубликованных на сегодняшний день описаний собственно художественных достижений Билибина, которое принадлежит Т. Ф. Верижниковой, находим следующие характеристики: «единой графической структуре отвечает единый изобразительный принцип оформления», «принципы художественной стилизации с ярко выраженной функциональностью (одно из лучших завоеваний модерна)» [2, с. 46]. Именно с конструктивной точки зрения прежде всего оценивается изобразительный ряд: «Начальные выпуски «Сказок» говорят о том, что Билибин еще не полностью освоил линейно-плоскостные приемы, необходимые для пространственных и цветовых решений в книжном графическом ансамбле» [2, с. 47]. Подробное описание функциональных особенностей изобразительного ряда дополняется анализом не связанных напрямую с конструкцией отличий этого этапа работы Билибина от последующих: «В сказках, выпущенных до 1903 г., Билибин поражает глубиной передачи природы как естественной сказочной среды. Панорамные пейзажи в страничных иллюстрациях и заставках, камерные уголки русской земли в черно-белых рамках, окружающих страницу текста; птицы, цветы, грибы – в бордюрах – воспринимаются как реалии русской природы и в то же время – как символы волшебного действия» [2, с. 47].

«В заключительных изданиях серии "Сказок" найденные художником приемы оформления совершенствуются. В иллюстрациях к "Сестрице Аленушке и братцу Иванушке" и "Белой уточке" (1903) появляются обобщенные условно-декоративные приемы. <...> Уходит живость в изображении природы – рисунок становится условным, плоскостным, его линии дугобразно очерчивают крупные формы... и декоративным узором рассыпаются в деталях пейзажа... Билибин здесь, несомненно, очень близок к линейно-плоскостной декоративной манере

модерна...» [2, с. 48–49]. «Художник все более тяготеет к доминанте линейно-плоскостного начала в «архитектуре» книги, хотя его иллюстрации к этим сказкам наиболее лиричны» [2, с. 49]. Взгляд исследователя фокусируется на совершенствующейся реализации стиля модерн, на усиливающемся конструктивном единстве. Такие характеристики, как лирика и глубина, отмечаются, но не находят подробного описания.

В перспективе преодоления в зрелом творчестве художников наследия уходящего средневековья не вызывает пристального интереса созданное ими уникальное единство художественного пространства, которое в нормативном модерне уходит, становясь жертвой описанного Д. В. Сарабьяновым «образно-содержательного дуализма» [6]. Обращение Билибина к лубку не разрушает саму разработанную им структуру книги, но заменяет инвариантом тиражируемого приема печатной книги вариативность однотипных элементов изобразительного ряда книги рукописной. У Бердсли происходит другое: его обращение к японизму разрушает структуру книги, возвращенную европейской средневековой традицией, заменяет ее на принципиально иную. Это происходит в иллюстрациях к «Саломее», где он ищет новую форму, помогающую осознать парадоксальную новизну текста, его «выход» из сферы общепринятых штампов.

Произведения могут обнаруживать близость друг другу на уровне сюжета, характера интерпретации элементов формы, художественных приемов, оставаясь противоположными на уровне толкования базовых проблем содержания: художественной правды, глубины, в конечном счете – человечности творчества. Если на одном полюсе этого дуализма находится искренность творческого порыва, то на другом – отточенность технического приема.

Говорить о таких вещах, как правило, удобнее в форме эссеистики и художественной критики, но и научное их описание возможно, так как и у Бердсли, и у Билибина естественная искренность раннего творчества соединяется с разработанной в книге средневековья техникой создания художественных пространств, которая проявила себя как соблюдение достаточно четких структурных принципов. Соотнесение их с особенностями раннего стиля художников позволяет вполне научно объяснить, почему впечатление от их незрелых с точки зрения определенного стиля опытов «оказалось столь сильным», и найти языковые средства для описания (т. е. правильного называния и, таким образом, познания) этих особенностей.

На уровне визуального восприятия структуры изобразительного ряда наиболее общими полюсными характеристиками, формирующими аналогичную оппозицию человечности – техницизм (содержательность – декоративность, осмысленность – автоматизм и т. д.), выступают вариативность – инвариантность элементов. Высокая степень вариативности изображений внутри одного функционального типа еще не означает высокого качества художественного исполнения, но это шаг к нему, тогда как высокая частота повторов ведет в обратном направлении.

Структурные (конструктивные) связи явления, как уже говорилось выше, были описаны многократно, подробно и разнообразно. Вся традиция отечественного и зарубежного книжного дизайна XX в. была сосредоточена (что естественно) именно на конструктивных особенностях книги. Язык, которым описываются достижения художников книги в искусствоведческих работах, практически полностью заимствован из этой сферы; и не без основания: первыми это сделали сами художники. Казалось бы, в текстах самих художников, считавших себя в первую очередь дизайнерами книги, должно найтись место обоснованию достаточности языка конструктив-

ного дизайна для описания и понимания их творчества. Опорными понятиями стали «оформление», «архитектура», «единство», «графическая цельность» («графический ансамбль», «графический подход», «графические элементы»), «декоративность», «условность», «архитектоничность» – показатели «книжности» произведения и, с точки зрения книжного дизайна, его безусловно положительными характеристиками. В этой системе понятий «живописность» как противное графическому единству начало является характеристикой отрицательной, а «глубина», «лиризм» как характеристики, неприменимые к конструктивному плану, являются маргинальными. Возможно, именно в живописности, плохо встраивающейся в архитектуру книги, видел слабость работ Елены Поленовой Иван Билибин, в то время как ранняя советская критика отдавала предпочтение Поленовой как именно детскому иллюстратору, упрекая Билибина в ненужном усложнении иллюстраций [11, с. 178].

Устоявшееся мнение о «красивой книге» сформировано традицией книжного дизайна, который судит ее с позиций стилевого единства. Реальное восприятие формируется под влиянием характеристик, для дизайнера маргинальных и не подлежащих фиксации, поэтому язык для их описания не разработан. В результате оказываются беспомощными и искусствоведы, и читатели, которые не находят слов, чтобы объяснить, почему их впечатление вдруг оказалось столь сильным: ведь конструктивные достоинства книги не столь велики, значит, и говорить не о чем. Смысл, несомненно имеющийся, сопротивляется попыткам его обозначить, так как все смысловые связи, которые выявляет искусствовед, очень жестко привязаны к конструктивным связям и их трактовке авторами произведений.

На самом деле язык существует не только для конструктивной области, но и для интерпретационной, в том числе надпредметной. Он используется такими искусствоведами, как Ю. Я. Герчук [3], он разрабатывался самими художниками. Но, легко описывая область символических значений, все они останавливаются на пороге метафоры. Художественное пространство иллюстрации по определению метафорично, но художник не нуждается в вербализации метафоры, он уже выразил ее в изображении. Мы теряем метафору, входя в сферу конструктивного дизайна, когда заимствуем язык Морриса, Крейна, Билибина – понятийный аппарат художников.

Что позволяет нам ощутить художественное пространство за конструкцией? Это именно метафора, она уводит нас в глубину, открывает новые горизонты значений. С метафорическим началом в иллюстрации связаны ускользающие от нас характеристики «лирика» и «глубина». Проблема заключается в том, что они находятся за рамками визуальной конструкции, которую описывает художник, а вслед за ним критик, искусствовед, читатель. Разумеется, словесная интерпретация художественного пространства как умозрительной структуры не входит в задачи художника; у него есть свои инструменты, невербальные. Такая задача стоит перед ученым, и она вполне может быть решена обращением к инструментарию не визуальных искусств, таких, как литература, – все-таки речь идет о книге.

Высказывание художника – интерпретация «из первых рук», и в рамках традиционного историко-биографического подхода она вызывает наибольшее доверие. В то же время она исторически обусловлена, то есть является лишь одной из возможных. Иной взгляд необходим, и смена оптики помогает осознать, насколько сильно мы находимся во власти художника и его современников, когда соотносим явления искусства с той или иной фазой развития стиля и, соответственно, считаем достижениями одно и провалами другое.

## Литература

1. Басманов, А. Черный алмаз // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – Москва: «Игра-техника», 1992. – С. 5–10
2. Верижникова, Т. Ф. Иван Билибин. – Санкт-Петербург: Аврора, 2009. – 176 с.
3. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги. – Москва: РИП-холдинг, 2014. – 213 с.
4. Мак-Колл, Д. Обри Бердсли // Мир искусства. – 1900. – Т. 3. – № 11–12
5. Росс, Р. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – Москва: «Игра-техника», 1992. – С. 227–238
6. Сарабянов, Д. В. Стиль модерн. История. Истоки. Проблемы. – Москва: Искусство, 1989. – 294 с.
7. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке/рис. И. А. Билибина. – Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1901. – 12 с.
8. Шестаков, В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. – Москва: РГГУ, 2000. – 188 с.
9. Chaucer G. The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted/ill. by E. Burne-Jones. Hammersmith: Kelmscott Press, 1896. 554 p.
10. Malory T. Le Morte Darthur/ill. by O. Beardsley. London: J. M. Dent & Co., 1893–1894. In 2 vol.
11. Rosenfeld A. Between East and West: The Search for National Identity in Russian Illustrated Children's Books, 1800–1917 // From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture/ed. Rosalind P. Blakesley and Margaret Samu. – Dekalb: Northern Illinois University Press, 2014. – Pp. 168–188.
12. Skoblow J. Beyond reading: Kelmscott and the modern // The Victorian Illustrated Book/ed. Richard Maxwell. – Charlottesville: The University Press of Virginia, 2002. – P. 239–258.
13. Sternberger D. Panorama des Jugendstils // Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976. – Darmstadt: Roether, 1976. – Bd. 1.

## References

- Basmanov, A. (1992). Chernyi almaz [Black diamond]. In Berdslei O. Risunki. Proza. Stihy. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdslee. [Beardsley O. Drawings. Prose. Poems. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley] (pp. 5–10). Moscow: Igra-tehnika Publ.
- Chaucer, G. (1896). The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted. Ill. by E. Burne-Jones. Hammersmith: Kelmscott Press.
- Gerchuk, Ju. Ja. (2014). Hudozhestvennaya struktura knigi [The artistic structure of the book]. Moscow: RIP-holding Publ.
- Mak-Koll, D. (1900). Obri Berdsli [Aubrey Beardsley]. Mir iskusstva [Mir Iskusstva], vol. 3, no. 11–12.
- Malory, T. (1893–1894). Le Morte Darthur. Ill. by O. Beardsley. In 2 vol. London: J. M. Dent & Co.
- Rosenfeld, A. (2014). Between East and West: The Search for National Identity in Russian Illustrated Children's Books, 1800–1917. In R. P. Blakesley and M. Samu (Eds.), From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture (pp. 168–188). DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Ross, R. (1992). Obri Berdslei [Aubrey Beardsley]. In Berdslei O. Risunki. Proza. Stihy. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdslee [Beardsley O. Drawings. Prose. Poems. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley] (pp. 227–238). Moscow: Igra-tehnika Publ.
- Sarab'yanov, D. V. (1989). Stil' modern. Istoriya. Istoki. Problemy [The Art Nouveau style. History. Origins. Problems]. Moscow: Iskusstvo Publ.
- Shestakov, V. P. (2000). Angliiskii aktsent. Angliiskoe iskusstvo i natsional'nyi kharakter [English accent. English art and national character]. Moscow: RGGU Publ.
- Skazka ob Ivane-tsareviche, Zhar-ptitse i o Serom volke [The tale of Tsarevich Ivan, the Firebird and the Gray Wolf]. (1901). Ill. by I. A. Bilibin. St. Petersburg: Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag Publ.
- Skoblow, J. (2002). Beyond reading: Kelmscott and the modern. In R. Maxwell (Ed.), The Victorian Illustrated Book (pp. 239–258). Charlottesville: The University Press of Virginia.
- Sternberger, D. (1976). Panorama des Jugendstils. Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976. Bd. 1. Darmstadt: Roether.
- Verizhnikova, T. F. (2009). Ivan Bilibin [Ivan Bilibin]. St. Petersburg: Avrora Publ.

История становления организации Союза художников СССР в отдаленных краях страны не до конца изучена, но представляет интерес для понимания особенностей развития отечественного изобразительного искусства. В статье рассматривается процесс образования филиалов Восточно-Сибирского краевого союза советских художников, которые существовали в кратковременный период и положили начало отдельным территориальным организациям советских художников. Изыскание основывается на документах, отложившихся в фондах Государственного архива новейшей истории Иркутской области, что позволяет реконструировать процесс объединения провинциальных художников в творческий союз, начало которому дало постановление ЦК ВКП (б) 1932 года.

**Ключевые слова:** Союз советских художников Восточно-Сибирского края, иркутские художники, советское искусство 1930-х годов. /

The history of the formation of the organization of the Union of Soviet Artists in the remote regions of the country has not been fully studied, but it is of interest for understanding the features of the development of domestic fine art. The article discusses the process of formation of branches of the East Siberian Regional Union of Soviet Artists, which existed for a short period and laid the foundation for separate territorial organizations of Soviet artists. The research is based on the documents deposited in the funds of the State Archive of the Latest History of the Irkutsk Region, which allows us to reconstruct the process of unification of provincial artists into a creative union, which began with the decree of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks in 1932.

**Keywords:** Union of Soviet Artists of the East Siberian Region; Irkutsk artists; Soviet art of the 1930s.

## Изофронт в Восточно-Сибирском крае (1930-е гг.) / Isofront in the Eastern Siberian Region (1930s)

текст  
**Яна Лисицина** /  
text  
**Yana Lisitsina**

Фото из архивов и фондов Иркутского областного краеведческого музея, Музея истории города Иркутска им. А. М. Сибирякова, Государственного архива новейшей истории Иркутской области, а также интернет-источников

После выхода постановления ЦК ВКП (б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» появились организации, объединяющие советских художников как столиц, так и республик, краев, областей. Союз советских художников состоял из многочисленных филиалов, разбросанных по стране, которые фактически не были связаны между собой. Цельной союзной организации советских художников не существовало. «Вопреки утвердившимся представлениям о всецелом контроле властных структур за всей жизнедеятельностью созданного якобы для этой цели единого Союза художников, в первые четыре года (1932–1935) этот Союз был предоставлен сам себе. Он не только не испытывал идеологического или какого бы то ни было иного давления, но, напротив, не получал никакой поддержки и внимания от Наркопросса, в ведении которого он находился по статусу» [1]. Искусствовед А. Андреева отмечает: «Идейное руководство» осуществлялось при посредстве вузов, а также с помощью журнала «Искусство», который начал выходить с 1933 года и являлся «органом союза советских художников и скульпторов» [2].

В Восточно-Сибирском крае (1930–1936), который охватывал огромную территорию, вмещавшую Иркутскую область, Красноярский округ, Бурят-Монгольскую АССР, Читинский округ, организация художников называлась Восточно-Сибирский Краевой союз советских художников (ВСКРАССХ). Начальной стадии становления организации посвящена авторская публикация «Союз советский, но без СССР» [3]. На апрельской конференции 1933 г., объединившей художников Восточной Сибири, отмечалось: «Правление ВСКРАССХа, заостряя вопрос, кратко сообщая схему работ по организационным мероприятиям и развертыванию фронта борьбы пространственно-изобразительных искусств, на основе решения Первой Краевой Восточно-Сибирской Конференции художников, заключающихся в основном: в развертывании работ в Красноярске, Иркутске, Чите, В-Удинске и Черемхово и др. городах края» [4].

Машинистка-стенографистка старательно впечатывала чеканные фразы в протоколы, ошибаясь и путаясь в фамилиях, названиях и датах. Но на войне как на войне, неважно какой – фактической или идеологической –

скруплезность не в чести; важны призыв, действие и результат. И все это было после апрельского постановления – партийный документ был решительным ударом хлыста не сколько для самих художников, которые уже предпринимали попытки самоорганизоваться, например, в 1931 г., сколько для местного партийного руководства, обязанного доводить постановления ЦК до результативного конца. Именно сам итог действий является важным моментом, потому что в 1931 году Крайком также контролировал попытку объединения художников, но ничего не получилось: выбранное и утвержденное Крайком оргбюро распалось, художники были снова предоставлены сами себе, никакого организованного объединения не существовало, и партийные органы особо этим вопросом не озадачивались.

Именно после выхода постановления началась системная работа по объединению художников. Этот документ фактически сыграл на руку сибирским мастерам, ведь проблема была именно в технической сложности создания и дальнейшего обеспечения существования союза. Если в столицах бурлило множество действующих творческих группировок, которых нужно загнать в какие-то рамки, то в сибирской провинции художники были разобщены и какой-либо решительной силы не представляли. В. С. Манин отмечает: «В 1932 г. ЦК ВКП (б) вынесло решение об объединении литературно-художественных организаций, будучи уверенным, что такая реорганизация прекратит межгрупповую борьбу. До объединения в общих чертах обозначились две группировки, выяснявшие отношения между собой. Одна объединяла художников на политической основе (РАПХ, ОМАРХ), в другую входили ОМХ, ОСТ, «4 искусства», ОХР и близкие к ним по художественным принципам общества. Между ними вклинилась еще одна группировка – так сказать, «будетляне»: производственники, лемовцы, МАХД, ОРПП, ФОСХ, видевшие свои перспективы не только в настоящем, но и в будущем» [5].

В Восточной Сибири подобных организаций не было, хотя предпринимались слабые попытки создания филиалов. «Иркутский художник т. Андреев, накануне организации Восточно-Сибирского края, сделал попытку организовать в Иркутске отделение «А. Х. Р.», но это совпало





< И. А. Шафер.  
Портрет А. И. Володина,  
1928



< Иван Ляхов

как раз в реконструктивный период самого «АХР», что и задержало оформление Иркутского филиала [6]. Речь идет об АХРР – Ассоциации художников революционной России (с 1922 г.), с 1928 г. – АХР – Ассоциации художников революции, которая была распущена в 1932 г., после выхода вышеупомянутого постановления.

В качестве наиболее крупной организации художников Сибири стоит упомянуть общество «Новая Сибирь», образованное в 1926 г. благодаря художникам Новониколаевска (Новосибирска), куда также вошли мастера Иркутска, Красноярска, Минусинска, Томска, Барнаула, Омска и пр. Деятельность общества постепенно сошла на нет, и в 1931 организация была ликвидирована.

Очевидно, что сами художники понимали важность подобного объединения для решения многих практических проблем: от устройства выставок и выбивания контрактов на выполнение работ до урегулирования бытовых вопросов. Фактически организация союза была необходимым условием выживания провинциальных художников в сложных экономических условиях становления советского государства. Благодаря объединению в союз художники становились частью системы, обретали статус, поддержку и контроль.

Как уже было отмечено, первоначальным шагом было создание организации иркутских художников, которая затем приступила к организации краевого союза. Иркутское оргбюро произвело учет художников Иркутска, Красноярска и Читы, способствовало созданию красноярского филиала, плотно взаимодействовало с Крайкомом.

Особое внимание иркутские мастера уделили подготовке к Краевой конференции, решение о созыве которой принял секретариат Восточно-Сибирского Крайкома ВКП (б) 15 марта 1933 г. Первая Краевая конференция художников Восточно-Сибирского края открылась в Иркутске 10 апреля 1933 г. и шла три дня. Пленум ВСКРАССХ, состоявшийся 14 апреля, был посвящен выборам на руководящие посты организации. Председателем Краевого правления ВСКРАССХа выбрали художника А. И. Володина. В состав Краевого правления вошли художники Иркутска, Красноярска, Читы, Зимы, Бурятии. Были определены составы правления Иркутского и Красноярского филиалов.

Основные вопросы, которые решал ВСКРАССХ во всех своих филиалах, лежали в нескольких плоскостях:

А) творческо-идеологической. Писатель И. Гольдберг, выступавший на конференции от лица Союза советских писателей края, который активно помогал в создании организации художников, сказал: «В изобразительном искусстве много метаний, разных тропочек и у работников искусства большой разброд в идеологии. Что же требует современность? Основные вехи есть – социалистический реализм. Он расширявается как социаль-



< Лист регистрации делегатов и участников Первой конференции художников Восточно-Сибирского края

> И. Сверкунов. Золотой вечер на Байкале



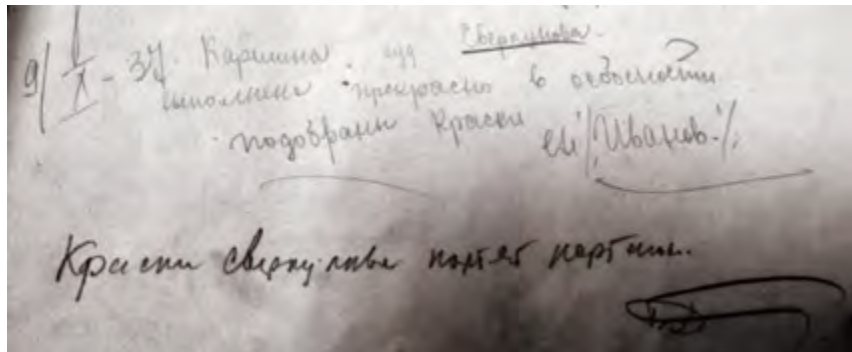
^ Печать бурятского филиала ВСКРАССХ

ная правда и да будет он, как у Вас, так и у нас, писателей, главным путем» [7]. Соцреализм стал основным определяющим официальным методом во всех областях искусства: «...в живописи реалистичность понималась как следование стилю передвижников, а социалистическая направленность проявлялась в выборе сюжетов, связанных с борьбой трудящихся за построение нового общества» [8].

Переход от «формализма» к соцреализму был долговременным напряженным полем действий, которые не утихали и в послевоенный период: так, в конце 1940-х годов председатель правления Иркутского областного союза советских художников В. Рогаль писал в характеристике художника Жибинова, известного тяготением к формализму, о том, что летние работы 1948 г. уже стали более реалистичны;

Б) организационном. Требовалась постоянная связь и поддержка периферийных отделений как в плане организации, так и в документообороте, взимании членских взносов, выдачи справок и пр. По филиалам рассылались директивы следующего характера: «При сем препровождается форма ведомости которую следует составить по задолженности членских взносов на 1/1-1935 г. <...> Согласно постановления общего собрания Иркут. Гор. Филиала совместно с Краевым правлением установлены вступительные взносы членов по 10 руб., которые перечисляются Правлению Краевого союза, а ежемесячный

v Из книги отзывов выставки иркутских художников, 1937



членский взнос за V, VI и VII 1933 г. по 3 руб. и с 1 VIII-1933 и за 1934 по 1 руб. в месяц» [9];

В) экспозиционном. Происходит резкий рост выставок, которые можно поделить на две категории: краевые, местные (например, Восточно-Сибирская художественная краевая выставка) и общесоюзные («Индустрия социализма»). Работы художников требовалось собрать, транспортировать, смонтировать экспозицию, провести саму выставку, размонтировать, вернуть авторам. В сущности, алгоритм действий, касающийся выставочной деятельности союза художников, не изменился до сих пор;

Г) контрактационном: «Попытка перенаправить творчество художников на отражение социалистического ракурса в жизни страны была сделана раньше – путем системы контрактаций. С художником заключался договор о том, что он направляется на стройки пятилеток, идет в цеха, ищет приметы преобразований и т. д. При этом Луначарский оставлял художникам решать, нужна ли им подобная практика, сохранял свободу тематики и т. п.» [5, с. 313–314]. С момента появления организации художников существовала система контрактации – заключение контракта гражданско-правового характера. Так, уже в 1932 г. художниками ВСКРАССХ благодаря этому была получена сумма в размере 5000 руб. Художники заключали договор контрактации на создание произведения изобразительного искусства к выставке на определенную тематику. Например, тематический план выставки «Индустрия социализма» включал в себя такие разделы: «Вводный» («Сталин у гроба Ленина» и пр.), «Промышленный», «Гражданская война», «Восстановительный период» («Здесь прошел Колчак»; «Мертвые шахты в Кузнецком бассейне»; «Голодные псы. Виселица» и др.), «План ГОЭРЛО и электрификация страны», «Индустриализация открыла страну» и пр. Важным моментом было не только распределение тем среди художников, заключение с ними договоров и выплата аванса, но и отслеживание выполнения работы вплоть до их полной готовности и участия в выставке. Художники были крайне заинтересованы в контрактации в связи с тяжелым материальным положением. Нижнеудинский художник Жарков писал председателю ВСКРАССХ Волог-



< Выставки иркутских художников, 1930-е гг.

дину: «Думаю, что Вы как-нибудь ускорите увеличение моей контрактации, укажите мне Ваши требования, обязывающие меня сделать то-то такого-то размера, может, даже и тему».

Структуры ВСКРАССХа занимались также продажей картин. Из письма художнику Жаркову: «На основании Вашего письма Восточ. Сиб. Краевой Союз Советских художников – Краевое Правление предложило Вашу картину «Штаб сибирских партизан» краевому госмузею, которым картина Ваша принята за руб. 450.00. Эти деньги сегодня музей нам перечисляет на текущий счет Союза, после чего Союз с Вами может учинить расчет за эту картину бывшую на выставке 1-го Съезда ударников культуры написанную Вами по контрактации. В отношении дальнейшей контрактации художников образован творческий сектор при Иркутском Кооперативном Товариществе «Художник» системы Всекохудожника, который и будет проводить контрактацию» [10]. Наценка кооператива в 1936 году составляла 15%;

Д) материально-бытовом. Вмещал большой объем проблем в связи со сложным экономическим положением в стране и крае. ВСКРАССХ занимался вопросом распределения пайков, прикреплением к столовой, лечением и пр. бытовыми нуждами членов организации. Жизнь у сибирских художников была очень нелегкой. Так, председатель правления красноярского филиала И. И. Ляхов писал к председателю правления ВСКРАССХ А. И. Вологдину о том, что в городе свирепствует тиф, в связи с чем большая смертность; из филиала болеет тифом член правления художник Вальдман.

Художникам отчаянно не хватало материалов для работы: красок, холстов, бумаги и пр. Стенограмма первой конференции ВСКРАССХ сухо фиксирует выступление художника Адлера об отчаянном положении с материалами: он не только сообщает об отсутствии александринской бумаги, но и плачет. В письмах практически всех филиалов к главному правлению присутствуют постоянные просьбы прислать художественные материалы, и из Иркутска на места посылалось необходимое. Например, читинский художник Сверкунов сообщал, что в Чите красок нет, и творческая работа почти прервалась.

У художников не было помещений для работы.

В лучшем случае, это был угол в общей жилой комнате, либо помещение в музее, откуда «музей выживает», либо в комнате жили по несколько человек. Из-за отсутствия места в помещении художники выносили свои работы на улицу, на мороз, подвешивали картины к потолку, работали на полу. Улан-удэнец Березков на собрании, проходившем 16 декабря 1935 г., сообщал, что в его квартире-конуре живут трое человек, творчески работать негде, и выражал надежду на то, что скоро откроется мастерская-студия. Народный художник Бурят-Монгольской АССР Цернаджап Сампилов работал дома в столовой, и это было неудобно из-за частных гостей семьи, которые ему мешали. Вопрос решился открытием студии, как например, в Улан-Удэ: 20 марта 1936 г. на общем собрании художников отмечалось, что мастерская-студия готова к открытию. Предполагалось, что с утра там будут работать художники, а вечером – собственно студия. В Иркутске студия находилась в помещении музея по адресу ул. Халтурина, № 1/5. Первые творческие мастерские в Иркутске появились только в конце 1950-х гг., после постановления Совета министров СССР № 1317 «О мерах помощи Союзу Советских художников».

Несмотря на единый алгоритм создания филиалов ВСКРАССХ, их деятельность была неоднородной в связи с количественным составом и ситуацией в местах нахождения.

Красноярский филиал ВСКРАССХ. Художник В. Л. Петраков в содокладе на первой конференции художников Восточно-Сибирского Края так охарактеризовал ситуацию в своем городе: «Состав нашей группы: 6 человек работает в школе, 6 человек заняты в творческой работе, 3 человека работает в Кино, 2 человека в редакции и 2 чел. в фотографии, 7 человек в клубах, 1 скульптор, 1 картонажник. Большинство работает от 1 ч. до 3-х ч. ежедневно на творческой работе. Есть еще 3 худ. любителя»[11]. На конференции прозвучала похвала красноярским художникам, были отмечены внутренняя дисциплина и творчески построенная работа. В правление Красноярского филиала были выбраны И. Ляхов и В. Петраков, впоследствии состав правления был расширен. Проводились собрания художников, велись протоколы, которые аккуратно отсылались в Иркутск.



Первое собрание Красноярского филиала состоялось 8 мая 1933 года, сразу после конференции ВСКРАССХ. На повестке дня стояло четыре вопроса: 1) отчет о первой Краевой конференции художников; 2) организационно-хозяйственные вопросы; 3) устав общества; 4) «разное», куда входила информация о членских взносах и Краевой выставке. Согласно смете, в 1933 г. расход Красноярского филиала составлял 1485 руб., приход – 340 руб.: вступительные взносы – 100 руб., членские взносы (с 1 мая по 1 января) – 240 руб. Вступительный взнос составлял 10 руб., членский – 3 руб.

В декабре 1934 г. Красноярский край был выделен из состава Восточно-Сибирского края, филиал стал самостоятельной организацией. Связь с иркутянами не прервалась, о чем свидетельствует, например, переписка Вологодина и Петракова.

Бурят-Монгольский филиал ВСКРАССХ. Просуществовал достаточно недолго, отличился неукротимым стремлением выйти из состава ВСКРАССХ и примкнуть к МОССХУ. Председателем правления был Г. Е. Павлов, ответственным секретарем – Р. С. Мэрдыгеев. Согласно данным материала «У художников Бурят-Монголии», опубликованном в газете «Восточно-Сибирская Правда» 20 апреля 1936 г., в республике «насчитывалось 35 членов, кандидатов и соревнователей Союза советских художников. Кроме того, активно работают около 40 художников-самоучек».

«Работа наша идет благополучно», – писал Р. С. Мэрдыгеев ответственному секретарю ВСКРАССХ В. И. Богданову. Шло тесное взаимодействие между филиалом и центром – Иркутском, куда регулярно посылались протоколы заседаний общих собраний художников и правления филиала. В. И. Богданов приезжал в Улан-Удэ и выступал 16 декабря 1935 года на собрании художников с отчетом о проделанной работе ВСКРАССХ, кооператива «Художник», художественной студии, информировал художников о намеченных выставках на ближайшие два года. В свою очередь, Р. С. Мэрдыгеев докладывал о деятельности бурятского филиала.

Любопытна попытка отделения бурят-монгольского филиала от краевого союза. На общем собрании художников был поставлен вопрос о реорганизации фили-

ала в самостоятельный «Союз Советских Художников БМАССР» [12]. Из доклада Мэрдыгеева: «Работать на правах филиала становится нам невозможно. Край Союз нас не финансирует и не оказывает нам помощи ни в руководящей работе, ни в организационной. Все время приходится работать самостоятельно. Работа Правления союза приобретает с каждым днем все более сложные и ответственные задачи, переходящие за грани филиала. Мы находимся в центре Буреспублики и должны будем обслужить ее всю, тем более что мы живем исключительно на дотациях правительства БМАССР. Нам необходимо выделиться в самостоятельный Союз Советских художников БМАССР». Он указал, что есть московский и краевой уставы и имеются «законные права на реорганизацию филиала в самостоятельный союз». Предполагалось, что новообразованный союз будет подчиняться непосредственно Москве. На вопрос художника Сампилова: «Имеются ли мотивы к выделению союза в самостоятельный со стороны правительственных органов?» – последовал отрицательный ответ. Художники постановили «выбрать комиссию для составления резолюции по данному вопросу в составе Президиума собрания с добавлением Сампилова, Павлова и Радионова». Протокол собрания был зачитан А. Вологдиным в комитете по делам искусств Крайисполкома. О результатах он написал Мэрдыгееву 9 мая 1936 года: «...Нашли, что Вы поступаете неправильно, в особенности при существовании Краевого комитета по делам Искусств. Я уже писал Вам, что Вам нужно вообще подождать со всем этим, пока не выяснится вопрос в Москве. Что мы Вам не помогаем известно, Вы достаточно крепки чтобы работать самостоятельно и т. д. У вас больше и денег. Подчиниться Московскому Союзу Вы не можете, т. к. у него филиалов нет; не подчиняемся и мы ему...». Как уже отмечалось, у Союзов советских художников, разбросанных по стране, в тот период не существовало единого управления из центра. Примкнуть же к МОССХУ филиал художников ВСКРАССХ Бурят-Монгольской АССР не мог ни по территориальному, ни по административному признакам. Но вопрос решился сам собой: в декабре 1936 г. Восточно-Сибирский край был упразднен, территория разделена между Восточно-Сибирской областью и Бурят-Монгольской АССР, а бурят-



ский филиал ВСКРАСХ стал самостоятельным союзом.

Читинский филиал ВСКРАСХ. Если, говоря о красноярском или бурятском филиалах, речь идет именно об организации, куда входило достаточное количество художников, то в Чите дело обстояло более печально: художников было катастрофически мало, и все замыкалось на одной личности – Иване Павловиче Сверкунове (1894–1938) – организаторе, основателе и вдохновителе Читинского союза художников.

На 1-ой конференции художников Восточно-Сибирского края Сверкунов не присутствовал, о чем А. И. Вологдин спрашивал в письме от 6 мая 1933 г.: «Почему не выехали на конференцию?» Иван Павлович ответил не сразу, а только 11 июля 1933 г. и объяснил весьма туманно: «Не имел возможности вплотную связаться с Вами». На самом деле он находился под арестом и следствием, дело по ст. 58–10 УК РСФСР было прекращено 11 июня 1933 г., и его освободили. Сверкунов и Вологдин регулярно писали друг другу, что было обусловлено необходимостью постоянной связи филиала с крайним правлением. Первоначально Сверкунов сообщал, что в Чите никто из художников активно не работает, кроме его учеников. «Старые преподаватели (Г. В. Николаев – строгановец, Малахов А. И. – екатеринбуржец) творчески давно уже пассивны и вряд ли от них что-нибудь получишь. Молодежь распределяется так: 3 человека работают преподавателями ИЗО в 7-милетках, 4–5 человек плакатчиками и клубными художниками. Эта последняя группа наиболее творчески активна» [13]. Тем не менее, читинские художники активно участвовали на выставке в Хабаровске и были премированы, а также начали готовиться к иркутской выставке по заданию из Иркутска.

Отдельным пунктом стоял вопрос организации художников в филиал. По мнению Сверкунова, это было простым делом, которое можно совершить за неделю: собрать молодежь не представляло труда, т. к. все были связаны друг с другом и хорошо относились к организации союза художников.

В дальнейшем оказалось, что ощущение легкости создания филиала было обманчивым. Сверкунов напечатал повестки, дал информацию в газету «Забайкальский

рабочий», но на организационное собрание 29 ноября явились только его бывшие ученики, из которых лишь 2–3 человека активно занимались творчеством. Опасаясь, что читинский филиал будет малочисленным, он решил отложить его официальную организацию и создать вечернюю студию изобразительного искусства, которую и открывает в декабре на средства ГОРОНО. На первое занятие пришло 50 человек, в основном учащиеся, начинающие. Сверкунов определяет основное ядро действующих художников: Поликарпов, Красиков и Липин. Несмотря на сомнения Сверкунова, стоит ли с таким малым количеством художников открывать филиал, решение о его создании уже было принято, формальные вопросы улажены, и в последующих письмах Иван Павлович пишет о филиале как о существующем.

В декабре 1935 г. он получает членскую книжку ВСКРАСХ № 26 с отмеченным стажем нахождения в организации с 1933 г. Сверкунов в ответном письме подтверждает получение и кратко отчитывается о работе в студии. Он беспокоится о смете на 1936 г. и задает ряд вопросов. Первый из них – о членских книжках для других членов читинской организации. В начале 1936 г. он сетует, что художники, кроме него, творчески не трудятся: нет материалов, все перегружены оформительской работой и ощущают себя оторванными от «общей художественной жизни СССР».

К делопроизводству читинцы, в отличие от улан-удэнцев и красноярцев, относились прохладно, собраний не проводилось, протоколы во время встреч в студии не велись. В 1937 г. связь с читинским филиалом была прервана по вполне естественной причине: согласно постановлению ЦИК СССР были образованы Иркутская и Читинская области. 15 января 1938 года Верховный Совет СССР утвердил их создание. Через пять дней после этого художник И. П. Сверкунов был арестован органами НКВД, расстрелян по приговору Тройки УНКВД по Читинской обл. 6 октября 1938 г.

Следует сказать и о художнике Жаркове, который, как он сам отмечал в письмах к председателю правления ВСКРАСХ, в Нижнеудинске был один как перст. Он пытался создать филиал в своем городе, чувствуя себя частью организации, но это оказалось невозможным:



&lt; Иван Сверкунов

«П. Барановский отказался, учитель Белозерцев работает только копии и больше ничего не признает, точно также работает и И. Тепинков и сколько я их не агитировал за организацию филиала, ничего не мог сделать, были в Н-Удинске и еще двое, но оба перевелись в другой город. И так я работаю только один. Ни души нет с кем бы можно было перекинуться словом об искусстве, нет и литературы ни журналов ни брошюр» [14]. Тем не менее, Жарков состоял в Союзе советских художников с 1933 г.: билет выдан под номером 25, членские взносы в Иркутске ему зачисляли за счет контрактации.

«Развертывание фронта» искусства по Восточно-Сибирскому краю было кратковременным явлением; филиалы в связи динамическими изменениями административно-территориальных границ «отваливались» от центра и превращались в самостоятельные союзы художников, которые существуют до сих пор. Роль иркутских художников в объединении восточно-сибирских мастеров значительна: именно они были инициаторами создания единой организации и приложили к ее становлению колоссальные усилия: Иркутск как центр края был постоянно в контакте с филиалами, и эту связь осуществлял первый председатель правления ВСКРАССХ А. И. Вологдин вплоть до своего ареста в 1937 г. Поколение художников 1930-х жило в сложных условиях: болезни, голод, неусыпный контроль со стороны партийной власти, репрессии, Великая Отечественная война, послевоенные трудности. Но все-таки эти люди оставили удивительное наследство – единый Союз художников.

#### Литература и источники

1. Иогансон, Б. И. Московский союз художников. Взгляд из XXI века: Кн. первая. – Москва: БукАрт, 2019. – С. 82
2. Андреева, А. Наши импрессионизмы // Соцреализм: от рассвета до заката. – Санкт-Петербург: Jaromir Hladik press, 2019. – С. 36
3. Лисицина, Я. Ю. Союз советский, но без СССР // Проект Байкал. – 2019. – № 59. – С. 106–110
4. Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. р-2803. Оп 1. Д. 7. Л. 33 об.
5. Манин, В. С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1919–1941 годов. – Санкт-Петербург: Аврора. – 2008. – С. 309–310

6. ГАНИИО. Ф. 132. Оп. 4. Д. 12. Л. 108

7. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 1

8. Попов, Д. А. Социалистический реализм: метод, стиль, идеология? // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 12 (38): в 3-х ч. – Ч. II. – С. 163

9. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп 1. Д. 10. Л. 90

10. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 10. Л. 35

11. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 7. Л. 13 об.

12. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп 1. Д. 10. Л. 63, 57

13. ГАНИИО. Ф. р-2803. Оп. 1. Д. 10. Л. 95

14. Там же. Л. 29 об.

#### References

- Andreeva, A. (2019). *Nashi impressionizmy [Our impressionisms]*. In *Sotsrealizm: ot rassveta do zakata* (p. 36). Saint Petersburg: Jaromir Hladik press.
- Ioganson, B. I. (2019). *Moskovskiy soyuz khudozhnikov. Vzgl'yad iz XXI veka: Kn. Pervaya [Moscow Union of Artists. Vision from the XXIst century: Book one]*. Moscow: BukArt.
- Lisitsina, Y. (2019). *Soviet Union, but Without the USSR*. Project Baikal, 16(59), 106-110. Retrieved from <http://www.projectbaikal.com/index.php/pb/article/view/1440>
- Manin, V. S. (2008). *Iskusstvo i vlast'. Borba techenii v sovetskom izobrazitelnom iskusstve 1919-1941 godov [Art and Power. A fight between movements in the Soviet fine arts in 1919-1941]*. Saint Petersburg: Avrora
- Popov, D. A. (2013). *Sotsialisticheskii realizm: metod, stil', ideologiya? [Socialist realism: method, style, ideology?]*. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 12(38): in 3 parts. Part II. Tambov: Gramota.
- SACHIR (State Archives of Contemporary History of the Irkutsk Region). Fund r-2803, Inv.1, File 7, L. 1.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 7, L. 13 reverse.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv. 1, File 7, L. 33 reverse.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 29 reverse.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 35.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 57.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 63.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 90.
- SACHIR. Fund r-2803, Inv.1, File 10, L. 95.
- SACHIR. Fund 132, Inv. 4, File 12, L. 108.

Авангард – термин военный. Это передовой отряд армии, который первым сталкивается с врагом, первым вступает в бой и чаще других подвергается смертельному риску. Судьбы авангардных течений рубежа XIX–XX веков насыщены трагичными эпизодами и биографиями. Как относиться к историческому наследию авангарда XX века? Отдать ему долг памяти в надежде, что новые волны авангарда встретят более бережное отношение? Или искать в истории авангарда ключи к пониманию сегодняшних и завтрашних проблем стилистического развития искусства?

В подборку статей раздела АВАНГАРД вошли материалы не только по истории архитектуры, но и книжной графики авангардного (для своего времени) стиля модерн, и до сих пор малоизученные эпизоды формирования сибирийского стиля и живописной традиции.

**Константин Лидин**

## авангард / avant-garde

Avant-garde is a military term. It is an advanced detachment of the army, which is the first to face the enemy, the first to get into action, and which is more likely to die than others. The destinies of avant-garde movements at the turn of the 20th century are full of tragic episodes and biographies. How should we treat the historical heritage of the avant-garde of the 20th century? Should we be respectful towards its memory in the hope that the new avant-garde waves would be treated more carefully? Or should we search for the keys in the history of avant-garde to understand today's and tomorrow's problems of stylistic development of art?

The selection of articles in the AVANT-GARDE section includes not only the materials on the history of architecture, but also articles on book graphics of the avant-garde (for its time) modern style, and still poorly studied episodes of the formation of the Siberian style and painting tradition.

**Konstantin Lidin**

Приближающееся столетие Баухауза и ВХУТЕМАСа заставляет вернуться к смыслу этих культурно-исторических и профессиональных событий. Сегодня от восхищения без границ и столь же безграничных оскорблений авангарда мы приближаемся к его смысловой основе, открываемой новым тысячелетием. Нет смысла размахивать национальным авангардом, безжалостно оплеванным и растоптанным, как новым государственным флагом. Зато понемногу является новый контекст, в котором авангард был первым безумным движением к эпохе нового тысячелетия, в котором грядет переосмысление человека, его сословной и профессиональной принадлежности, бесконечностям и конечностям космоса, языка, воображения и знания.

Ключевые слова: авангард; история; парадоксы; стиль; наследие; время. /

The coming 100th anniversary of Bauhaus and VKhUTEMAS brings us back to the meaning of those cultural-historical professional events. Starting from boundless admiration and equally boundless abuse of avant-garde, we are now coming to its semantic basis revealed by the new millennium. There is no sense in waving the national avant-garde, which is demonized and devastated, like waving a national flag. But a new context is gradually coming up. In this context, the avant-garde was the first bold movement towards the new millennium, the age of rethinking of humans, their classes and professions, infiniteness and finiteness of the space, the language, imagination and knowledge.

Keywords: avant-garde; history; paradoxes; style; heritage; time.



## Мысли об авангарде / Thoughts about the Avant-Garde

текст:

Александр Раппапорт /  
text  
Alexander Rappaport

### Иррациональный вариант воинствующего рационализма

Архитектура русского авангарда была по преимуществу иррациональным вариантом воинствующего рационализма.

### Авангард как мыльный пузырь

Авангард XX века нами то раздувается, как мыльный пузырь, то лопается, превращаясь в грязноватую каплю. Социалистическая революция то превозносится как конец-начало света, то превращается в какой-то провинциальный спектакль с запутанным сюжетом. Техника и наука в XX веке то играют в сугубо камерные игры, то преподносятся как тотальные события.

### Авангард как профанное предчувствие

Приближающееся столетие Баухауза и ВХУТЕМАСа заставляет вернуться к смыслу этих культурно-исторических и профессиональных событий. Сегодня от восхищения без границ и столь же безграничных оскорблений авангарда мы приближаемся к его смысловой основе, открываемой новым тысячелетием. Нет смысла рыться в его архивах, чтобы изобрести нечто свеженькое в композиции и пластике современных зданий; нет смысла становиться в шутовскую позу пророков и повторять с ошибками слова гимназических учебников по истории. Нет смысла размахивать национальным авангардом, безжалостно оплеванным и растоптанным, как новым государственным флагом.

Зато понемногу является новый контекст, в котором авангард был первым безумным движением к эпохе нового тысячелетия, в котором грядет переосмысление человека, его сословной и профессиональной принадлежности, бесконечностям и конечностям космоса, языка, воображения и знания.

Из Авангарда в XXI век приходится, скорее всего, перепрыгивать и на новом берегу отказываться от маски всеведения, учености и скепсиса. Учиться у авангарда нечему, кроме смелости и риска, с той только разницей, что авангардисты рисковали жизнью всех, хотя иногда кончали и свою жизнь самоубийством, а мы не пытаемся ни понять, ни взять на себя ответственность своего исторического положения. Не прибегая к самоубийству, мы предпочитаем медленное погружение в невнятность

текущих событий и «новостей», в которых про нашу жизнь не говорится уже ничего – ни нового, ни старого. Или повторяем, как жвачку, дешевую мудрость, что «ничто не ново под луной» или «новое – хорошо забытое старое». Но хорошо забытое старое нового не помнит и не знает.

Вернее было бы очнуться и погрузиться в настоящее, стряхнув с себя сон безответственности.

Да, авангард был наивен, порой безумен, порой безответственен, но он не был полупрозрачным сном, хотя и граничил с кошмаром безудержного наслаждения.

Из этого сна мы в 30-х годах XX века выпали в серую дремоту прогресса. И оказалось, что избавление от этой дремоты не смогли принести ни мировые жесточайшие войны, ни победы массового тоталитарного сознания, ни поворачивание с бока на бок, утешающее нас новыми галлюцинациями и расчесыванием зудящей кожи.

Подлинным наследием авангарда XX века стали различные «мыльные пузыри», которые были способом продержаться на плаву каких-нибудь 10 лет. Сталину пришлось в голову проткнуть эти «мыльные пузыри» указом. Теперь подобные «мыльные пузыри» исчезают в борьбе за место под солнцем.

Очень хочется надеяться, что в XXI веке человечество сделает следующий шаг взросления и перейдет от надувания щек и пузырей к трезвому самоанализу и готовности расти дальше, не забегая впереди прогресса и не убавляя себя традиционной мудростью, почерпнутой из старых книг. Это новое пробуждение, мне кажется, даст нам счастье жить своей жизнью, то есть жизнью своей эпохи и своей индивидуальной судьбы, не прячась за спину Малевича и Кандинского, но оставаясь в положении Луиса Кана, которому в какой-то мере это удалось. Но и Кану подражать нет смысла.

Ирине Добрицыной в ее анализе современной архитектуры Москвы в значительной мере удалось показать, что нынешняя архитектура ушла в какие-то интеллектуальные игры с прошлым. Мне эти игры напоминают поведение людей, которым приходится коротать время на вокзале шахматами и подкидным, куда не подадут новый поезд. Хочется верить, что этот поезд наконец подадут или его подтолкнут сами игроки, которым наску-



чит элитарность и захочется вернуться к коллективным желаниям. Правда, я не разделяю оптимизма Добрицыной по поводу новых компьютерных чудес: нам не чудеса нужны, а чудо, подлинное чудо существования на Земле и в истории планеты. Поэтому время от времени всплывающее на поверхность понятие «подлинности» мне кажется достаточно оптимистическим признаком интереса к жизни как таковой.

Авангард был, на мой взгляд, профанным, неудачным, но подлинным предчувствием «настоящей» жизни и серьезного разговора, хотя сам он не сумел добиться настоящей жизни и утонул, упав с корабля современности в «утопии», так и не добившись серьезности в своих оглушительных призывах, громкость которых заглушила тихую серьезность ответственности.

### К столетию ВХУТЕМАСа

Радикальные архитектурные принципы авангарда 20-х годов XX века были поначалу встречены не только с огромным энтузиазмом, но и с непониманием, возникшим между новаторами и старой академической школой. В этом можно видеть недостаток и самого авангарда, и академий.

В итоге конфликт традиции и новаторства принял острую политическую окраску, и авангард сделался символом коммунистической, а возможно, и фашистской политической парадигмы. Тем не менее, сама компартия подвергла его радикальной критике и фактически запретила. ВКП (б) отвергла авангард и выдвинула идею возвращения к наследию, НО НЕ К ТРАДИЦИИ. В тридцатых годах произошел новый разрыв в профессии, в котором академизм утратил свою независимость и сделался буафорской декорацией тоталитаризма.

В 60–70-х годах XX века западный авангард стал модернизмом и, обнаружив в себе новый консерватизм, попытался сменить цель и метод. В результате возникли средовой подход и постмодернизм. Но эти попытки продержались недолго, и на сцену вышел некий эклектичный стиль, в котором контрастно соединялись ультратехнизм и пассаизм. Был введен в работу игровой момент вместо патетического проекта – «стиля эпохи». В странах с разными идеологическими традициями сейчас он стал своего рода «койне», волапоком или эсперанто архитектурного языка, отчасти приемлемого для всех, отчасти никого полностью не удовлетворяющего.

В СССР в середине 60-х годов на волне хрущевской оттепели и отказе от академизма русский авангард был заново оценен и переоценен. Благодаря трудам С. Хан-Магомедова, Л. Жадовой и многих других исследователей как в СССР, так и за рубежом в нем начали видеть своего рода альтернативу западному авангарду, не потерявшему своей актуальности для будущего. Хан-Магомедов считал советский авангард началом новой эпохи в архитектуре на сотни лет. Несколько позднее он распространил свой энтузиазм и на творчество «архитекторов-бумажников». Кажется, что и в том и в другом случае, его прогнозы оказались преувеличенными. Жажда прикоснуться к будущему была сильнее трезвого анализа. Ни советский модернизм, ни советский постмодернизм не дали того, чего все ждали: сроки второго пришествия опять оказались неопределенными.

Одновременно в архитектуре и в категории стиля начали играть большую роль антропологический и экзистенциальный моменты – в форме индивидуализма в большей степени, чем социальной символики.

Этот индивидуализм, потеряв социально-политическую опору, сделался разновидностью дизайна с его коммерческой ориентацией и утратил и свой онтологический пафос, сменив его на коммуникативный. На первый план вышел «язык архитектуры» и его семиотические категории: текст, контекст, поэтика и метафорика, что окон-

чательно ввело архитектуру в попкультуру дизайна и рекламы. Новые технические сдвиги в области средств коммуникации – как механического транспорта, так и текстовых сообщений – в конце концов радикально преобразили проектную деятельность и мышление (воображение). Они ввели архитектуру в область компьютерного моделирования и тем самым сделали технику построения форм уже свободной от тектонических и антропологических основ.

Пока что эти новые повороты остаются на уровне эффектных индивидуальных вариаций и с трудом преобразуются в схемы экологической и антропологической индивидуации (ландшафта и культуры).

Тем самым видеть в авангарде 20-х годов радикальный поворот, который мог бы стать символом новой эры, не удается, и проблемы НОВОЙ архитектуры сегодня оказались не менее глубокими, чем в начале XX-го века; зато опыт авангардистских исканий высветил те горизонты архитектуры, которые связаны с традицией и религией (через идеологию техницизма). Так что сегодня уже гораздо сложнее превратить «язык архитектуры» в формальный язык геометрии и математики.

Начало третьего тысячелетия может стать «второй попыткой» взять высоту новой архитектуры уже в планетарном масштабе, и уроки авангарда могут стать важным опытом и предостережением от ошибок «революционного» энтузиазма как антропологической схемы, игнорирующей роль архитектуры в развитии цивилизации и действительного сохранения ее тысячелетних традиций. В таком случае архитектурный авангард 20-х годов XX-го века уже нет смысла понимать как символ эпохального будущего или инфантильного техницизма и революции. К нему, скорее, нужно подходить как к уникальному опыту становления принципиально новой глобальной цивилизации.

Теперь уже нет смысла совершать такие акробатические прыжки и перевороты. Прежде всего, приходится признать, что в изменившихся условиях проектного мышления мы столкнулись с невозможностью полноценного решения задач за десять или сто лет, тогда как в истории на это уходили тысячелетия. Никакая компьютерная технология этих темпоральных сдвигов и соответствующих смысловых проблем нам решить не поможет.

### Авангард и прорыв в проектировании

Парадоксально, что после освоения бумажной проектной графики сама архитектура не обрела устойчивых форм быстрого и интенсивного развития. Готика, например, сохраняла черты архаической строительной культуры – преимущественно безбумажной. Но после интенсивного освоения технологии черчения (в том числе построения перспективных изображений) архитектура не только не обрела новых сил для развития, но постепенно стала вымирать.

Исключением был авангард начала XX-го века, когда архитектура уже пользовалась чертежом и схемами, хотя локально возвращалась к лепке из глины, как в классе Н. Ладовского во ВХУТЕМАСе. В это время архитектурное проектирование начало интенсивно порождать новые типы сооружений как в техническом, так и функциональном плане. Однако, этот «прорыв» авангарда в проектировании стал быстро гаснуть, и проектирование вернулось к реконструкции исторических зданий и стилей.

### О формализме, авангарде и сталинском ампире

Советская теория архитектуры боролась с формализмом. В казенной идеологии формализм соответствовал буржуазному индивидуализму, а сам этот индивидуализм был объявлен «врагом народа» номер один. Сегодня эти лозунги вышли из моды, но они настолько въелись в подсознание, что будут жить там еще долго.

Марксистский партийный коллективизм незаметно ушел со сцены под давлением структурализма, формализм которого казался не таким опасным, потому что не был заражен индивидуализмом. На самом деле структурализм в чем-то был схож с конструктивизмом и функционализмом, так как структура была объявлена ведущей категорией, а индивидуализм оказался сведен к эгоизму. Эгоизм же остался (хотя вербально и исчез) этической категорией, не соответствующей этике коллектива, точнее, его авангарда – коммунистической партии.

Так понимаемая борьба с формализмом велась и художественным, в том числе и архитектурным авангардом. Поначалу она была направлена против «стилей» за стерильность, очищенную от стилистической «лжи» и сводившуюся к четким правилам и нормам. Так что авангард начал эту гигиеническую эпопею очистки идеологии от скрытых «врагов народа» в виде буржуазных индивидуалистов, прикрывавшихся «формализмом». Революция была актом, прежде всего, гигиеническим, она очищала тело массы как идеологически, так и физически – путем расстрелов.

Однако диалектика выжила, и неожиданно сама партийная идеология вернулась от гигиены и чистоты к пестрым покрывалам стилей, в основном – классицизму римской империи как сравнительно чистому варианту декоративного убора конструктивных проектов или структур. Эффективный менеджмент таких структур известен под названием сталинизма. А стиль, лишенный пороков формализма, получил соответствующий номенклатурный термин – «сталинский ампи́р» (официально запрещенный во времена своего расцвета) или социалистический реализм (всецело официально поддерживаемый).

Вскоре структурализм и функционализм стали уже вполне законными категориями как в странах капиталистического Запада, так постепенно и в странах коммунистического востока.

Однако к концу 60-х годов XX века здесь снова произошла перемена ветра. Деконструкция и постструктурализм обнаружили, что в стерильно чистых структурах языка остаются не учтенные теоретической лингвистикой индивидуальные смыслы, и именно они обеспечивают новому стилю известную, хотя и не пышную живость индивидуализма. Индивидуализм вышел на поверхность сверху, не в жизни низовых представителей массы, а в творчестве гениев-одиночек. Гигиенические нормы для масс остались в нижних горизонтах социокультурной практики, а на ее вершинах засверкали имена ярких индивидуальностей.

### Без разбега (К 100-летию ВХУТЕМАСа)

Конечно, это был рывок, был прыжок. Было замечательно. Но через сто лет становится видно, что это был прыжок без разбега, и потому он был невелик и невысок.

Сегодня сам феномен русского архитектурного авангарда уже окутан таким числом ярких эпизодов, что в это не верится. Но факт: внезапность прыжка была такова, что неясно было, куда прыгают, зачем и почему. Складывается предварительное ощущение, что как будто дали фальстарт. Еще не прошла разминка, не готовы снаряды – и вдруг прыжок, и вдруг полет.

Какой-то балетный трюк: взмыли – и сами не ожидали. События разворачивались мгновенно. Новую эру в истории культуры делали из чего попало на фоне полной послевоенной разрухи. Много позднее, когда кровавая большевицкая революция уничтожила все, что оставалось еще от старого режима, Терпсихора спасла этот балетный порыв, и социалистическая культура предстала перед миром в пачках и на пуантах, как будто именно ради них ее Ленин и устроил. Я не о профессуре ВХУТЕМАСа – там были опытные люди, но никто не готовился к таким космическим планам.

И вот теперь, когда дым фейерверка давно развеялся, пытаемся увидеть: что же это было? Может быть, сам этот авангард и был затеян каким-то мистическим инициатором для того, чтобы через сто лет возникла ситуация задумчивости.

Что же могло быть разбегом? Конечно, ориентация в исторической ситуации: куда вдруг все рухнуло; или это был сон, и ничего никогда не рухнуло? Первая мировая война велась не с культурой. И вдруг взрыв – Дюшан, фонтан, черный квадрат, люди летят, история превращается в какой-то ребус для потомства. Позднее придут Хан-Магомедов, Кабаков, Гройс, придут другие толкователи и станут разбирать по буквам – выискивать смыслы, прозревать возможности... Наследники потирают руки: вот теперь они превратят эти искры в пламя! Но ни дыма, ни огня.

Скажут: какие могут быть претензии к истории или к чуду? Но чудо и есть чудо. Авангард был чудом. Какие претензии? Никаких! Вопрос – что с этим делать.

Куда из авангарда выпал Ницше и его сверхчеловек? Оказалось, что «сверхчеловеков» много: Пикассо, Татлин, Арто, Кандинский, Стравинский, Чаплин, Мейерхольд... Они затмили теософов, аэропланы, радио и кино.

Что взорвалось? Какой пороховой склад?

Потом началась вторая мировая война, и искусство ушло с первых полос. На свет явились дети авангарда в политике – Сталин и Гитлер. Стали снова говорить о Революции, но уже не в искусстве. Стали говорить о Марксе и приближающейся эре Коммунизма. Как теперь выясняется – тоже без разбега. Коммунизмом нигде не пахнет. Пахнет бензином и нефтью.

Теперь запахло третьей мировой войной. А на дворе уже интернет, ядерные реакторы, космические ракеты. В технике прыжки готовились, и линия не прерывалась. Города продолжали расти, биологические виды – вымирать.

Но и здесь все чаще приходится задумываться. Что-то с коробкой скоростей? У человечества отказали тормоза?

Куда несешься ты, Русь-Тройка?

Зачем Москве Реновация и стройка?

Китайцы, наконец, выпьют Байкал за наше здоровье, и одна задача будет решена.

Мы, вероятно, совершим какой-то невиданный кульбит и начнем готовиться к вчерашним событиям.

Кино начнет показывать задний ход истории.

Разбег после прыжка – это действительно новый поворот или даже переворот?

Невольно вспомнились слова Данте: «Здесь нужно, чтоб душа была тверда, здесь страх не должен подавать совета»\*.

### О парадоксах

Представители художественного авангарда, отрицавшие художественную ценность искусства и архитектуры XIX века, все же не теряли способности восхищаться античностью и готикой, мусульманским средневековьем и китайской традиционной архитектурой. Так что они не сбрасывали с «корабля современности» решительно все содержание музеев и исторических городов, хотя, ерничая, приближались к вандализму нынешних радикальных исламистов, таких, как талибы. Турки в свое время устроили в Парфеноне, которому в XX веке поклонялись как величайшему чуду, пороховой склад, и когда он был взорван, ничуть не сокрушались и не каялись в историческом цинизме. В этом была своя последовательность. Точно так же христиане в свое время не останавливались перед разборкой языческих монументов, заготавливая мрамор для своих строительных нужд.

Все это хорошо изучено, и нет необходимости здесь повторять всем известные вещи.

\*<https://socratify.net/>  
Данте Алигьери. Божественная комедия

В новой европейской цивилизации даже марксисты сохраняли памятники языческого и христианского зодчества как безусловно ценное наследство.

Но тут остается незамеченным важный парадокс. Говоря о средневековой архитектуре, марксистские историки середины XX века ясно различали художественную ценность памятников и их исторически отживший идеологический и религиозный смысл. То, что церкви Софии киевской или новгородской были христианскими храмами, атеистическому государству не мешало видеть в них высочайшие шедевры, защищать и реставрировать их.

Совсем иначе оценивались новые произведения искусства, в которых не проповедовалась коммунистическая, материалистическая идеология и не поддерживались ценности государственной идеологии. Здесь и мысли не возникало о том, что, возможно, это шедевр. Художнику внушалась мысль о том, что только новая атеистическая идея и одобренная идеологическая программа обеспечит высокое художественное качество.

Художники, допускавшие малейшие отступления от таких программ, шельмовались как «враги народа», а их произведения считались обесцененными.

Получалась очень странная и запутанная картина вкусов и критериев. Коммунистические идеи в искусстве заведомо ценились. Но произведения, созданные в авангардистском стиле, осуждались как проводники чуждой идеологии, несмотря на заверения художников в идеологической праведности.

Потребовалось почти полвека, чтобы с трудом русский авангард был принят советским государством. Художники-авангардисты как бы победили неприятие государства. Произведения Малевича и Кандинского были помещены в музеи, стали фетишами в храмах новой культуры и мирно соседствуют с иконами и натурализмом XIX века.

В СССР эта метаморфоза шла отчасти под знаменем новой художественной системы – дизайна – в котором идеология сузилась до правдивого выражения работы конструкций, демонстрации материалов и геометрической чистоты форм. Безыдейность такого искусства интерпретировалась как верность новым критериям истин, истин технических, а не социальных.

Таким образом, дизайн получил идейные права и быстро был взят на вооружение технической эстетики и рекламой. Но эта легитимизация дизайна не уничтожила великого парадокса – как могло совмещаться идейно вредное содержание и художественно совершенная форма.

До того, как этот парадокс стал невидимым в СССР, он же был преодолен и в Ренессансе, где с XV века применение символов политеистического искусства Греции и Рима (ордера) спокойно принималось христианскими прелатами и папами в Ватикане. А в дальнейшем в христианских странах даже Академии поощряли изучение античной археологии.

Когда же в начале XX века авангард вновь стал проявлять некое подобие религиозной нетерпимости к античности и средневековью как сферам религиозной культуры, мы получили собственно авангардистское иконоборчество, официальный китч, поощрявший использование «рабовладельческих» декораций для украшения самого, как тогда считалось, демократического строя. Была восстановлена Академия, и воцарился стиль нового китча – социалистический реализм, где форма, вопреки установкам диамата, могла уже не соответствовать содержанию, если она освящалась государством и его идеологическими прелатами. Вслед за отделением церкви от государства, отделился от официальной идеологии и художественный академизм.

Но в такой ситуации всякая идеология формообразования отделялась от идеологической интерпретации;

формы сооружения обретали новый социалистический смысл.

### **О конструктивном символизме авангарда**

Полеты мысли и ее катастрофы не менее важны для архитектуры и драматургии ее смысловых архетипов, чем полеты аэропланов и ракет. Эта тенденция конструктивного символизма имела место в истории авангарда: башня Татлина, экспрессионизм Э. Мендельсона, дом К. Мельникова, но остановилась на первых шагах и дальше не пошла, по разным причинам.

### **Вёльфлин, Ладовский и психология**

Хорошо известно, что понимание пространства как «материала» архитектуры несколько ранее Ладовского было освоено немецкой формальной школой Бринкмана, Вёльфлина, Шмарзова и нескольких их коллег. Но что же сделали они, и чем их понимание архитектурного пространства отличалось от концепции Н. Ладовского?

Сначала отметим общее – они, как и Ладовский, опирались на психологию. Психология в начале XX века была столь же чарующим умы словом, как сегодня, например, «голография» или «когнитивность».

Но насколько различны были следствия.

Ладовский схватился за психологию как за ключ к теории архитектуры, как особого рода метод профессионального воображения, способного не только воспринимать пространство, но и придавать ему многообразные формы: прежде всего – чистую геометрию. Во-вторых, шли поиски геометрии, насыщенной динамикой и конфликтами: получилась своего рода смесь геометрии и физики. Он демонстративно отказался от камня в качестве материала, хотя сам строил архитектуру, можно сказать, свержкаменную. Но разбираться с этими противоречиями нужно в другом месте, изучая мышление и воображение самого Ладовского.

Интересно другое: Ладовский, следуя отчасти за гештальт-психологией, не обратил внимания на то, что Вёльфлин занимался не столько пространством как формой профессионального и художественного мышления архитекторов, сколько «психологией народов», и для Вёльфлина различие в трактовке пространства лежало не в области профессиональности или мастерства, а в области национальности – национальной чувства формы юга и севера – точнее, Италии и Германии.

Ясно, что такому пониманию пространства нельзя учить или научиться. Архитектурный институт учит не способам восприятия мира немцев или итальянцев, русских или англичан, хотя в архитектурном и профессиональном отношении уроки Вёльфлина были намного содержательнее схем и приборов Ладовского.

В то же время в самой психологии начинались попытки построения психологии народов, которые, однако, вскоре ушли из психологии в область культурологии и феноменологии, в том числе и символики национальных культур. Но архитектура как профессия и как искусство не может (как тогда казалось авангарду) быть принадлежностью нации – она вписывалась в проект «Интернациональной архитектуры», в которой все достижения Вёльфлина и формальной школы меняли свой смысл и значимость.

Параллельно в той же Германии (что, видимо, не случайно) начала работать группа гештальт-психологов, в трудах которых пространственные формы не сводились ни к геометрии, ни к психологии национального мироощущения, а к психологии мышления и работе мозга. И тут само пространство, оставаясь «материалом» психологических наблюдений, оказалось организовано не архитектурной или художественной волей, а сама эта воля попадала в зависимость от вербального, знакового и числового архетипа – или логики конструктивного построения знака.



Кратковременный взлет советского авангарда в 20-е годы стал основой формирования мифа и фундаментом творчества архитекторов 60-х годов XX в. Исследования историков архитектуры последних 20 лет открывают множество подробностей и противоречий из жизни советского авангарда и ВХУТЕМАСа. Но уже сложившийся в 60–70-е годы миф живет своей жизнью. Он уже является частью истории и существует параллельно с иными трактовками и моделями, и никакие выявленные парадоксы и противоречия не могут его поколебать.

Ключевые слова: советский авангард; ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН); миф; история; противоречия. /

The brief rise of the Soviet avant-garde in the 1920s was the basis for the formation of the myth and the foundation for the architects' creative work in the 1960s. The studies conducted by historians of architecture within the last 20 years reveal a number of details and contradictions of the life of the Soviet avant-garde and VKHUTEMAS. However, the myth that was formed in the 1960–70s is living its own life. Being a part of the history, it exists alongside with other renderings and models, and none of the revealed paradoxes or contradictions can shake it.

Keywords: Soviet avant-garde; VKHUTEMAS (VKHUTEIN); myth; history; contradictions.

## Миф советского авангарда и ВХУТЕМАСа /

текст

Елена Багина /

text

Elena Bagina

Графика Сергея Астапова к проекту оформления набережной реки Смоленки в Петербурге совместно с архитектором Олегом Лапто / Graphics by Sergey Astapov for the design of the Smolenska River Waterfront in Petersburg worked out in collaboration with architect Oleg Lapto

*Миф всегда рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления. Это всегда рассказ о некоем «творении», нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого «чего-то». Миф говорит только о произошедшем реально, о том, что себя в полной мере проявило. Персонажи мифа – существа сверхъестественные. Они общеизвестны, так как они действуют в легендарные времена начала всех начал.*

Мирча Элиаде

«Начало всех начал» для архитектуры советского авангарда – 10 лет, с 1919 по 1929 гг. (или с 1920 по 1930). Для мифа, который сложился в 60-х – 70-х годах XX века в советской историографии, точные даты не слишком существенны. Важно, что это было в 20-е годы XX века. Десять – число круглое, почти сакральное. Книга Джона Рида о русской революции 1917 г. называется «Десять дней, которые потрясли мир». Мир лихорадило гораздо больше и дней, и месяцев, и лет, но как хлестко звучит: «десять дней...». Еще лучше было бы 7 дней. Ведь Господь по Библии создал мир за 6 дней и в день седьмой отдыхал. Ленин написал к книге Джона Рида в 1920-м году предисловие, которое начиналось словами: «Прочитав с громадным интересом и неослабевающим вниманием книгу Джона Рида: «Десять дней, которые потрясли весь мир», я от всей души рекомендую это сочинение рабочим всех стран» [1]. Читали ли эту книгу рабочие – большой вопрос. Советские историки ее зачитали до дыр. Для создания мифа об Октябрьском перевороте книга Рида была просто подарком, а для фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь» она послужила основой сценария. Первоначальное название фильма тоже было «Десять дней, которые потрясли мир» [2]. Героический миф о штурме Зимнего, созданный фильмом Сергея Эйзенштейна, несмотря на опровержения историков, живет и будет жить. Французский критик Жан-Клод Конеса писал о фильме: «Фильм одновременно становится и рассказом об истории, и ее составной частью» [3].

Десять лет советского авангарда потрясли профессиональный мир в 60-е гг. Именно тогда сформировался

миф о героическом времени советской архитектуры, о свершениях и борьбе передовых архитекторов, о годных подмастерьях гениальных мастеров ВХУТЕМАСа, которые сели за парты, вернувшись с фронтов гражданской войны, жили по 15 человек в комнатах холодного общежития, но страстно хотели учиться и строить новый мир. В этом мифе все факты правдивы. Но сама подборка работает на создание той картины, которая укладывается в рамки советской идеологии 60-х – 70-х годов. Все, что выходит за эти рамки, как бы не существует.

Частью мифа советского авангарда был ВХУТЕМАС – учебное заведение, прототипом которого на Западе был Баухауз.

ВХУТЕМАС организовали в 1920 году. Прошло без малого сто лет. Считается, что об этом явлении (событии) мировой культуры известно почти все – когда, где, в каких зданиях располагались мастерские, кто преподавал, какие идеи проповедовали мастера, кто у кого учился, какие проекты делали студенты (подмастерья), почему выбрали такое название и многое другое. Высказывания Ладовского, Кринского, Голосова, Мельникова, Малевича широко публиковались. Но слова и дела лидеров авангарда не совпадают. Результат не является следствием их теорий.

Обыкновенно не придают значение тому, что и Жолтовский, и Щусев, и многие другие мастера неоклассики и модерна тоже преподавали во ВХУТЕМАСе, хотя тот факт, что во ВХУТЕМАСе были академические мастерские и там студентов учили по традиционным программам, общеизвестен. Где еще в условиях продолжающейся гражданской войны и разрухи архитекторы, живописцы, искусствоведы и философы могли найти работу? Преподавать во ВХУТЕМАСе разрешилось всем – и получившим признание до революции, и новаторам, увлеченным футуризмом, кубизмом, новыми открытиями физики, математики, достижениями инженерии, идеями Ф.-Л. Райта, группы Де Стилль, Ле Корбюзье.

В большинстве публикаций о ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе) подспудно проводится мысль, что традиционалисты во ВХУТЕМАСе не были главными и не они делали там погоду. И сколько бы документов на эту тему не было опубликовано, сколько бы статей не было написано о влия-



## The Myth of the Soviet Avant-Garde and VKHUTEMAS

нии Щусева или Жолтовского на ВХУТЕМАС – это ничего не изменит. Ибо миф ВХУТЕМАСа живет по своим законам. Разрушить его невозможно: ВХУТЕМАС=авангард; ВХУТЕМАС – символ авангарда.

В начале 70-х годов XX века о ВХУТЕМАСе и советском авангарде отечественные авторы говорили и писали так, будто открывали некое запретное, тайное знание. Тем более, что сладкое слово «свобода» пряталось в картинках и осторожных текстах книг и статей Селима Омаровича Хан-Магомедова и его коллег. Архитекторы, художники, дизайнеры 20-х годов представлялись фанатиками, подвижниками, мучениками веры в возможность обновления мира и человека. Многочисленные публикации 70–80-х годов XX века создали идеализированные образы героев авангарда. Они были необходимы архитекторам-модернистам 60-х для обретения твердой опоры. Боги классической архитектуры в СССР были сброшены с архитектурного Олимпа слишком резко. Спасло то, что большинство профессионалов не имело собственной философии и придерживались тех взглядов, которые давали возможность получать заказы (в 20-х годах) и просто иметь работу и зарплату тогда, когда, начиная с 30-х годов XX века, все архитекторы стали советскими служащими (см. статьи Дмитрия Хмельницкого и Марка Мееровича). Можно назвать советских модернистов 1960–70-х, еще так недавно исповедовавших классицизм, архитектурными язычниками, которые вдруг прозрели и признали истинного Бога. Герои отечественного и западного авангарда стали святыми новой веры. Второе издание учебника «История советской архитектуры» 1985 года дало ту картину истории советской архитектуры, которая не противоречила советской идеологии. Об авангарде 20-х принято было говорить так: «Освобождающая сила Великой Октябрьской социалистической революции дала решительный толчок и простор для развития всего того прогрессивного, что накануне революции занимало оппозиционное положение по отношению к официально-буржуазному искусству». О периоде 30-х – 50-х годов говорили иначе: «Большое внимание, уделяемое высшей школой и Академией архитектуры СССР изучению архитектуры исторических эпох, не только обогащало творческое воображение архитекторов, развивало

художественный вкус, понимание различных принципов гармонизации в композиции, но порождало одновременно и опасность пассивного, потребительского отношения к традиции» [4]. Авторы этого учебника – мастера гладких, обтекаемых формулировок. Может быть, поэтому, когда студенты пытались воспользоваться учебником при подготовке к экзамену, это плохо получалось. Не за что было зацепиться.

Не всякое время порождает мифы. В «кипении и зыбкости» эпохи 20-х годов XX века были все основания для последующего мифотворчества. И недаром букварь 1920-х годов, как вспоминал Варлам Шаламов, начинался не с обыденного «Мама мыла раму», а с гордых слов: «Мы – не рабы, рабы – не мы». Рабы поверили, что они не рабы, поскольку им это внушали с детских лет. Большинство осталось рабами, но эта вера действительно сделала многих в 20–30-е годы внутренне свободными. Правда, и расплата за свободу мысли была страшной. Судьба многих выпускников ВХУТЕМАСа, а затем ВХУТЕИНА это подтверждает. О феерически-утопическом духе 1920-х годов, мечте о «штурме неба» и ожидании мировой революции написано немало. ВУЗы 20-х годов были «кипящим котлом». «Всякое решение правительства обсуждалось тут же, как в Конвенте... Эти споры велись буквально обо всем: и о том, будут ли духи при коммунизме, и о том, существует ли общность жен в фаланге Фурье, и о воспитании детей. Обсуждались не формы брака, обсуждался сам брак, сама семья – нужна ли она. Или детей должны воспитывать государство и только государство. Нужны ли адвокаты при новом праве. Нужна ли литература, поэзия, живопись, скульптура. И если нужны, то в какой форме, не в форме же старой» [5]. Идеальный мир утопий в 20-е годы был необыкновенно красочным. Реальность – серой и жестокой.

В середине 20-х годов сладкое слово «свобода» сыграло злую шутку с обывателями. Стало модно кутить, менять сексуальных партнеров. Крупные города наводнили проститутки. Перевоспитанием этих женщин занимались жены крупных политических деятелей, в частности, жена С. М. Кирова. Как известно, ничего не получилось. Идея обобществления быта была популярна. Архитекторы-авангардисты немало сделали для ее реализации. Дома-

коммуны просуществовали недолго, а вот коммунальные квартиры, так красочно описанные Михаилом Зощенко, Ильей Ильфом и Евгением Петровым, живы до сих пор. И появившееся в 20-х годах понятие «квадратный метр» сегодня так же актуально, как и 100 лет назад.

Ситуацию в общежитии ВХУТЕИНа в 1929 году студент описал так: «...в комнатах нас помещается человек по 15, хотя должно быть в два раза меньше. Первое время не хватало на всех коек и матрацев, спали на полу, простужались. Ночью жизнь в комнатах продолжают наши нелегальные жильцы – крысы. Пищат, лазят всюду, грызут, портят вещи, одним словом хозяйничают на все лады, как будто знают, что изживать их вовсе не собираются» [6].

Со времени организации ВХУТЕМАСа до 1929 года ситуация со студенческим бытом была примерно одинаковой. Это описание поддерживает героический миф о студентах, которые с горящими глазами слушали Гинзбурга, Весниных, Мельникова в нетопленных аудиториях и мечтали о мировой революции и светлом будущем для всего человечества. Если посмотреть биографии тех, кто закончил ВХУТЕМАС, (ВХУТЕИН) и затем стал известным архитектором – это были, в основном, дети относительно обеспеченных родителей с хорошим образованием (Андрей Буров, Кирилл Афанасьев, Михаил Туркус, Каро Алябян и др.). Они платили за обучение, их могли в любой момент отчислить, тогда как выходцев из «пролетариата» тянули изо всех сил, несмотря на неудовлетворительную успеваемость. Плата за обучение в середине 20-х годов колебалась от 50 до 400 рублей в год в зависимости от благосостояния родителей. В 1925 году средняя заработная плата в месяц составила 46,4 руб., в 1926–52,5 руб., в 1927–56 руб. Страна пережила в 20-е годы несколько финансовых реформ и деноминаций. Какие цены были в 1920-м году, показывает выдержка из дневника служащего того времени от 28 марта 1920 года: «30 марта начинается «банная неделя», и по сему поводу Московская чрезвычайная санитарная комиссия предлагает всем москвичам бесплатно помыться в бане, где каждому будет выдан кусок мыла. То-то будет хвост! Я вот на днях ходил не бесплатно в баню и заплатил за вход 125 рублей да банщику 120 рублей, а мыло, конечно, было свое. Теперь вообще гигиена тоже кусается. Последняя стрижка и брижка в плохонькой парикмахерской стала мне в 135 рублей, причем от всякой парфюмерии пришлось отказаться, а то бы насчитали рублей 300» [7].

Художник Валерий Сергеевич Алфеевский вспоминает о поступлении во ВХУТЕМАС: «При поступлении в институт преимущественно пользовались рабфаковцы, которые принимались без вступительных экзаменов и составляли основную массу поступающих. Остальные допускались к экзаменам по профсоюзным путевкам, и лишь небольшое количество мест оставалось для поступающих по конкурсу... Спустя несколько дней меня вызвали на комиссию, другую, студенческую, где заседали будущие рапховцы: Якуб, Северденко, Церельсон. Мне без обиняков заявили, что я, не будучи пролетарского происхождения, на живописный факультет как факультет идеологический допущен не буду, а буду зачислен на керамический» [8].

Среди студентов регулярно проводились «чистки», чтобы уменьшить количество учащих за счет «нетрудовых элементов». Успеваемость в расчет не принималась. Выходцам из дворян вообще отказывали в возможности учиться в ВУЗах.

Анкетирование школьников в СССР в 1920-х годах показало, что большинство из них придерживались буржуазных ценностей. Они понимали, что физическим трудом не разбогатеешь. Работу на заводах и военную

службу выбирало меньшинство. Учеба в художественных институтах для многих была способом избежать тяжелого физического труда. Типичная запись середины 20-х годов в девичьем альбоме: «Желаю тебе превратиться в шикарную женщину, найти жениха с хорошим окладом жалованья и иметь целый салон для гостей» [9].

Как и во всяком мифе, в мифе о советском авангарде есть герои и злодеи. Герои – отважные архитекторы и художники, пророки нового мира: футуристы, супрематисты, конструктивисты, рационалисты и прочие -исты. Они презирали эклектическую архитектуру, модерн вызывал у них приступ рвоты, проектировали и строили по-новому. Проектировали не просто здания, а новую жизнь (Гинзбург). Или иначе: проектировали так, чтобы человек затрачивал минимум психической энергии, чтобы осознать сложную объемно-пространственную композицию (Ладовский). Их архитектура была не похожа на буржуазные образцы. (Непонятно, правда, как быть с очевидным влиянием Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Фрэнка Ллойда Райта и др.). Хотя нет, понятно: мировая революция не за горами, прогрессивные западные архитекторы увлечены социалистическими идеями. Они близки по духу. И действительно, в 1926 году Мис ван дер Роэ делает памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург, проектирует дома для рабочих с минимальными площадями и возможностью трансформации внутреннего пространства в зависимости от потребностей семьи. К выставке немецкого Веркбунда построен образцовый поселок для рабочих (!) Вайсенхоф. Виллы Корбюзье сложно, конечно, назвать жилыми домами для рабочих, но ведь его виллы стилистически похожи на то, что строилось в Вайсенхофе. Противоречий в высказываниях героев авангарда не счесть. Но для формирования мифа противоречия не существенны.

Злодей известен. Дмитрий Хмельницкий приложил немало усилий, чтобы Иосифу Виссарионовичу Сталину дали эту роль. Согласно мифу, герои битву со злодеем в 1930-м году проиграли, им пришлось вспомнить то, чему их учили в Академии художеств и в Институте живописи, ваяния и зодчества. Тем же, кто учился во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе пришлось начинать все сначала – осваивать ордерные премудрости и учиться по-настоящему анализировать памятники архитектуры. То есть «кучиться, учиться и еще раз учиться», как завещал великий Ленин. Сталин умер в марте 1953 года, и спустя несколько лет после приснопамятного постановления «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР от 4 ноября 1955 года, которое одновременно завершило эпоху советского монументального классицизма, над СССР вновь возшла звезда модернизма. Казалось бы, время оставшихся в живых героев советского авангарда наступило. Но второго пришествия не могло быть по многим причинам: Миф был уже сформирован, и живые свидетели реальной жизни были никому не нужны. Их время ушло. Понятно, что из огромного багажа Хан-Магомедова опубликовано было только то и в той интерпретации, что соответствовало мифу, а потому жития героев советского авангарда глагольны. Лишних подробностей нет: Жил-Был-Построил-Не построил. Формул умолчания в 60–70-х годах XX века, когда миф советского авангарда сложился, было предостаточно. Реальные воспоминания свидетелей иногда диаметрально расходились с общепринятым сюжетом [10].

Вот небольшая иллюстрация из жизни героев ВХУТЕМАСовского мифа. В «мрачные годы» «освоения исторического наследия», (в мифе о советском авангарде – это годы регресса) в 1934 г. была издана священная книга ВХУТЕМАСа, учебник, написанный В. Ф. Кринским, И. В. Ламцовым и М. А. Туркусом – «Элементы архитектурно-пространственной композиции». В качестве

иллюстраций были там и творения западных модернистов, например, Ле Корбюзье. Иллюстрации построек Корбюзье подписаны политкорректно – «жилые дома». Они соседствовали в этом учебнике с египетскими храмами и постройками Палладио. На странице 97 была помещена фотография мельниковского клуба им. Русакова. Маленькая мутная фотография была подписана: «Клуб на Стромынке в Москве». Автор не упоминался вовсе, хотя Константина Мельникова Ламцов, Туркус и Кринский не могли не знать лично. Им страшно было даже упомянуть имена братьев Весниных и Мельникова. Интересная подробность: в Предисловии к знаменитому учебнику они как бы «забыли», что в 1923 году ВХУТЕИИ еще не существовал – был ВХУТЕМАС. Но, вероятно, само слово ВХУТЕМАС произносилось было в 1934 году опасно. В Предисловии авторы каются в грехах формализма, индивидуализма, в неправильном понимании места ВХУТЕМАСовской дисциплины в обучении архитекторов. В общем, страх за каждой строчкой: «Эта дисциплина впервые отвоевала свое право на существование в 1923 году во ВХУТЕИИ в результате длительной борьбы, происходившей на архитектурном факультете между различными взглядами на архитектуру и архитектурное образование. Одержав победу над господствующим индивидуализмом в вопросах архитектурного образования и являясь первым опытом постановки изучения принципов и элементов архитектурно-пространственной композиции, эта дисциплина имела и ряд своих недостатков. Недостатки ее выражались как в приемах работы со студентами, в методе преподнесения этих вопросов и их постановке, являющимися сугубо формальными, так и в неправильном определении места и значения данной дисциплины в работе архитектора...» [11].

В 1938 году «Элементы архитектурно-пространственной композиции» были переизданы. Исчезли виллы Корбюзье, плотина Днепрогэса, мельниковский Клуб им. Русакова на Стромынке, зато крупнее стали фотографии палладианских построек. В 1968 году Стройиздат переиздал «Элементы» по книге 1934 года. Предисловие, конечно, было уже другим. Книга эта до сих пор является основой учебников архитектурной композиции. Студенты любят этот курс и делают в качестве учебных заданий весьма изощренные абстрактные композиции. Занятие это увлекательное. В студии Владислава Кирпичёва «Эдас» дети делали с не меньшей фантазией абстрактные композиции. Правда, потом редко кто из них становился архитектором. Курс основ архитектурного проектирования в архитектурных ВУЗах один из самых любимых. Но... Потом те знания и умения, которые закладываются в этом курсе, как-то повисают в воздухе. (Можно поспорить с этим утверждением, но мой опыт преподавания в архитектурном ВУЗе свидетельствует об этом феномене).

О Ладовском, Мельникове, Леонидове, Весниных студенты слушают лекции в курсе истории советской архитектуры. Лекторы, как правило, не слишком углубляются в реальный исторический контекст «десяти лет, которые потрясли профессиональный мир». Рассказывать о лидерах советского авангарда проще в рамках сложившегося мифа: лишних вопросов не возникает. О побежденных героях в лекциях о советской архитектуре 30–50-х годов уже не говорится: тиран победил, заставил всех изучать классику и рисовать торжественные портики и колоннады, поэтому авангардисты перестали быть героями этого времени. На этом посту их сменили И. В. Жолтовский, А. В. Щусев и др. Братья Веснины, Моисей Гинзбург и Иван Леонидов исчезли из учебников, где повествуется о 30–50-х. Действительно, многие лидеры советского авангарда ушли из жизни в начале 40-х годов (Николай Ладовский и Эль Лисицкий – в 1941 году, Моисей

Гинзбург – в 1946 г.). Говорят, что Николай Ладовский покончил с собой. Как они жили в 30-х годах, что строили и что писали, исследуют ныне историки архитектуры. Оказывается, некоторые авангардисты продолжали проектировать и строить. Братья Веснины в 30–50-х годах возводили промышленные объекты. В 1930-е годы под руководством Моисея Гинзбурга в Кисловодске построен санаторий Наркомтяжпрома (ныне санаторий им. Серго Орджоникидзе). В проектировании принимал участие Иван Леонидов, который разработал знаменитую лестницу, ведущую в парк. В 30-е годы, как показало исследование Петра Завадовского, Леонидов увлекся египетской архаикой [12]. Это только в мифе герои умирают, но не сдаются. В жизни иначе.

Исследования последних 20 лет открывают множество подробностей и противоречий из жизни советского авангарда, публикуются статьи и книги. Но миф живет своей жизнью. Он устойчив, и никакие парадоксы



не могут его поколебать. Да, Ладовский говорил о пространстве, но, по выражению А. Г. Раппапорта, был самым «каменным» из всех архитекторов. Ученики слушали его и лепили из глины модели, где пространство как таковое не присутствует. Рационалистом Ладовский тоже не был, несмотря на декларации. Впрочем, под рационализмом он понимал совсем не то, что понимают все: его рационализм связан был с восприятием формы, с усилиями, которые человек затрачивает для того, чтобы ориентироваться в пространстве, осознавать пропорции и т. п. Тексты авангардистов, как и в любом мифе – рассказ о некоем творении, благодаря которому возникло нечто небывалое. Анализировать эти тексты с точки зрения логики бессмысленно, как и высказывания пифий в храме Аполлона в Дельфах, сделанных под влиянием одуряющих паров. Александр Раппапорт в статье «Парадоксы Ладовского» остроумно заметил: «Выступая страстным пропагандистом концепции архитектурного пространства, сам Ладовский почти всегда занимался преимущественно пластикой. Наконец, называя себя рационалистом, Ладовский демонстрировал скорее тончайший интуитивизм. Выбирая психологию восприятия в качестве основания нового метода, он делал очевидный шаг к человеку и антропоморфизму, но тут же объявлял: "Человек – мера всех портных. Архитектуру мерьте архитектурой"» [13].

Для тех, кто заканчивал архитектурные ВУЗы в начале 60-х, вера в миф о советском авангарде и ВХУТЕМАСе была опорой их творчества. Им казалось, что они продолжают дело советского авангарда. На самом деле они создали уникальные сооружения, совсем не похожие на творения своих кумиров. То, что на самом деле «начало всех начал» архитектуры современного движения не 20-е годы XX века, специалисты знают. Об этом написаны толстые книги. Но у мифа своя логика. Реальная предыстория здесь не важна. 20-е годы – мифологическое время, когда советские конструктивисты и рационалисты и западные функционалисты совершали подвиги, рисуя образы нового мира и по возможности воплощая их в жизнь. И неважно, что плоские крыши текли, коробочки на спичках-опорах были вовсе не функциональны, а свободный план в жилых домах был непригоден для жизни семьи. Поиграв в модернизм, богатые владельцы вилл, построенных Корбюзье и его подражателями, зачастую их бросали или перестраивали. Дома-коммуны в СССР, блиставшие новизной формы, просуществовали недолго. Жизнь в них была невыносимой. Клубы, призванные заменить церкви, существовали до тех пор, пока не сменилась идеология. Большинство из них сейчас отдали театральным коллективам, потому что структура плана подходит для театрального здания. Некоторые стали музеями. Кое-какие – даже торговыми центрами. До сих пор они – символы начала новой эры в архитектуре. Поклониться деяниям героев авангарда в Россию приезжают архитекторы со всего мира, удивляясь, в каком небрежении находятся их фетиши. Но миф может существовать и тогда, когда материальные свидетельства деяний героев лежат в руинах или сохранилось только место с памятным знаком.

Итак, национальные герои авангарда известны и причислены к лику святых архитектуры модернизма. ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН) представляется колыбелью новой прогрессивной архитектуры, местом, где герои учились и учили, то есть местом сакральным. Миф ВХУТЕМАСа – часть мифа советского авангарда. Вспоминается одна забавная история. В начале 90-х годов миф о ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИНе был так популярен, что Свердловский архитектурный институт чуть было не переименовали в Уральский архитектурно-художественный институт (УРАХУИН). Не случайно Ильф и Петров, написавшие

в 1928 году знаменитый роман «12 стульев» упомянули ВХУТЕМАС в диалоге Кисы и Остапа: «Ну, Киса, – заметил Остап, – придется с утра сесть за работу. Надеюсь, что вы сможете разводить краски. А потом вот что: я художник, окончил ВХУТЕМАС, а вы мой помощник. Если вы думаете, что это не так, то скорее бегите назад, на берег» [14].

Мифы ВХУТЕМАСа, советского авангарда, равно как и Баухауза и западного модернизма уже не разрушить, ибо они являются духовным основанием современного профессионального сознания. Без этих мифов современная архитектура, дизайн и изобразительное искусство потеряли бы опору. Мифы имеют особую природу, поэтому в культуре они легко уживаются с теми конкретными историческими фактами, которые становятся известными благодаря кропотливой работе историков. Никому уже не удастся разрушить героический миф о штурме Зимнего, созданный кинофильмом Сергея Эйзенштейна «Октябрь». Сколько бы нового мы ни узнавали о Николае Ладовском, Иване Леонидове, братьях Весниных и Моисее Гинзбурге, миф, повествующий о них в героическом ключе, неколебим. Неколебим и миф ВХУТЕМАСа. Книги Селима Омаровича Хан-Магомедова, подобно фильмам Сергея Эйзенштейна, тоже стали составной частью истории.

#### Литература

1. Джон Рид. Десять дней, которые потрясли мир. – URL : <https://www.litmir.me/br/?b=68961> (дата обращения: 06.10.2019)
2. URL : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Октябрь\\_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Октябрь_(фильм)). – (дата обращения: 06.10.2019)
3. Жан-Клод Конеса. Октябрь: кризис изображения. – URL : <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/583/> (дата обращения: 06.10.2019)
4. История советской архитектуры. 1917–1954 гг. : учебник для архитектурных ВУЗов спец. «Архитектура» / под общ. Ред. Н. П. Былинкина и А. В. Рябушина – 2-е изд. : перераб. и доп. – Москва : Стройиздат, 1985. – 256 с. – С. 8
4. URL : <https://magazines.gorky.media/druzhba/2012/8/shalamov.html> – 8 октября 2019 г. (дата обращения: 07.10.2019)
5. Красное студенчество. – 1929. – № 25. – С. 28
6. URL : <https://www.the-village.ru/village/weekend/read-books/238789-moscow-diaries> (дата обращения: 06.10.2019)
7. Алфеевский, Валерий Сергеевич. По памяти и с натуры. Годы учения. ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН. – URL : <https://biography.wikireading.ru/279459> (дата обращения: 06.10.2019)
8. Рожкова, А. «Я хочу быть киноартисткой» // Вестник Пермского университета. – 2013. – № 2
9. Беседа с К. Н. Афанасьевым // Проект Байкал. – 2019. – № 59. – С. 82–89
10. Кринский, В. Ф., Ламцов, И. В., Туркус, М. А. Элементы архитектурно-пространственной композиции. – Москва–Ленинград : Государственное научно-техническое издательство строительной индустрии и судостроения НКТИ СССР, 1934. – С. 5
11. Завадовский, П. К. Иван Леонидов и стиль «Наркомтяжпром» // Проект Байкал. – 2019. – № 62. С. 88–95
12. Александр Раппапорт. Парадоксы Ладовского. – URL : [http://raparades.blogspot.com/2010/12/blog-post\\_04.html](http://raparades.blogspot.com/2010/12/blog-post_04.html) (дата обращения: 07.10.2019)
13. Ильф, И., Петров, Е. Двенадцать стульев. Глава XXXI. Волшебная ночь на Волге. – URL : [http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text\\_0100.shtml](http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0100.shtml) (дата обращения: 10.10. 2019)



Цветовой авангард – парадигма профессии и культуры России начала XX века, символ нового мироощущения, стилеобразующий признак – представляется актуальным пространством новой реальности с активным вторжением цвета во все сферы жизни страны. «Новая живопись» трактуется как квинтэссенция цветового авангарда, закладывающая стилеобразующие идеи нарождающейся эпохи. Реминисценции цветового авангарда в современной культуре показывают значимость идеалов авангарда и попытки его эксплуатации как модного бренда и коммерческой идеи. Ключевые слова: цветовой авангард; новая живопись; супрематизм; стилеобразование. /

The Colour Avant-Garde is a paradigm of the profession and culture in Russia of the early 20th century, a symbol of a new world perception and a feature of style formation. It is considered a living space of the new reality with an active intrusion of colour into all spheres of life in the country. The “new painting” is interpreted as a quintessence of the colour avant-garde, which introduces the ideas of style formation of the emerging epoch. The reminiscences of the colour avant-garde in contemporary culture show the significance of the avant-garde ideals and the attempts to use it as a fashion brand and a selling idea. Keywords: colour avant-garde; new painting; suprematism; style formation.



## Цветовой авангард: пространство жизни и концепция стилеобразования новой эпохи / The Colour Avant-Garde: a Living Space and a Concept for Style Formation in the New Epoch

Знаменуя своим возникновением начало нового периода в культуре и жизни страны, русский авангард вторгается и в пространство жизни целой эпохи, будучи системой различных, сложно взаимодействующих стилей, творческих манифестов, научных теорий и опытов, авторских языков и школ<sup>1</sup>. Представляя собой масштабный эксперимент с концепциями, цветом и формой, авангард закладывает стилеобразующие идеи нарождающейся эпохи. Одним из таких концептов, по мнению С. О. Хан-Магомедова [16, с. 89], является супрематизм с его идеологией «цветового прорыва» и формализованного стилеобразования.

Важной проблемой, которая при этом непрерывно обсуждается в разных аспектах, становится формообразование и взаимодействие цвета и формы. Возможно, авангард – это вообще своеобразная попытка вырваться из присущей русской культуре бесформенности и классицистической «оформленности», радикальная реакция на парадокс существования двух «национальных идей» в «русском чувстве формы». Они базируются на идеалах «бесформенности как основе русского чувства формы», с одной стороны, и «классике как "органического" для России стиля», с другой [13]. «Ноль формы» Малевича в таком случае может быть представлен как изначальная точка рождения формы, возвращение к идеальному прообразу.

Происходящее вместе с тем «форсирование» идей цвета в культуре, общую тенденцию тотального «оцвечивания», новое «открытие» цвета как парадигмы культуры, наделение цвета почти трансцендентной ролью, с одной стороны, и особые авангардные (внеклассические) приемы и методы работы с цветом, авторские интерпретации его места в профессии, с другой, можно определить, как «цветовой авангард». Будучи непосредственно связанным с социально-культурными процессами в отечественной истории начала XX века, цветовой авангард вольно или невольно становится отличительной чертой этого периода, «пиетет к цвету» вырастает в целостное культурное явление, проникающее во все сферы жизнедеятельности [2].

Рассматривая существование феномена цвета в пространстве жизни и профессионального сознания этого

времени, целесообразно выделить, прежде всего, те события и факты, которые оказывают воздействие на становление художественно-проектной культуры.

### Цвет и цветовые трансформации как парадигма новой жизни

В ситуации происходящих преобразований в культуре и социуме начала XX века цвет оказывается средством, максимально созвучным моменту, настроению эпохи, времени. Он выходит за привычные рамки, видоизменяя традиционные роли и смыслы цвета в культуре, нередко с присущей авангарду прямолинейностью и \или агрессивностью.

Одной из приоритетных форм использования цвета являются цветовые метаморфозы объектов/среды, украшение цветом, изменение образа и внешнего вида с помощью цвета, что, в том числе, сопутствует смене социального статуса, либо «вхождению» новой личности в историю.

Так, неосознанное стремление зафиксировать «судьбоносные» для общества события трансформациями цветопространства сопровождает жизнь советских городов в послереволюционный период. В частности, о придании «красной столице» нового облика, отличного от иных европейских городов, говорит В. И. Ленин при переезде правительства из Петрограда в Москву. Своеобразным прототипом Ленину служит модель идеального города из утопии Т. Кампанеллы «Государство Солнца» со стенами, расписанными фресками, что закладывает основу ленинского плана монументальной пропаганды.

Увидеть социалистический город как организованное и образно-целостное пространство, отличное от города капиталистического, – идея совершенно в духе времени. Вся цветовая деятельность представляется вполне закономерной реакцией на пафос «пересозидания» и общее увлечение цветом. Примером могут служить приходившиеся на переломный период работы К. Малевича по Витебску, исследование и разработки архитекторов и художников в Ленинграде и Москве, предложения Л. Антокольского по проекту окраски Москвы и опыты их реализации (для придания социалистической столице «радостного и запоминающегося вида»). Вклад в разра-

текст  
Ольга Железняк /  
text  
Olga Zheleznyak

<sup>1</sup> Цветовые преобразования городской среды в соответствии с идеалами новой эпохи. Эскиз оформления фасада. Н. Альтман. Санкт-Петербург. – URL : <https://u.to/vwWVfg>

1. Своеобразное «Всё-чество», примером чему служит признание всех стилей, отраженное в манифесте «Лучистов и будущников» провозглашенном в 1913 году М. Ларионовым, М. Ле-Дантю и братьями Зданевичами.



^ Концепции цветовой среды городских праздников. Дворцовая площадь, Санкт-Петербург: Проект праздничного оформления. Н. Альтман. – URL : <https://u.to/ogaVFg>



^ Эскиз к инсценировке «Взятие Зимнего дворца». Ю. Анненков . – URL : <https://u.to/8AaVFg>

2. См. работы М. Матюшина: Наука в искусстве. Тезисы к докладу. 1926–1927. РО ИРЛИ. Ф.656. Д.36; М. Матюшин. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. — Москва : Д. Аронов, 2007. – 72 с.; О старой и новой музыке //Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание. – Москва : Скан-Рус, 2003 и др.

v Живописная архитектура А. А. Веснина. Эскизы декорации к трагедии Ж. Расина «Федра» . – URL : [http://totalarch.com/files/news/muar\\_theater\\_03.jpg](http://totalarch.com/files/news/muar_theater_03.jpg)

ботку новых концепций цвета и цветовых преобразований вносят И. А. Ладовский, К. С. Мельников, Л. М. Лисицкий, В. Ф. Кринский, А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург, Н. Никольский и др. [3].

Цвет активно вторгается в феерию городских праздников: гигантские цветковые мистерии к революционным юбилеям вплоть до покраски деревьев и дорожек или создания огромных красочных макетов, объемных персонажей, плакатов и трибун, демонстрирующих начало «иной» жизни, приобретают необычайный размах.

Еще один тип цветовых трансформаций, связанный с изменением образа, дает пример В. Маяковского с его «цветовым бунтом», который распространяется не только на творчество поэта, но и на его внешний вид. Так, выпущенная Маяковским книжка «Кофта фата», которая делится на «кофту оранжевую, голубую», представляет собой «душу в разных одеждах», по образному выражению Шкловского [3]. Сам Маяковский появляется в «Кафе поэтов» в первые послеоктябрьские дни с большим красным бантом на шее; затем следует загадочный черный, который вдруг вспыхивает оранжевым, а затем окончательно меняется на желтый; и, наконец, возникает строгий, сухой, корректный серый.



Аналогия цветовых преобразований личности с ритуальной лиминальностью в традиционных культурах и важная роль цветовой деятельности и цвета проявляются в прецедентах непосредственной раскраски лица, олицетворяющих трансформации представлений или бунт перед обществом и т. п. Примерами могут служить введение Н. Гончаровой и М. Ларионовым «футуристического грима» на закрытии выставки Н. С. Гончаровой, эпатажные выступления футуристов, в частности, появление Д. Бурлюка «с раскрашенной физиономией» в Литературно-художественном кружке (февраль 1914 г.) или знаменитое турне футуристов по 20 городам России, «наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни» [1, с. 95]. Этими цветовой перформанс. При этом «раскраска»/футуристический грим Бурлюка не выходит за рамки эпатажных эффектов, карнавальных и театральных жестов, в то время как лучисты работают с цветной пылью», рассеянной повсюду и не имеющей границ, со «скользящей» реальностью отражений и цвето-световых потоков, вплетая их в общее пространство «взаимодействия искусства и жизни». Футуристические ценности «переходного и эфемерного» узнаются в мгновении раскраски лица, изменяющейся в зависимости от переживаний и окружающего контекста, провоцирующих эти трансформации и рождение новых цвето-форм. Встраиваясь и растворяясь, «футуристический грим» буквально погружается в знаки города. Так, в эскизах росписей лица, представленных в манифесте футуристов, И. Зданевич и М. Ларионов, например, изображают «знак, ставший на домах, для счета их», полагая, что он «знаменует связь человека с городским строительством» [5].

Огромную роль приобретают в это время исследования взаимодействия звука/музыки и цвета, цвета и света, эксперименты с их использованием. В частности, в созданном В. Барановым-Россине «цветозрительном» (оптофоническом) фортепиано каждая клавиша соответствует конкретному звуку и цвету, что позволяет одновременно воспроизводить музыкальные произведения и проецировать цветовые изображения, яркость которых трансформируется с помощью фильтров. «Цветомузыкальные концерты» Баранова-Россине, нередко сопрово-



^ Наталия Гончарова с раскрашенным лицом. «Раскраска» выполнена М. Ларионовым. – URL : <https://u.to/pgvFg>



^ Эпатажные выступления А. Шемшурина, Д. Бурлюка, В. Маяковского. – URL : <https://u.to/1weVFg>

ждавшие авангардные выставки начала века, пользуются популярностью в России и Европе, и, по сути своей, становятся прообразом мультимедийных инсталляций сегодняшнего времени.

Концепция авангарда обновляет сами музыкальные технологии и язык музыки, освобождая звуки «из плена традиции», исследуя взаимодействие с цветом, расширяя возможности звукового ряда. Свидетельством тому служат, например, появление симфонической поэмы А. Н. Скрябина «Прометей. Поэма Огня», где музыкальный звук объединяется с цветовым спектром [12], или ультрахроматическая музыка И. Вышнеградского («Красное Евангелие» на стихи В. Князева).

Трактат «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», опубликованный художником Н. И. Кульбиным, исследовательская работа М. Матюшина и его учеников про цвето-звук (научные труды – «Этюды в опыте четвертого измерения (Живопись, скульптура, музыка и литература)», «О звуке и цвете» и др.) кладут начало созданию радикально новой «свободной музыки» по законам природы. Отдел организационной культуры М. Матюшина, изучая влияние звука на восприятие цвета, показывает, что «звучание» имеет аналогичную цвету природу («есть та же волна колебаний»)², формулирует метод «расширенного зрительного» и выделяет систему третьего «сцепляющего» цвета, возникающего между цветным объектом и контекстом.

Эксперименты со светом, цветом и музыкой получают продолжение в городских объектах и архитектурных сооружениях, в частности, в модели «Свето-памятника 10-летию Октябрьской революции» художника Г. И. Гидони и скульптора Н. Могилевского. Специальное сооружение для цвето-свето-музыки с прозрачным глобусом, стекла которого должны «играть переменною цветов», является специфическим цвето-свето-оркестром и грандиозным проектом световой архитектуры. Искрясь разнообразием света и цвета различной мощности, «светооркестровый аппарат» освещает все «архитектоническое целое» и окружающее городское пространство, «пользуясь красочными партитурами, дает либо самостоятельное, либо совместно с музыкальными исполнителями симфонических концертов или громкоговорителей – светокрасоч-

ные музыкальные "светоконцерты"». Для использования возможностей свето-оркестра ряд музыкальных произведений получает новые аранжировки, в т. ч. фрагмент Интернационала, который обретает свою светокрасочную музыкальную интерпретацию [6].

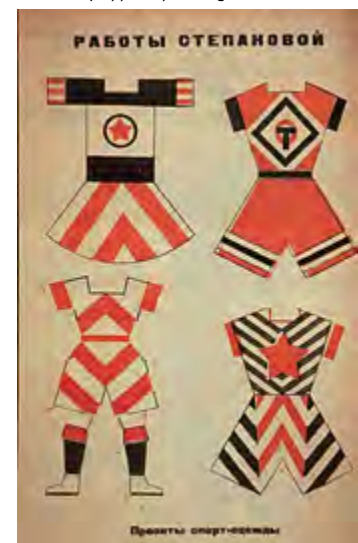
Цветовой авангард в моде начала прошлого века, выражается в популярности локальных, открытых цветов и приемов нетрадиционного формообразования, в предпочтении, отдаваемом геометрическим мотивам и обращении к индустриальным технологиям. Активные цвета и геометрия пронизывают всю систему формообразования, конструкцию и декор изделий; модным трендом становятся одежда и ткани с «супрематическими цветами» и беспредметным рисунком. Черная подводка, темно-красная помада, цветные лаки для ногтей, роспись на лице и теле дополняют образ создателя нового мира, проявляя актуальные идеалы и модели поведения. Особая роль цвета при этом, по мнению Л. Поповой, В. Степановой, А. Родченко и В. Татлина, заключается в отражении духа новой эпохи, эффективном воздействии на массы, «усилении стремления» к активному труду. В их представлениях традиционная мода уже психологически не соответствует привычкам, эстетическому вкусу и новому быту; в то время как появившаяся прозодежда с ее новой цветовой геометрией, превратившаяся в современную культурную норму, не только передает информацию о различных отраслях деятельности и типах производства, но одновременно отражает стилистику эпохи и ведущую идеологию. Для городского костюма отличительной особенностью становится практически полное отсутствие обычных украшений, роль которых берет на себя цвет, отражая идеологию жизни «нового человека». Собственно одежда с типичной для авангарда тягой к ярким локальным цветам и жесткой геометрии нередко оказывается «атектонична» по отношению к человеческому телу, пренебрегая его формой [4].

#### «Новая живопись» как квинтэссенция цветового авангарда и «проект стилистики мира»

Значимость цвета для жизни страны в начале XX века невольно приводит к тому, что, наряду с общим увлечением цветом, центральную роль приобретают новые цветовые



^ Одежда актера. Эскизы Л. Поповой. – URL : <https://u.to/CwiVFg>  
в Спортивная одежда. Эскизы В. Степановой. – URL : <https://u.to/ZQiVFg>





^ К. Малевич. «Supremus no 57» // <https://tfeanda.files.wordpress.com/2014/08/t02319.jpg>



^ К. Малевич. «Пейзаж с белым домом» // <https://u.to/LgmVfg>

концепции в российской живописи. О влиянии новой живописи на все остальные сферы искусства, на становление профессионалов разных направлений неоднократно упоминается в авторских текстах современников и в теоретических статьях, оно отражается в проектных и художественных разработках, в стилистике театральных декораций и пр. Обращение к живописи становится модой, трендом, ведущей тенденцией времени. Более того, «утвержденный» Малевичем новый вид живописи – супрематизм, по мнению С. О. Хан-Магомедова, становится стилеобразующим концептом новой эпохи, задает формы и характеристики нового стиля.

Декларируя независимость «новой живописи» от старой эстетики, установленных законов и правил, отрицая иерархию взаимоотношений формы и цвета, Малевич провозглашает «раскрашенную плоскость» как «самую элементарную форму выражения чистого цвета, "освобожденного от давления предметов"» [10]. Он полагает, что в беспредельности пространства геометрические плоскости лаконичных форм и цветов «лучше подходят как исходный стилевой модуль для общих и конкретных процессов формообразования» [16, с. 93]. «Новая живопись» фактически создает новую систему взаимодействия цвета и формопространства, которая проявляется в проектных работах, в исследованиях по цвету, в различных образовательных курсах. «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения... Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол – все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей», – пишет К. Малевич [8].

Как художник, обладающий «стилеобразующим талантом», даром воздействия, Малевич «одним из первых нащупал те предельно простые стилеобразующие элементы, которые стали основой стиля XX в. Конечно, не все элементы стилеобразующего ядра, но и они – одни из важнейших» [16, с. 93]. В версии С. О. Хан-Магомедова, несмотря на определяющую роль цвета в идеологии супрематизма, «решающим для формирования стилевого модуля супрематизма было сочетание простых геометри-

ческих плоскостей с пространством (или с белым фоном как его символом). Сочетание именно этих элементов стилеобразующего ядра супрематизма оказалось наиболее всеобщим стилевым признаком» [16, с. 92]. При этом фоны локальных цветов и, прежде всего, белый, в супрематических композициях представляются пространством, прорываемом цветными плоскостями новой живописи, что служит прообразом не только авангардной архитектуры, но и модернистской. Соотношение цветных плоскостей-форм с плоскостью пространства-фона задает новую стилистику формопространства в искусстве, архитектуре и градостроительстве. Таким образом, «новая живопись»/супрематизм может рассматриваться как своеобразный «проект стилистики мира» [16].

Обсуждая миссию супрематизма в формировании цветных идеалов времени, в становлении общих цветковых представлений, с одной стороны, и значение цветовой парадигмы в концепциях супрематизма, с другой, Н. Тарабукин констатирует: «В этом отношении супрематисты, ставившие и решавшие главным образом цветковые задачи, дальше всех художественных направлений ушли от изобразительности» [15, с. 11]. Это совсем не означает, что особенности цветковой проблематики выпадают из дискуссионного пространства других художественных направлений. Напротив, цвет как характерная черта времени «звучит» во всем. Уже сами названия выставок и представляемых работ говорят за себя, например, цветковые композиции А. Веснина, супрематические и цветковые композиции И. Ключа, комбинации света и цвета М. Менькова, цветковые абстракции А. Родченко, «Цветопись» О. Розановой экспонируются на 10-й Государственной выставке (весна 1919 г.). 12-я Государственная выставка носит название «Цветодинамос и тектонический примитивизм»; на выставке «5 × 5=25» (сентябрь 1921 г.) А. Веснин выставляет построения цветкового пространства по силовым линиям; А. Экстер – плоскостно-цветковые построения, А. Родченко – «Цветовые построения».

Оказавшись под обаянием «новой» живописи, многие практикующие архитекторы размышляют о ее роли как системы стилеобразующих элементов и нового понимания цвето-формы.



^ Н. Суетин. «Композиция» // <https://u.to/LgmVFg>



^ В. Кандинский. «Желтое-красное-синее» // <https://u.to/owmVFg>

Так, Л. Лисицкий, отмечая вклад «новой живописи» в современное движение, призывает воплотить в архитектуре силу и энергию «левой» живописи. В своих ПРОУНах, трактуемых как своеобразная стадия трансформации, перехода живописи в архитектуру («пересадочная станция»), он находит органику перерождения и связи «новой живописи» и архитектуры. Характеризуя перспективы развития и идеологию советской архитектуры, Л. Лисицкий говорит о необходимости «дать выход в архитектуре всей той энергии, которая выкристаллизовалась в новой живописи» [9].

Отдает дань «левой живописи» и И. Леонидов: в своих творческих работах он активно использует «стилевые модули» супрематизма, высоко ценит разностороннюю деятельность К. Малевича и советует ученикам исследовать его работы, «чтобы освоить его принципы и научиться думать в архитектуре абстрактными категориями» [16, с. 479].

В. Ф. Кринский в описании траекторий своего профессионального движения отмечает «глобальность» такого воздействия на его собственное творчество, а также подчеркивает влияние новых цветовых тенденций на окружающих коллег. Неизменной частью его профессиональных поисков становится новое понимание цвета и композиции как особой конструкции, открытие их возможностей как нового выражения качества материала и формы. Смысл подобной живописи-композиции как «конструкции» нового формопространства видится в построении «формы и цветовых масс, которые как бы концентрировали в себе в сжатом, ярко выраженном виде, материальные качества предметного мира» [9, с. 122].

В целом, сложившаяся в начале XX века концепция живописи как особой цветопластической конструкции играет важную роль в развитии других видов искусства и становлении их стилистических характеристик, в том числе архитектуры и дизайна (производственного искусства). Идея «цветовых конструкций» из материалов и геометрических плоскостей в пространстве цветного фона, созданных «на основании веса, скорости и направления движения» [7], представляется основополагающим признаком стиле- и формообразования, интегрирующим все художественно-проектные искусства, что, в свою оче-

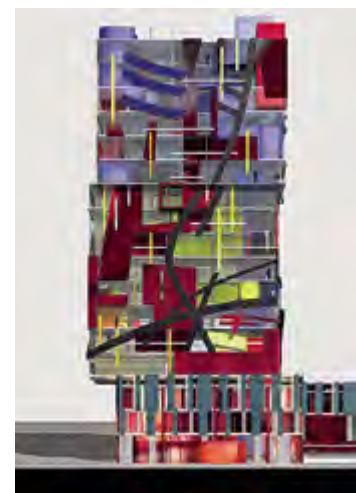
редь, порождает систему «нового синтеза» архитектуры, живописи и скульптуры.

Достижения и противоречия времени невольно вбирает в себя сфера образования. Пропедевтический курс «Цвет», сформировавшийся в этот период во ВХУТЕМАСе, отражает состояние общего интереса к цвету в культуре. Здесь находят место симпатии Л. Поповой к супрематизму; эксперименты Г. Клуциса в технике фотомонтажа и знакомство с К. Малевичем; методы формального анализа в классах И. Голосова и Н. Ладовского и поиски закономерностей формообразования в архитектуре и искусстве; исследования С. В. Кравкова и Т. Н. Федорова по теории цвета и др., а также внимание к теоретическим и методическим разработкам В. Кандинского. Уже сам факт введения курса «Цвет» в число базовых дисциплин, наряду с «Пространством», «Объемом», «Графикой», свидетельствует о том, что цвет как одно из важнейших профессиональных понятий, характеристика специфических признаков искусства и стилистическая особенность становится ключевой категорией художественно-проектной деятельности, изучение которой обязательно для создания «нового искусства», новой архитектуры, для формирования специалиста, способного постичь смысл новой «созидательной целостности».

#### Реминисценции цветового авангарда в современной профессиональной культуре

Обращение к цветовому авангарду как стиле- и формообразующему концепту, источнику образных поисков, идеологеме и современному бренду в настоящее время по-прежнему актуально как в отечественной, так и зарубежной практике, научных исследованиях и образовательных программах.

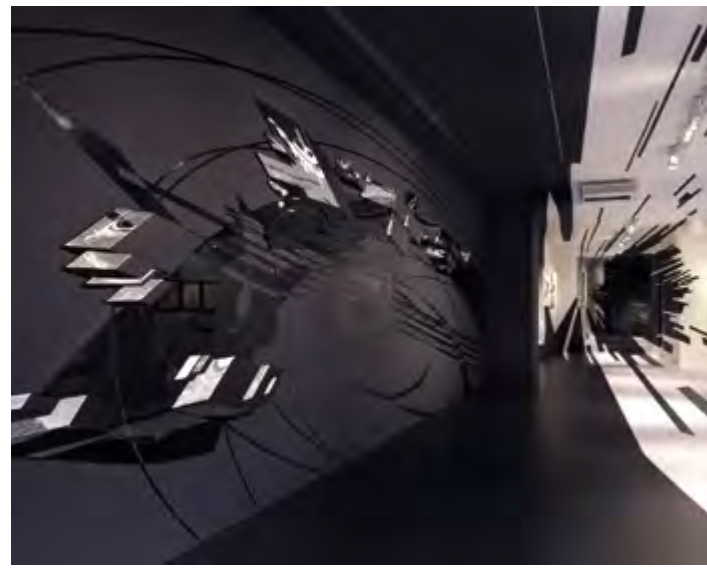
Наиболее ярким носителем идей супрематизма в современной архитектуре считают Заху Хадид, которая еще в ранних своих работах, использует супрематизм в качестве источника вдохновения, «отправной точки» творчества. Собственные живописные работы Захи Хадид (и работы К. Малевича) являются важной формой постижения идеологии и стилистики супрематизма, особым камертоном в проектной деятельности архитектора. Поэтому отследить аллюзии цветового авангарда можно не только в ее архитектурных объектах, но и в специ-



^ Эрик ван Эгераат. Проект «Русский Авангард». Башня Кандинского: интерпретация работы «Желтое-красное-синее» // [http://varlamov.me/2016/alt\\_moscow/32.jpg](http://varlamov.me/2016/alt_moscow/32.jpg)



^ Заха Хадид. «Visions for Madrid» // <https://u.to/YwqVFg>



^ Галерея «Galerie Gmurzynska» в Цюрихе. Архитектор/дизайнер интерьера Заха Хадид // <https://u.to/mAqVFg>



^ Заха Хадид. Тектоник Малевича // [http://www.abitare.it/it/architettura/2011/04/29/la-mostra-sul-suprematismo-a-zurigo/?refresh\\_ce-cp](http://www.abitare.it/it/architettura/2011/04/29/la-mostra-sul-suprematismo-a-zurigo/?refresh_ce-cp)

альных выставочных проектах, посвященных русскому авангарду (например, в работах для музея Гуггенхайма в Нью-Йорке, галереи Galerie Gmurzynska в Цюрихе и пр.), к участию в которых З. Хадид приглашается как признанный идеолог и интерпретатор супрематизма.

Наглядными примерами современных реплик «новой живописи»/цветового авангарда в архитектуре, на наш взгляд, также являются «иероглиф» русского авангарда А. Исодзакки (как конкурсное предложение на новое здание Мариинского театра в Санкт-Петербурге) и архитектурные реминисценции «левой живописи» в предложенных Эриком ван Эгераатом жилых башнях для Москвы. Башни расположены у Центрального дома художника и соединены общей стилобатной частью, выполняющей общественные функции. Не архитектура авангарда, а именно цветовая экспрессия «новой живописи» шести русских художников начала прошлого века становятся для Эгераата отправной точкой для погружения в культурный контекст и формирования «пространства не равного себе». Он выстраивает сложные архитектурные интерпретации живописи В. Кандинского, К. Малевича, А. Экстер, Л. Поповой и А. Родченко, пытаясь создать парафразы стилистики и характерных мотивов авторских работ, найти им адекватные пространственные образы.

В современной отечественной культуре цветовые эксперименты авангарда все чаще начинают использоваться в качестве бренда России. Одним из таких примеров является туристический бренд России, предложенный брендинговым агентством «Артоника». Здесь, в отличие от стереотипных ассоциаций России с матрешками, балалайками, кокошниками и медведями, авторы апеллируют к авангарду как основанию российской идентичности, обращаясь, прежде всего, к беспредметной живописи. В результате складывается эксклюзивная «цвето-графическая история», раскрывающая многоликость и уникальный характер России.

В оформлении Олимпиады в Сочи также используются цветовые концепции и образы авангардной живописи, которые постановщики и режиссеры в буквальном смысле оживляют на церемониях открытия и закрытия, показав фантастические миры Малевича, Кандинского и Шагала.

Превращение цветового авангарда в специфическую моду и/или коммерческую идею ведет к тому, что с большей или меньшей степенью корректности стилистика авангарда, его цветовая идеология эксплуатируются в разработках общественных и частных интерьеров, фирменных стилей, сувенирной продукции и пр. Так, целая серия продукции в стилистике русского авангарда создана «52 factory», включая органайзеры, канцелярские наборы, коллекцию детских деревянных игрушек «Красные куклы» (украшенных принтами, разработанными по мотивам текстильных и цвето-графических работ В. Степановой, Л. Поповой, А. Родченко, И. Чашника и К. Малевича). Образы интерьеров ресторана «Dr Живаго» также отсылают к авангардным сюжетам через цветовые палитры, оборудование и украшение среды, в т. ч. работами художников начала XX века [11]. Аналогичные работы можно встретить сегодня в разных сферах.

При этом нередко происходит перевод авангарда в своеобразную «поп-культуру для избранных», коммерческий продукт, ключевые особенности которого определяются весьма прямолинейно, без особых философских размышлений о стилиобразующих концептах и «новых путях развития человечества». Это должны быть «новаторство и эксперимент», «форма и цвет, контрастирующие друг с другом», «чистые цвета, такие как: белый; черный; желтый насыщенный; красный; синий глубокий; зеленый и салатный», «сочетание практически всех материалов» [14] и пр.

По-прежнему не ослабевает интерес к советскому авангарду и его цветовой идеологии как важной культурной и стилиобразующей идеологии в сфере современного образования и науки в отечественных ВУЗах и в отдельных зарубежных архитектурных и художественных школах. Исследования наследия авангарда, его культурного кода, влияния на современное развитие профессии, становление идентичности и российской ментальности проводятся учеными разных стран, что способствует сохранению и интерпретации авангарда как профессиональной и культурной ценности, а не просто воспроизведению его в качестве коммерческой идеи, моды и пр.



^ Эскиз стула по рисункам Малевича (А.Титова) // <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>



^ «Красные куклы», 52 factory // <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>

Таким образом, существование цветового авангарда как большого общего пространства включает активное вторжение цвета в социо-культурную и политическую жизнь страны, в развитие художественно-проектной сферы, науки, производства и образования, с одной стороны, а также открытия левой живописи, ее стилистическое воздействие и интерпретации в различных областях искусства, архитектуры/градостроительства и культуры – с другой.

Обращенность профессионального сознания и культуры к цвету, к обсуждению цвета как парадигмы профессии и культуры, как специфического, основополагающего и ключевого символа нового мироощущения, важного стилообразующего признака можно считать характерной чертой отечественной художественно-проектной культуры начала XX века.

Современная апелляция к «цветовому авангарду», своеобразная попытка возрождения представляются вновь «созвучными времени и моменту». Сам факт возникновения неоавангардных интерпретаций свидетельствует о значимости идеалов авангарда для культуры, профессии и общества в целом. При этом острой проблемой существования авангарда становится необходимость сохранения и возрождения его мессианской идеи, способности быть «проектом стилистики мира», а не служить раскрученным брендом и хорошо продаваемым коммерческим продуктом.

#### Литература

1. Бобринская, Е. А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства/Отд-ние историко-филологических наук РАН. – Москва: Собрание; Наука, 2005. – С. 88–99
2. Железняк, О. Е. Пространство цвета. Авангардный дискурс в художественно-проектной культуре и отечественном образовании // Сборник научных трудов и каталог выставки по материалам Международного форума «Художественно-проектная культура в эпоху новых информационных технологий». – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2013. – С. 45–50
3. Железняк, О. Е. Цвет. Город. Культура: монография. – Иркутск: Изд-во ИрГТУ, 2013. – 308 с.: илл.
4. Железняк, О. Е., Пономарева, О. В., Дьяченко, И. В. Авангардные тенденции начала XX века в современной моде: дизайн костюма и технологические поиски // Архитектон. – 2012. – Вып. 37 (март). – URL: <http://archvuz.ru/> (дата обращения: 13.09.2019)
5. Зданевич, И., Ларионов, М. Почему мы раскрашиваемся: Манифест футуристов // Санкт-Петербург: Аргус. – 1913. – № 12
6. Колганова, О. В., Гидони, Г. Проект Свето-памятника 10-летию

Октябрьской революции. – URL: <http://www.polithistory.ru/upload/iblock/91d/91d60bd16931f30bd0d164dbc0580df71.pdf> (дата обращения: 13.09.2019)

7. Малевич, К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Изд-е 3-е. – Моск: 1916
8. Малевич, К. Супрематизм/Беспредметное творчество и супрематизм: каталог 10-й государственной выставки. – Москва, 1919
9. Мастера советской архитектуры об архитектуре. – Москва, 1975. – Т. I. – 544 с.: ил.
10. Након, А. Б. Русский авангард. – Москва: Искусство, 1991
11. Наследие: авангард и современный дизайн. – URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design> (дата обращения: 13.09.2019)
12. Пчёлкина, Л. Р., Смирнов, А. И. Музыка и музыкальные технологии авангарда // Энциклопедия русского авангарда. – URL: <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tehnologii-avangarda/> (дата обращения: 08.09.2019)
13. Ревзин, Г. Очерки по философии архитектурной формы. – Москва: ОГИ, 2002. – 144 с.
14. Стиль Авангард в дизайне интерьера. – URL: <https://sanmarco-vernici.ru/blog/stil-avangard-v-interere/> (дата обращения: 13.09.2019)
15. Тарабукин, Н. М. От мольберта к машине. – Москва: Работник просвещения, 1923. – 44 с.
16. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. – Москва: Стройиздат, 1996. – Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – 709 с.: ил.

#### References

- Bobrińska, E. A. (2005). Futuristicheskii "grim" [A futuristic "make-up"]. In Vestnik istorii, literatury, iskusstva. Otdelenie istoriko-filosofskikh nauk RAN (pp. 88-99). Moscow: Sobranie; Nauka.
- Khan-Magomedov, S. O. (1996). Arkhitektura sovetskogo avangarda: V 2 kn. [Architecture of the Soviet Avant-Garde: in 2 books]. Book 1: Problemy formoobrazovaniya. Masters i techeniya [Problems of form-making. Masters and streams]. Moscow: Stroizdat.
- Kolganova, O. V. (n.d.). G. Gidoni: Proekt Svetopamyatnika 10-letiyu Oktyabrskoi revolyutsii [G. Gidoni: The project of the light monument to the 10th anniversary of the October Revolution]. Retrieved September 13, 2019 from <http://www.polithistory.ru/upload/iblock/91d/91d60bd16931f30bd0d164dbc0580df71.pdf>

Legacy: Avant-Garde and Modern Design. (n.d.). Retrieved September 13, 2019 from <https://design-mate.ru/read/an-experience/avant-garde-and-modern-design>

- Malevich, K. (1916). Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism] (3rd ed). Moscow.
- Malevich, K. (1919). Suprematism. In Bespredmetnoe tvorchestvo i suprematism: katalog 10-I gosudarstvennoi vystavki. Moscow.
- Mastera sovetsoi arkhitektury ob arkhitekture [Masters of Soviet architecture about architecture]. (1975). Vol. 1. Moscow.
- Nakon, A. B. (1991). Russkii avangard [The Russian Avant-Garde]. Moscow: Iskusstvo.
- Pchelkina, L. R., & Smirnov, A. I. (n.d.). Muzyka i muzykalnye tehnologii avangarda [Music and musical technologies of avant-garde]. Retrieved September 8, 2019 from <http://rusavangard.ru/online/history/muzyka-i-muzykalnye-tehnologii-avangarda>
- Revzin, G. (2002). Ocherki po filosofii arkhitekturnoi formy [Sketches on philosophy of an architectural form]. Moscow: OGI.
- Stil' Avangard v dizaine interiera [The Avant-Garde style in interior design]. (n.d.). Retrieved September 13, 2019 from <https://sanmarco-vernici.ru/blog/stil-avangard-v-interere>
- Tarabukin, N. M. (1923). Ot molverta k mashine [From an easel to a machine]. Moscow: Rabotnik prosvyashcheniya.
- Zdanevich, I., & Lariонов, M. (1913). Pochemu my raskrashivaemysya: Manifest futuristov [Why we paint ourselves: A Futurist Manifesto]. Argus, 12. Saint Petersburg.
- Zheleznyak, O. E. (2013). Prostranstvo tsveta. Avangardnyi diskurs v khudozhestvenno-proektnoi kulture i otechestvennom obrazovanii [The colour space. An avant-garde discourse in art and design culture and national education]. In Sbornik nauchnykh trudov i katalog vystavki po materialam Mezhdunarodnogo foruma "Khudozhestvenno-proektnaya kultura v epokhu novykh informatsionnykh tekhnologii" (pp. 45-50). Irkutsk: Izd-vo IrGTU.
- Zheleznyak, O. E., Ponomareva, O. V., & Dyachenko, I. V. (2012, March). Avangardnye tendentsii nachala XX veka v sovremennoi mode: dizain kostyuma i tekhnologicheskie poiski [Avant-garde trends of the early 20th century in contemporary fashion: costume design and technological pursuits]. Architecton, 37. Retrieved September 13, 2019 from <http://archvuz.ru>



Проблема изучения коммуникативного потенциала стилистики русского авангарда в архитектуре Новосибирска как основы актуальной прогрессии рассматривается с позиций дискурсивного анализа. В качестве генетической базы стиля рассматриваются превалирующие элементы рационалистического модерна, направлений авангарда и постконструктивизма. Рассмотрены характерные черты локальной интерпретации семантики конструктивизма в Новосибирске.

**Ключевые слова:** архитектура Новосибирска; рационалистический модерн; русский (советский) авангард; конструктивизм; постконструктивизм; дискурсивный анализ. /

This paper is dedicated to the problem of studying the communication potential of Russian avant-garde stylistics in architecture of Novosibirsk as a basis of actual progression from the position of discursive analysis. Continuity of elements of rational modern style, directions of avant-garde and post-constructivism style is in consideration as a genetic base. Distinguishing features of local interpretation of semantics of post-constructivism style in Novosibirsk are reviewed.

**Keywords:** architecture of Novosibirsk; rational modern style; Russian (Soviet) avant-garde; constructivism style; post-constructivism style; discursive analysis.

## Стилистическая динамика русского (советского) авангарда в архитектуре Новосибирска /

ТЕКСТ

**Наталья Багрова  
Сергей Филонов /  
text  
Natalya Bagrova  
Sergey Filonov**

Развитие дальнейшей систематизации отечественных исследований русского авангарда в архитектуре Новосибирска достаточно сложно решить, оставаясь в пределах архитектуроведения. В качестве одного из возможных вариантов научной диверсификации можно предложить использование методологии современной гуманитаристики, в частности, метода дискурсивного анализа. Он предполагает рассмотрение семантики архитектурного стиля в динамических связях: генетических и темпоральных, прагматических и контекстуальных, внутривидовых и социальных.

Актуальность такого подхода обусловлена нарастающей локализацией и автономизацией опыта региональных научных сообществ, фрагментарностью наших знаний о магистральных процессах в отечественной архитектуре и глобальных – в мировой. Действительно, в силу ряда причин (в том числе дискурсивных) достаточно продуктивные региональные исследования мало известны в других регионах России и за рубежом. Все это затрудняет осмысление глобальных взаимосвязей и развитие теоретических представлений в архитектуре. Русский (советский) авангард в архитектуре Новосибирска продолжает оставаться эмпирической темой, которая до сих пор разрабатывается локально. Существенный культурный пласт остается вне осмысления.

Действительно, в Новосибирске проведена большая исследовательская работа по изучению феномена местной интерпретации стилистических черт архитектурного авангарда; достигнуты существенные результаты: описания новосибирских объектов и тенденций рационалистического модерна, авангарда и постконструктивизма в архитектуре введены в научный оборот [1–11].

Научная коммуникация существующих исследований строится, как правило, на единой теоретико-методологической базе изучения архитектурных объектов указанной стилистической принадлежности, предполагающей выявление специфики и далее – выделения из круга собранных единиц наиболее ценных, имеющих присущие местной версии авангарда яркие и/или характерные черты и включенных в реестр объектов культурного наследия.

Дискурсивный анализ предполагает движение синхронно в двух направлениях: во-первых, феномен

русского авангарда в Новосибирске исследуется как ординарный, и поиск сводится к описанию местных архитектурных школ и творческих методов мастеров в контексте общероссийских тенденций; во-вторых, «новосибирский авангард» гипотетически полагается в качестве уникального феномена с собственными дискурсивными идентификаторами.

В качестве ядерной мифологемы, претендующей на роль такого идентификатора, рассматривается формула, выражающая исторический статус Новосибирска в качестве административного центра Западно-Сибирского региона России. Такая привязка не может быть рассмотрена в отрыве от общей топики «города столичного масштаба».

Обращаясь к новосибирскому материалу, мы должны отметить то, что обычно считается стереотипом – формулы «столица Сибири». В современных условиях она сохраняет черты мифологемы и поэтому требует к себе серьезного отношения, ибо, по сути, формирует новосибирский авангард как нечто такое, что без этого статуса города было бы невозможно. В связи с темой «столица Сибири» мы можем рассматривать и проблемы дискурса.

Действительно, динамика архитектурного авангарда в Новосибирске связана с его развитием как столицы Сибири.

Изначально формирование исторического ядра центра Новосибирска в короткий период кристаллизовало его объектный каркас моностилистически, с характерными чертами рационалистического модерна и раннего функционализма. Но последующая рассинхронизация темпов регионального строительства с динамикой столичных директив обусловила характерное для Новосибирска «переодевание» административных зданий, запроектированных в стилистике рационалистического модерна: сначала в более лаконичные формы конструктивизма, а затем – в торжественную неоклассику (особое прочтение постконструктивистского периода). Городская ткань стилистического каркаса центральной части Новосибирска в относительно короткий срок была практически полностью сформирована. В результате город получил облик, который отмечается нашими современниками как «неоднородный», «полистилистический», но вместе с

^ Крайисполком.  
Арх. А. Д. Крячков,  
Б. А. Гордеев, С. П. Турганов,  
Н. В. Никитин.  
Фото 1930-х гг.





^ Облпотребсоюз (Сибкрайсоюз). Арх. А. Д. Крячков. 1926. Фото конца 1920-х гг.



^ Слева Доходный дом (Деловой дом). Арх. Д. Ф. Фридман, И. А. Бурлаков. 1928. Справа Госбанк. Арх. А. Д. Крячков. 1930. Фото 1930–1933 гг.

## Stylistic Dynamics of the Russian (Soviet) Avant-Garde in the Architecture of Novosibirsk

тем продолжающий сохранять наибольшее количество объектов конструктивизма в своей структуре.

Поливалентность стилистических черт конструктивизма, совместившимися с чертами как рационалистического модерна, так и неоклассики (постконструктивизма), стала «визитной карточкой», характерной особенностью современного архитектурного облика Новосибирска.

Однако в дискурсивном аспекте это не исключает претензию Новосибирска на статус столицы русского (советского) авангарда-конструктивизма: новосибирцы активно позиционируют свой город в качестве таковой. Основания для этого есть, так как в Новосибирске сохранено около 100 объектов архитектуры авангарда. Но дело не в количестве, а в качестве. В этом месте стилистический аспект, предполагающий строгость в «чистоте стиля», расходится с прагматическим и дискурсивным. «Новосибирский конструктивизм» в сознании горожан не связан с понятием «провинциального», с подражанием. Он позиционируется как подлинный и аутентичный. Вместе с тем, для профессионального сообщества и теоретиков качество самой архитектуры (если брать его в качестве критерия) говорит само за себя. В связи с этим возникают вопросы дискурсивного характера: то, что несомненно ценно для новосибирцев, хотя бы по историческим причинам, не осознается как таковое вне Новосибирска, так как оторвано от социально-дискурсивного контекста. Нет сомнений в том, что включенность Новосибирска в общие процессы и влияние на градостроительную эволюцию имеется, но местные исторические особенности сохраняют свой приоритет в исследованиях. В силовом поле этих противоположностей последовательно формируется аутентичность новосибирской версии конструктивизма.

В чем причина этого? Дело в том, что в Новониколаевске-Новосибирске 1920–1930-х гг. сложилась уникальная культурная ситуация, в рамках которой и развивался авангард. Тенденция к «сворачиванию» стиля во всей стране привела к серьезным последствиям в Новосибирске потому, что авангард был существенной частью новосибирского модернизационного проекта, его лицом. Не случайно то, что почти все знаковые здания Новоси-

бирска стилистически относятся к рационалистическому модерну, авангарду, постконструктивизму.

Кратко стилистическую динамику авангарда в Новосибирске можно представить в следующем виде:

Таблица 1

Динамика архитектурного авангарда в Новосибирске

| Этап | Характерные стилистические черты | Период        | Социальные процессы   |
|------|----------------------------------|---------------|---|
| 1    | Рационалистический модерн        | 1923-1926 гг. | Формирование столицы Сибири, НЭП  |
| 2    | Авангард                         | 1927-1933 гг. | НЭП, культурная революция, индустриализация   |
| 3    | Постконструктивизм               | 1933-1937 гг. | Форсирование индустриализации, борьба с «левым уклоном», сталинская модель модернизации |

Таблица 2

Знаковые архитектурные объекты Новосибирска в стилистике авангарда

| Этап   | Архитектурный объект  | Период        | Дискурсивная значимость  |
|--|---|---------------|--|
| <b>Рационалистический модерн</b>                 |   |               |  |
| 1  | Здание Госучреждений Сибири (здание НГУАДИ)   | 1923-1925 гг. | «Самое старое университетское здание в городе»                           |
| 1  | Здание Сибкрайсоюза   | 1926 г.       | «Одно из первых советских административных зданий»                       |
| 1  | Здание Сибревкома   | 1926 г.       | «Одно из первых советских административных зданий»                       |
| <b>Авангард (изначально), постконструктивизм</b> |   |               |  |
| 2  | Здание Промбанка (мэрии Новосибирска)   | 1927 г.       | «Символ самого крупного муниципалитета России и местного самоуправления» |
| 3  | Здание Крайисполкома (Правительство НСО)  | 1933 г.       | «Символ исполнительной власти региона»                                   |
| 3  | Стоквартирный дом   | 1937 г.       | «Самый известный жилой дом в Новосибирске»                               |
| 3  | Вокзал Новосибирск-Главный  | 1939 г.       | «Один из символов города»  |
| 3  | Здание НОВАТа (ранее здание Новосибирского государственного академического театра оперы и балета) | 1954 г.       | «Главный архитектурный символ города Новосибирска»                       |



^ Здание Госучреждений Сибири (НГУАДИ). Арх А. Д. Крячков. 1925. Надстройка С. И. Игнатович. Фото 1937



^ Дом науки и культуры (НОВАТ). Арх. Т. Я. Бардт, А. З. Гринберг, М. И. Курилко. Проект 1931. Постройка 1954. Фото 1980-е гг.

Таблица 3  
Преемственность стилистических черт памятников архитектуры Новосибирска, относящихся к рационалистическому модерну, авангарду, постконструктивизму

| Дата создания | Архитектурные события  | Преимущественные стилистические черты  |
|---------------|--|--|
| 1925 г.       | Было построено 2 здания:<br>1) Дом Госучреждений Сибири<br>2) Контора Текстильсиндиката  | рационалистический модерн<br>рационалистический модерн   |
| 1926 г.       | Было построено 5 зданий:<br>1) Сибревком<br>2) Облпотребсоюз<br>3) Дворец Труда<br>4) Больница по адресу: Чаплыгина, 75<br>5) Клуб железнодорожников | рационалистический модерн<br>рационалистический модерн<br>революционный романтизм/ постконструктивизм<br>конструктивизм<br>рационалистический модерн |
| 1927 г.       | 1) Общежитие Промбанка<br>2) Здание Промбанка<br>3) Универмаг на Ленина, 86  | конструктивизм<br>конструктивизм/ постконструктивизм<br>постконструктивизм   |
| 1928 г.       | 1) Деловой дом<br>2) Клуб совторгслужащих<br>3) Поликлиника № 1  | конструктивизм<br>конструктивизм<br>конструктивизм   |
| 1929 г.       | 1) Контора Госэлектросиндиката   | конструктивизм   |
| 1930 г.       | 1) Здание Госбанка<br>2) Квартал жилого комплекса «Печатник»   | конструктивизм<br>конструктивизм   |
| 1931 г.       | 1) Жилой дом «Союззолото»  | конструктивизм   |

|         |  |  |
|---------|--|--|
| 1932 г. | 1) Химико-технологический техникум<br>2) Жилой дом Серебреневская, 16  | конструктивизм<br>конструктивизм   |
| 1933 г. | 1) Спортклуб «Динамо»<br>2) Облсполком (Крайисполком)<br>3) Жилой дом, Красный проспект, 57<br>4) Кузбасуголь, жилой кооператив<br>5) Жилкомплекс у вокзала «Новосибирск-Главный»<br>6) Дом общества политкаторжан | конструктивизм<br>конструктивизм<br>постконструктивизм<br>конструктивизм<br>конструктивизм<br>постконструктивизм |
| 1934 г. | 1) «Дом с часами»<br>2) Здание Аэроклуба   | конструктивизм<br>постконструктивизм   |
| 1935 г. | 1) Здание управления ЗСЖД<br>2) Дом для служащих банка<br>3) Жилой дом на Чаплыгина, 17  | постконструктивизм<br>рационалистический модерн<br>постконструктивизм  |
| 1936 г. | 1) «Сибирь на рельсы», жилой кооператив<br>2) «Запсибзолото», жилой кооператив<br>3) Облсберкасса и жилой дом  | постконструктивизм<br>постконструктивизм<br>постконструктивизм   |
| 1937 г. | 1) Комплекс окружной больницы<br>2) Стоквартирный дом<br>3) «Дом грузчиков»  | конструктивизм/ постконструктивизм<br>постконструктивизм<br>постконструктивизм                                   |
| 1939 г. | 1) Дом Облплана<br>2) Вокзал Новосибирск-Главный   | постконструктивизм<br>постконструктивизм   |
| 1954 г. | 1) Здание Новосибирского государственного академического театра оперы и балета   | конструктивизм/ постконструктивизм   |



^ Сибревком. 1930-е гг.



^ Сибревком. Арх. А. Д. Крячков. 1926. Фото конца 1930-х гг.

Таким образом, феномен «сибирского авангарда» первой трети XX века, подкрепленный архитектурной и дискурсивной практикой Новосибирска, нуждается в дальнейшем изучении. Культурологический анализ современного городского контента показывает достаточную устойчивость заложенной в модернизационном сибирском проекте тенденции к динамике, полистилистике, к перманентному обновлению. Русский (советский) авангард прочно вошел в «генетический код» Новосибирска и сегодня получает современное прочтение в оформлении городской навигации, рекламы, праздничного убранства, дизайна малых архитектурных форм и входных групп. Новое городское строительство, ориентированное в большей степени на технологические достижения, нежели на сложившийся городской контекст, не в стилистическом, но в дискурсивном аспекте продолжает следовать традициям авангардного модернизационного проекта Новосибирска, получающего сегодня черты глобального.

#### Литература

1. Духанов, С. С., Журин, Н. П. Опыт изучения стиля и метода архитектурного проектирования советской эпохи (1917–1955 гг.): на примере рабочих клубов и Дворцов культуры Новосибирска. – Новосибирск, 2009. – 120 с.
2. Хиценко, Е. В. Идеи города сада в решении жилищного кризиса Западной Сибири 1920-х гг. (на примере Новосибирска) – Томск : Вестник ТГАСУ. – 2016. – № 6. – с. 38
3. Хиценко, Е. В. Проектная деятельность Городского союза жилищной кооперации Новосибирска в 1920-х гг. – Томск : Вестник ТГАСУ. – 2018. – Т. 20. – № 5. – С. 50
4. Баландин, С. Н. Новосибирск. История градостроительства 1893–1945 гг. Новосибирск : Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1978. – 135 с., ил.
5. Баландин, С. Н., Баландин, В. С. Новосибирск: что остается в наследство? История строительства и архитектура здания театра оперы и балета – Новосибирск : Новосибир. кн. изд-во, 1990. – 104 с.
6. Баландин, С. Н. Сибирский архитектор А. Д. Крячков. – Новосибирск : Новосибир. кн. изд-во, 1991. – 160 с.
7. Крячков, А. Д. Архитектура Новосибирска за 50 лет / Архитектура Сибири : ежегодник Новосибирского отделения Союза советских архитекторов. – Новосибирск, 1951. – С. 7–28
8. Невзгодин, И. В. Архитектура Новосибирска: первые крупные каменные здания, революционный романтизм, рационализм, функ-

ционализм, конструктивизм, архитектура переходного периода, стиль эпохи застоя. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2005. – 204 с.

9. Невзгодин, И. В. Конструктивизм в архитектуре Новосибирска: – Новосибирск : НГАХА, 2013. – 320 с.
10. Новосибирск: энциклопедия / гл. ред. В. А. Ламин. – Новосибирск : Новосибир. кн. изд-во, 2003. – 1071 с.
11. Памятники истории, архитектуры и монументального искусства Новосибирской области: каталог / отв. ред. А. В. Кошелев]. Научн.-произв. центр по сохранению историко-культурного наследия Новосибир. обл., Управление по гос. охране объектов культур. наследия Новосиб. обл. – 3-е изд., перераб. – Новосибирск, 2011. – 280 с.

#### References

- Balandin, S. N. (1978). *Novosibirsk. Istoriya gradostroitelstva 1893-1945 gg.* [Novosibirsk. The history of town planning in 1893-1945]. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo.
- Balandin, S. N. (1991). *Sibirskii arkhitektor A. D. Kryachkov* [Siberian architect A. D. Kryachkov]. Novosibirsk: Novosib. kn. izd-vo.
- Balandin, S. N., & Balandin, V. S. (1990). *Novosibirsk: chto ostaetsya v nasledstvo? Istoriya stroitelstva i arkhitektura zdaniya teatra opery i baleta* [Novosibirsk: what is left as heritage? The history of construction and architecture of the Opera and Ballet Theatre building]. Novosibirsk: Zap.-Sib. kn. izd-vo.
- Dukhanov, S. S., & Zhurin, N. P. (2009). *Opyt izucheniya stilya i metoda arkhitekturnogo proektirovaniya sovetskoi epokhi (1917-1955 gg.): na primere rabochikh klubov i Dvortsov kultury Novosibirsk* [Studying of the style and the method of architectural design in the Soviet age (1917-1955) through the example of workmen's clubs and palaces of culture in Novosibirsk]. Novosibirsk.
- Khitsenko, E. V. (2016). *Idei goroda sada v reshenii zhilishchnogo krizisa Zapadnoi Sibiri 1920-kh gg. (na primere Novosibirsk)* [The ideas of the garden city in the solutions for the housing crisis in Western Siberia in the 1920s (Novosibirsk case study)]. *Vestnik TGASU*, 6, 38. Tomsk.
- Khitsenko, E. V. (2018). *Proektnaya deyatelnost' Gorodskogo soyuza zhilishchnoi kooperatsii Novosibirsk v 1920-kh gg.* [The design activity of the Novosibirsk city union of housing cooperation in the 1920s]. *Vestnik TGASU*, 20(5), 50. Tomsk.
- Koshelev, A. V. (Ed.). (2011). *Pamyatniki istorii, arkhitektury i monumentalnogo iskusstva Novosibirskoi oblasti: catalog* [Monuments of history, architecture and monumental art of the Novosibirsk region: catalogue]. Nauchn.-proizv. tsentr po sokhraneniyu istoriko-kulturnogo naslediya Novosib. obl., Upravlenie po gos. khrane ob'ektov kultur. naslediya Novosib. obl. (3rd ed.). Novosibirsk.
- Kryachkov, A. D. (1951). *Arkhitektura Novosibirsk za 50 let* [Architecture of Novosibirsk throughout 50 years]. *Arkhitektura Sibiri: ezhegodnik Novosibirskogo otdeleniya Soyuzov sovetskikh arkhitektorov*. Novosibirsk.
- Lamin, V. A. (Ed.). (2003). *Novosibirsk: entsiklopediya* [Novosibirsk: encyclopedia]. Novosibirsk: Novosib. kn. izd-vo.
- Nevzgodin, I. V. (2005). *Arkhitektura Novosibirsk: pervye krupnye kamennye zdaniya, revolyutsionnyi romantizm, ratsionalizm, funktsionalizm, konstruktivizm, arkhitektura perekhodnogo perioda, stil' epokhi zastoya* [Architecture of Novosibirsk: the first large stone buildings, revolutionary romanticism, rationalism, functionalism, constructivism, architecture of the transitional period, the style of the stagnant period]. Novosibirsk: Izd-vo SO RAN.
- Nevzgodin, I. V. (2013). *Konstruktivizm v arkhitekture Novosibirsk* [Constructivism in the architecture of Novosibirsk]. Novosibirsk: NGAkha.

Иркутский архитектор К. В. Миталь (1877–1938) – сын польских ссыльных, оказавшихся в Сибири; получил образование в Санкт-Петербурге и, вернувшись в Иркутск, сделал блестящую карьеру архитектора как до, так и после революции, используя в своем архитектурном творчестве стилевые направления, господствовавшие в разные периоды первой трети XX века. Некоторое время принадлежал к партии эсеров; в 1930-е гг. становится востребованным специалистом, выполняет серьезные проекты, занимается администрированием и даже является архитектором-стахановцем. В итоге был арестован органами НКВД и умер в тюремной больнице. Приведены новые, ранее не публиковавшиеся факты о К. В. Митале.

Ключевые слова: архитектура; Иркутск; 1930-е гг.; К. В. Миталь; репрессии; конструктивизм. /

The article discusses the life and work of the Irkutsk architect K. V. Mital (1877–1938). His fate is both unique and typical at the same time: the son of Polish exiles who found themselves in Siberia was educated in St. Petersburg and, after returning to Irkutsk, made a brilliant career as an architect before and after the revolution, using the style trends that prevailed in different periods of the first third of the century: art Nouveau, eclecticism, constructivism. Despite the fact that in a certain period of time he had a direct relation to the socialist revolutionary party, in the 1930s he became a sought-after expert who performed important projects and administration and even an architect-stakhanovite. But still, in the end, he was arrested by the NKVD and died in a prison hospital. The article presents new, previously unpublished facts about K. V. Mital.

Keywords: architecture; Irkutsk; 1930s; K. V. Mital; repressions; constructivism.

## Казимир Миталь: конструктивист, эсер, стахановец... /

текст  
Василий Лисицин /  
text  
Vasily Lisitsin



«...подтяжки, очки, чемодан, обклеенный клеенкой, два ключа...» – нехитрый скарб арестованного, которого препроводили в камеру № 16 иркутской внутренней тюрьмы. Ему оставалось всего полгода до смерти в тюремной больнице. На улицах Иркутска и сегодня высатся здания, спроектированные этим архитектором. Они – современники и свидетели судьбы человека, который пытался строить и думать сообразно импульсу непростой эпохи, в которой жил, ведь «времена не выбирают...». Место его захоронения точно неизвестно, но чувство «новой архитектуры», возникшей благодаря мощным политическим и социальным преобразованиям, остается до сих пор с нами. Это и есть значительное творческое наследие, оставленное Казимиром Войцеховичем Миталем, зодчим, который на себе испытал все перипетии поры перемен, столь бурно происходивших в России в первой трети XX века.

Он родился в Иркутске 13 февраля 1877 года. Родители его – поляки Войцех Франкович Миталь (предположительно ксендз) и Валерия Марницкая (дочь ссыльного) оказались в Сибири не по своей воле. В июле 1865 г. в Иркутск для распределения на каторжные работы в Нерчинский горный округ прибыл 1751 колодник – участники Январского восстания в Польше 1863 года. Среди них были Войцех и Валерия. После отбывания каторги в Нерчинских рудниках, поселения в Иволгинской волости и вплоть до возвращения в Польшу в 1898 г. Войцех Миталь служил на золотых приисках Бодайбинского района в должностях надсмотрщика над работами, шахтового смотрителя, смотрителя на пробах. Валерия с двумя малолетними детьми, Казимиром и Терезой, жили в Иркутске в крайней бедности, т. к. скудные заработки отца были недостаточными для содержания и воспитания детей. Мать зарабатывала на пропитание семьи ручным шитьем белья; этого едва хватало для оплаты съёмного угла. Войцех, обладавший суровым нравом, так до конца дней и не смог простить России унижений, пережитых им в ссылке: когда дети приезжали погостить к нему в Бодайбо, он запрещал им разговаривать на русском языке.

И. П. Огрызко, бывший польский повстанец, ставший уважаемым и состоятельным горожанином, узнав

^ Рис. 1. К. В. Миталь. Санкт-Петербург, 1901. Фото из семейного архива Е. Б. Криворучко



^ Рис. 2. К. В. Миталь. Иркутск, 1936. Фото из семейного архива Е. Б. Криворучко. Публикуется впервые



## Kazimir Mital: Constructivist, Social Revolutionary, Stakhanovite ...

о бедствующей семье соотечественников, стал помогать Казимиру, который, благодаря влиянию попечителя и наставника, поступил в 1888 г. в первый класс Промышленного механико-технического училища. Через два года И. П. Огрызко умер, и учение Казимира Миталья продолжалось при содействии Восточно-Сибирского общества вспомоществования учащимся. С 15 лет Казимир стал подрабатывать репетиторством и фактически содержал мать и сестру вплоть до окончания им промышленного училища в 1898 г. В этом же году Казимир Войцехович отправляется в Санкт-Петербург для продолжения учебы в высшем техническом учебном заведении. Но поступить туда ему не удалось в связи с высоким проходным конкурсом для католиков. Миталь остался в Петербурге и стал работать токарем на Путиловском заводе в лафетном отделении, а затем кочегаром и помощником машиниста на товарных поездах на Николаевской железной дороге. Это был тяжелый физический труд, юноша фактически надорвался: приобрел грыжу и работать больше не мог. Казимир снова стал давать уроки – на этот раз в имении Волково Виленской области, что дало ему готовое содержание из расчета 10 руб. в месяц.

В августе 1899 г. Миталь совершает очередную попытку поступить в высшее учебное заведение, но на этот раз – в Варшавский политехнический институт. Казимир рассчитывал на более пониженные конкурсные требования для католиков. Но, по правилам этого вуза, в списках допущенных к экзаменам выпускники Иркутского Промышленного училища не значились, и об этом Миталь узнал только накануне экзаменов. В октябре 1899 г. он возвращается в Иркутск и работает чертежником-конструктором в мастерских Промышленного училища. Он подрабатывает репетиторством; скопив 300 руб., в июле 1900 года снова едет в Санкт-Петербург и, наконец, поступает в Институт гражданских инженеров им. Императора Николая I.

Учеба и жизнь в столице требовали максимума усилий со стороны будущего специалиста, вынужденного постоянно искать заработок. Параллельно учебе в институте на первых порах Казимиру Миталю приходилось подрабатывать выгрузкой угля из барж на Калашниковской пристани. Летом 1901 г., после первого года обучения,

К. В. Миталь устроился чертежником на Забайкальскую железную дорогу, и это дало возможность перевезти в Санкт-Петербург мать и сестру, которые остаются с ним на весь период обучения в институте. Он постоянно работал на строительных объектах различного назначения, усваивал на практике технологию основных строительных процессов, что, несомненно, способствовало его дальнейшему профессиональному росту. Во время каникул 1902 г. Миталь работал каменщиком и штукатуром на петербургских стройках, в частности, на постройке пятиэтажного доходного дома по Загородному проспекту. Летом и вплоть до половины октября 1903 г. трудился на постройке 2-го участка Полоцк-Седлецкой железной дороги в качестве десятника у контрагента Вилейшиса. Лето 1904 г. Казимир провел в Петербурге на постройке шестиэтажного доходного дома на углу Литейного проспекта и Бассейной улицы, работая в качестве десятника у гражданского инженера В. В. Гейне. И, несмотря на занятость, он успешно учился: на 3-м и 4-м курсе за хорошую успеваемость получал институтскую стипендию в размере 15 рублей в месяц с освобождением от оплаты за обучение.

В 1905 г. после январских событий и временного перерыва в учебе, К. Миталь устроился в контору фирмы «Вестингауз» для выполнения конкурсного проекта Санкт-Петербургского трамвая. По окончании этой работы в январе 1906 г. Миталь поступил на службу в технический отдел исполнительной трамвайной комиссии на должность техника-строителя при постройке трансформаторных подстанций. Совмещая дальнейшую службу с учебой, Казимир параллельно обучался в Высшей школе П. Ф. Лесгафта, при этом выполняя конкурсные проекты архитекторов Р. И. Клейна и Л. А. Ильина.

Он вел активную политическую жизнь: посещал протестные студенческие мероприятия; в 1901 г. за участие в демонстрации на Казанской площади арестован на две недели. Миталь вступил в коалиционный Комитет института и стал изучать социалистическую литературу. С 1903 г. выполнял поручения по хранению, переброске и печатанию на миографе литературы, хранению и перевозке оружия, а также был связным между рабочими Путиловского района и рабочими за Московской заста-

^ Рис. 3. Дом доктора Михайловского после реконструкции (Иркутск, ул. Лапина, 8). Автор здесь и далее – архитектор К. Миталь. 1910. Фото автора, 2019

> Рис. 4. Дом Розена  
(Иркутск, ул. Урицкого,  
14). 1910. Фото автора,  
2019



вой. 9 января 1905 г. участвовал в сооружении баррикад на Васильевском острове, на Большом проспекте между 1-й и 2-й линиями.

При этом он успевает устроить свою личную жизнь: женится на дочери отставного корнета, девице православного вероисповедания Анне Ивановне Подгорной. В этом браке были рождены две дочери – Ирина (рожд. 29 апреля 1907 г.), и Валерия (рожд. 6 декабря 1908 г.) [1].

Столь насыщенная событиями жизнь не влияет на учебу и совершенно не мешает ему окончить Институт гражданских инженеров в 1907 г. Он получает высшее специальное образование инженера с правом на чин X класса [2]. По Уставу от 1877 года училища (впоследствии – Института гражданских инженеров) выпускникам, закончившим заведение с отличием, предоставлялся чин X класса, показавшим хорошие успехи – чин XII класса, а остальным, выдержавшим выпускной экзамен, – чин XIV класса [3].

Очевидно, что Казимир Миталь окончил институт с наивысшим результатом. Следует отметить особенности профессиональной специализации К. В. Миталья. В начале XX в. в России профессиональная подготовка зодчих осуществлялась по двум направлениям: архитекторы-художники и архитекторы-инженеры; в первом случае – со специализацией в художественном направлении, во-втором – инженерно-конструкторском. Методика преподавания, и, соответственно, профессиональные качества у носителей этих специальностей различались. Архитекторы, окончившие вузы с художественной подготовкой, вынуждены были дополнительно осваивать курсы по инженерному искусству; то же самое, но наоборот, происходило с архитекторами-инженерами. В ходе преобразования советской высшей технической школы постепенно такое разделение перестало существовать. В творчестве К. В. Миталья, обученного, в основном, инженерной составляющей архитектуры, очевидно преобладание инженерно-конструктивного подхода над образно-эстетическим.

По окончании вуза Миталь с семьей возвращается в Иркутск, чтобы отработать казенную стипендию в Управлении строительной и дорожной частями, куда определяется младшим инженером 22 января 1908 г.,

приказом № 13 иркутского генерал-губернатора [4]. Он занимался вопросами инженерного обеспечения дорожных и мостовых сообщений, участвовал в различных инженерных изысканиях на территории Иркутской губернии. Помимо этого, К. В. Миталь в июне 1911 года был утвержден в должности члена Иркутской городской думы на 4 года (приказ № 117) [5].

За достаточно короткий срок Казимир Войцехович сделал неплохую карьеру. Приказом по гражданскому ведомству от 1 декабря 1908 года стал коллежским секретарем, в 1909 г. возведен в титулярные советники, в 1915 г. утверждается старшим архитектором – коллежским асессором.

Первое упоминание о выполненном проекте К. Миталья мы находим в Иркутской летописи Ю. П. Колмакова: «30 января 1910 года К. В. Миталем совместно с городским архитектором Д. В. Дмитриевым, был представлен проект здания училища им. Н. В. Гоголя, в городскую управу. В нем предусматривались: читальня для учителей, библиотека, классные комнаты, кабинет врача, аптека, педагогический музей. Перед зданием предполагалось разбить сквер, установить бюст Н. В. Гоголя» [6].

В 1911 году К. В. Миталь занимается проектированием малых архитектурных форм: совместно с инженером В. В. Центнеровичем им был спроектирован памятник М. В. Загоскину. Также под наблюдением К. Миталья и других гражданских инженеров было перестроено здание 2-й женской гимназии им. И. С. Хаминова.

На заседании городской училищной комиссии 7 января 1915 г. рассматривались проекты предполагаемых к постройке в Иркутске школьных зданий, которые представили гражданские инженеры В. И. Холодилов, Н. Н. Добычевский и К. В. Миталь. Для строительства зданий Гоголевского и Иннокентьевского училищ был принят проект К. В. Миталья. Весной городская училищная комиссия постановила по проекту К. В. Миталья построить здания для пятого городского начального училища на Хаминовской улице в Нагорной части города и городского училища им. Н. В. Гоголя. Также К. Миталем были построены: госпиталь Красного креста, Троицкое и Ломоносовское училища, Дом Розена на ул. Урицкого, дом Михайловского по 2-й Красноармейской, дом Ложникова на ул.



^ Рис. 5. Дом Ложникова (Иркутск, ул. Ст. Разина, 19). 1915. Фото из семейного архива Е. Б. Криворучко



^ Рис. 6. Пятое городское училище (Иркутск, ул. Коммунистическая, 29). 1910. Фото автора, 2012

Ст. Разина, 17 и др. постройки. Дореволюционный этап творчества К. В. Миталья в г. Иркутске связан со стилями эклектика и модерн – наиболее актуальными и предпочтительными трендами в тот период, активно вносимыми в городское пространство теми архитекторами, которые имели столичное образование и практику.

Фамилия Миталь связана и с издательским делом в Иркутске: супруга архитектора Анна Ивановна являлась редактором и издателем литературно-общественного журнала «Багульник». Он имел большой формат (35 см) вмещал 16 страниц с иллюстрациями омского художника Владимира Эттеля. Всего в 1916–1917 гг. вышло пять номеров.

Февральская революция застала Казимира Войцеховича на службе в Управлении строительными и дорожными частями. Он активно занимался политикой, вошел в партию социал-революционеров (ПСР), избирался на заседании городской думы 2/19 октября 1919 г. в члены городской управы от фракции социал-революционеров вместе с В. В. Сикорским [7]. По его словам, «с 1917 года по январь мес. 1920 года я действительно состоял в партии с.-революционеров. Это моя единственная политическая ошибка, за которую я уже понес должное моральное и физическое наказание, будучи дважды арестован при Сов. власти: органами ЧК в 1920 г., ОГПУ в 1924 г.» [8]. Впоследствии, в 1938 г., одним из пунктов выдвинутого обвинения было именно членство в партии социалистов-революционеров (эсеров).

С 1920 г. Казимир Войцехович заведовал городским подотделом коммунального хозяйства при Горсовете. Он занимался и активной педагогической деятельностью: преподавал в Иркутском политехническом практическом институте (1920–1923 гг.), а в дальнейшем – на горном отделении Политехникума (1923–1927 гг.). Кроме того, К. Миталь преподавал основы архитектуры в Иркутском изопедтехникуме (1928–1931 гг.) (ныне – Иркутское художественное училище им. И. Л. Копылова), работал в иркутском филиале Государственного института сооружений при НТУ ВСНХ СССР старшим архитектором в проектно-секторе.

Основной пик его архитектурной деятельности в послереволюционное время приходится на 1930-е гг.

В период с 1930 по 1938 гг. К. В. Миталем или непосредственно под его руководством построены: гостиница «Центральная» («Сибирь»), жилой дом партактива, жилой дом сотрудников НКВД, жилой дом специалистов, здание школы марксизма-ленинизма, хирургическая клиника, трехэтажный жилой дом. Спроектированы: жилой поселок, техникум, школа ФЗУ в Усолье-Сибирском, выполнены проекты соцгородка (Первомайский поселок), больничного городка и водопровода в Черемхово. В этот период в творчестве К. В. Миталья широко проявляется влияние новых культурных и стилевых тенденций, воплощающееся в интерпретации им модных на тот период художественных направлений, в частности, конструктивизма. Принимая решения о стилистике фасадов проектируемых зданий, он основывается на собственных представлениях об особенностях эстетического строя современной архитектуры, самостоятельно определяет стиль, наиболее уместный и предпочтительный, с его точки зрения, в иркутской городской застройке.

Казимир Войцехович отличался от своих коллег по цеху того периода тем, что был одним из первых архитекторов Иркутска, кто проникся функциональным методом формообразования и стал строить здания в стиле конструктивизма. Как известно, новое каменное строительство в Иркутске, выполненное в этом стиле, датируется 1930-ми годами, и автором многих этих построек являлся именно Миталь. Принимая эстетику авангарда, он старался реализовать новый взгляд на архитектуру постройки, активно применяя новые конструктивистские приемы формообразования: разновеликие объемы и фланкирующие высоты выступающих элементов, прорезанные плоскости стен сплошными вертикальными или горизонтальными линиями остекления, задающими определенный ритм и композиционный контраст. По характеру визуальных стилевых и композиционных характеристик, объемно-пространственных решений иркутские постройки К. В. Миталья имеют визуальное сходство с конструктивистскими объектами, построенными ведущими архитекторами Москвы, Ленинграда, Свердловска. Однако в силу определенных экономических обстоятельств, основные элементы зданий, возведение которых должно было осуществляться из новых, остродефицитных

> Рис. 7. Гостиница «Центральная» («Сибирь»). Иркутск, ул. Ленина, 18). 1930-е гг. Архив ОГАУ «ЦСН»



материалов, заменялись на местные, традиционные, не свойственные чисто конструктивистским постройкам: кирпич, дерево, железнодорожные рельсы.

Миталь был востребован в качестве высококлассного специалиста, он принимал участие в значимых для города проектах. Так, 28 мая 1932 г. на заседании бюро иркутского городского комитета ВКП (б) рассматривался вопрос о реконструкции площади III Интернационала. Горсовету предлагалось разработать проект, чертежи, составить смету, а также организовать конкурс на проект памятника В. И. Ленину. В решении есть пункт № 9, который гласит: «Просить бюро Крайкома дать указание на освобождение архитектора Миталья от работ на время проектирования площади» [9].

При этом К. В. Миталь испытывает лишения и трудности в бытовом плане, что становится предметом обсуждения. Об этом мы узнаем из докладной записки КрайМБИТа «О состоянии материально-бытового положения специалистов Восточно-Сибирского Края»: «Положение с топливом у специалистов напряженное. Так, например инженер-архитектор Миталь, проработавший в Иркутске по этой специальности около 30 лет, в последние дни марта нарубил и сжег значительную часть своей мебели (столы, табуреты, чертежная доска и т. д.) [10]. Любопытно, что, по рассказам родственницы архитектора Е. Криворучко, до революции семья К. Миталья жила в усадьбе, в центре города («угол ул. Саламатовской и ул. Поплавской, д. 57/2, в собств. доме Дрежвинской Мар. Фил.» [11]). Миталь содержал породистых лошадей, которые участвовали в скачках. После революции, когда в период продразверстки экспроприировалось все «лишнее», лошадей приходилось прятать в подвале дома.

Очевидно, что К. Миталь и его семья сполна испытали на себя все экономические реалии сложного времени становления молодого советского государства. Но Казимир Войцехович не только преодолевал трудности и старался принять правила социума, но вполне успешно адаптировался к новым возможностям. Например, он единственный из архитекторов стал делегатом (мандат № 282) на 1-м съезде стахановцев промышленности и транспорта Восточной Сибири. Мероприятие началось в Иркутске 4 февраля 1936 г. и проходило два дня.

Количество делегатов, исходя из разных источников, разнится: от 450 до 858 человек. В основном это рабочие, но присутствовали и немногочисленные представители интеллигенции, например, профессор горного института Б. Л. Степанов.

Как и все делегаты, Казимир Войцехович заполняет анкету: графы заполнены ровным красивым почерком, без помарок и ошибок. Его лист резко отличается от других: по большей части стахановцы писали с трудом, а некоторые были вообще неграмотны. Например, шахтер Георгий Недогаров анкету делегата съезда заполнял не сам, а только сумел поставить весьма неровную подпись под документом. Первый секретарь Крайкома ВКП (б) М. О. Разумов в своем выступлении отметил, что даже на этом слете среди лучших стахановцев, приехавших сюда в качестве делегатов, «4 неграмотных и 76 малограмотных» [12].

Анкета делегата любопытна как источник информации и дает достаточно точный перечень наград и должностей К. В. Миталья на период с 1931 по 1936 г., который он собственноручно фиксирует в ответе на вопросы о «премировании за производственную работу» и «какую общественную работу выполняет».

Итак, К. В. Миталь был награжден тремя грамотами, часами, научной командировкой, литературой, готовальной, жетоном, благодарностью, которая была объявлена в приказе 23. 01. 1936 г. начальником школы военных техников. Выполнял следующие обязанности: член КрайМБИТа, член правления Союза советских архитекторов, член горсовета, зам. председателя строительной секции, член Пленума Крайисполкома, член Пленума Союза строителей Тяжпрома. Месячная зарплата К. Миталья – 850 руб., что являлось весьма существенной суммой, исходя из среднего заработка по стране (1934 г. – 136 руб.; 1936 г. – 207 руб.) [13]. Процент выполнения месячного плана стахановцем Миталем составлял 200% [14]. Что это был за план и в чем конкретно его превышение – остается только догадываться.

Вершиной карьеры К. В. Миталья стало назначение на должность городского архитектора. Согласно данным «Иркутской летописи», он выполнял эти обязанности с 30 декабря 1930 г. по 5 января 1938 г. Необходимо отметить





< Рис. 8. Гостиница «Сибирь» («Центральная»). Иркутск, ул. Ленина, 18). 1934. Фото автора, 2012

противоречивые сведения о замещении этой должности. В уголовном деле указано, что Миталь до ареста работал архитектором горкомхоза Иркутского горсовета в г. Иркутске. Существует запись его допроса, где он обвиняется во вредительстве именно во время исполнения обязанностей главного архитектора. К. В. Миталь дает следующие показания: «Моя вредительская работа в роли главного архитектора города заключается в организации срыва работ над составлением генплана, планировки и реконструкции города...», что указывает на то, что все же он занимал этот пост [15].

К. В. Миталь – один из организаторов местного отделения Союза советских архитекторов, образованного в Иркутске 21 февраля 1935 г., спустя три года после выхода постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. Этот документ официально утверждал позицию партии и правительства, в сущности, запрещавшую самостоятельную деятельность любым творческим группировкам, в том числе и архитектурным, и художественным.

Первая конференция архитекторов Восточно-Сибирского края состоялась 15 апреля 1935 г., где К. В. Миталь выступил с докладом «О задачах советских архитекторов» и был выбран в краевое правление Союза архитекторов вместе с М. Лондоном, И. Ефимовым, Б. Кербелем, С. Заславским и В. Коляновским. Вместе с Лондоном, Ефимовым и Коляновским, Миталь был избран делегатом на первый Всесоюзный съезд архитекторов.

Первые тревожные «звонки» для архитектора прозвучали в мае 1937 г.: газета «Восточно-Сибирская правда» публикует критическую статью Григорьева «Враги орудовали в парторганизации Горсовета» (№110) и материал «С собрания актива работников коммунального хозяйства» (№121), в которой острой критике подвергается заведующий облкомхоза М. Лондон. В эти публикации упомянуты люди, с которыми Миталь был тесно связан по профессиональной деятельности. Среди них есть и А. Казакова, впоследствии проходившая по уголовному делу К. Миталья как человек, по поручению которого он якобы занимался вредительством.

Явным маркером опалы К. В. Миталья стал вопрос о делегировании на Всесоюзный съезд советских архитек-

торов. Несмотря на то, что в 1935 г. он уже был выбран в число делегатов, в мае 1937 г. ситуация в корне изменилась. В заметке газеты «Восточно-Сибирской правда» № 105 от 8 мая говорится, что «в Иркутске на общегородском собрании состоялись выборы делегатов на съезд. Путем тайного голосования избраны тт. Лондон М. Е. – заведующий облкомхозом, Кербель Б. М. – инженер-архитектор (руководитель бригады по разработке технического проекта Дома Советов в Иркутске) и Калининский В. О. – архитектор. Делегаты готовят к съезду диаграммы и макеты крупных архитектурных сооружений в Иркутске».

К. В. Миталь, занимающий должность главного архитектора города, возможно, не устраивал вышестоящие органы либо по национальному признаку, либо из-за того, что он в прошлом входил в партию эсэров. Срок окончания работы К. Миталья в должности городского архитектора датируется 5 января 1938 г. [16], после чего его увольняют из аппарата Горкомхоза [17]. 8 мая 1938 г. К. В. Миталья официально выводят и из состава Горсовета через несколько дней после ареста, который произошел 29 апреля. Он обвинялся в том, что «является агентом разведорганов одного иностранного государства» [18]. При аресте и обыске были изъяты облигации «Укрепление обороны СССР» и «Вторая пятилетка» на сумму 4290 руб. (сданы в финотел УНКВД по Иркутской области), а также охотничье двуствольное ружье и винтовка (сданы в комендатуру УНКВД). В конечном счете, К. В. Миталь обвинялся в том, «что являлся участником антисоветской подпольной эсеровской организации, существовавшей в Иркутске, которая возглавлялась Гольдбергом Исааком Григорьевичем», был «участником про-троцкистской организации, в которую был завербован в 1931 г. Казаковой А. И. и по заданию которой занимался вредительством, а также агентом польской и германской разведок» [19]. Казимиру Войцеховичу на допросе предъявили обвинения, которые затрагивали его деятельность именно на руководящих постах и частично перекликались с установочной речью ответственного секретаря Союза советских архитекторов К. С. Алабяна на 1 Всесоюзном съезде архитекторов в 1937 г.: «Троцкистско-фашистские вредители всячески старались

> Рис. 9. Дом работников партактива (Иркутск, ул. Свердлова, 22). 1933. Фото автора, 2012



разместить жилые дома для рабочих в непосредственной близости от вредных в санитарно-гигиеничном отношении производств». К. В. Миталь на допросе каялся во вредительстве и говорил о том, что не были спроектированы подъездные пути для построенной макаронной фабрики, а в районе Мелькомбината построено вредное производство – мылзавод [20]. К. С. Алабян в своем выступлении затронул тему формализма в архитектуре, в частности, он говорил, что «культ чистой формы всегда возникает на почве идейного оскудения. Именно тогда архитектор прибегает к «коригиальничанию», нагромождая формальные трюки. Формализм чужд советской архитектуре, ибо наша архитектура имеет большие идейные задачи». К. В. Миталь на допросе вынужден сознаваться и в формализме: «...проектируемые под моим руководством здание финансового института, 3-хэтажного здания НКВД по ул. Литвинова составлены именно в духе коробчатой упрощенческой архитектуры, в духе конструктивизма... В таком же «стиле» составлен под моим руководством при участии инж. Рейхбаума проект Иркутской гостиницы – этого безобразнейшего здания». Примечательно, что за проект финансового института арх. Ефимова оправдывается не сам автор, а именно К. Миталь как должностное лицо, отвечавшее, по-видимому, и за стилевые особенности проекта.

К. Миталья обвиняли в работе на иностранные разведки; он соглашается и с этим: «Да, подтверждаю, я действительно являюсь агентом двух – германской и польской разведок». Многогранный текст аккуртно отпечатан на машинке и подписан Казимиром Войцеховичем. В конце материала строка о том, что допрос прекращен. Это был единственный допрос, и больше никаких следственных мероприятий не производилось. Следствие не было завершено: К. В. Миталь умер в тюремной больнице по неизвестной причине. Дата смерти зафиксирована на обложке дела как 19 ноября 1938 года. Следует отметить, что в переписке по проверке оперативного учета 1959 года по делу Миталья начальник отделения 1-го Спецотдела УМВД Иркутской области указал, что «нет даты о смерти». Акта или справки о смерти из больницы иркутской тюрьмы также не обнаружено. Постановлением зам. военного прокурора ЗаБВО дело

по обвинению Миталья прекращено 20 ноября 1959 г. в связи с отсутствием состава преступления, постановление НКВД от 9 декабря 1938 отменено, а арест признан незаконным. Обвинения, которые предъявлялись К. В. Миталю, были полностью сфабрикованы. Люди, по показаниям которых он изобличался как «участник Польской Организации Войсковой», также не являлись агентами иностранной разведки: они подверглись аресту без оснований и впоследствии были реабилитированы, как и остальные участники дела. Следователи же были осуждены за фальсификацию дел и массовые расстрелы невиновных граждан.

В третьем номере журнала «Багульник» за 1916 г. есть строки стихотворения Владимира Пруссакса, которые сейчас могут быть восприняты как пророчество событий, наступивших через двадцать лет:

*И ждала жизнь железным кругом:  
Тяжелый плен нерасторжим,  
И не мирящиеся с ним  
Бесплодно гибнут друг за другом [21].*

Действительно, страшное время репрессий 1930-х годов унесло жизни многих соотечественников, и воспоминания о некоторых из них постепенно стали исчезать, они практически растворились в ушедших поколениях. Но Казимир Войцехович Миталь сумел оставить после себя зримую вещественную память – частицу каменного Иркутска, которую мы видим и осязаем сегодня: это здания в стиле модерн и, что наиболее значимо – конструктивизма. К. В. Миталья можно назвать первым архитектурным авангардистом Иркутска: он непосредственно участвовал во внедрении конструктивизма в иркутскую архитектурную среду, принимал самое активное участие в адаптации этого направления к реальным условиям региональной строительной практики, в создании проектов и возведении построек этого удивительного стиля.

#### Литература

1. Государственный архив Иркутской области. Ф. 31. Оп. 1. Л. 2
2. До 1877 г. Институт гражданских инженеров был средним образовательным учреждением и назывался Строительное училище, с 11



< Рис. 10. Дом работников НКВД (Иркутск, пер. Пионерский,10). 1934.  
Фото автора, 2012

августа 1877 г., получив устав, оно стало приравниваться к высшим учебным заведениям. Высочайшим повелением от 10 декабря 1882 г. училище было переименовано в Институт гражданских инженеров. Источник: Богданова О. В. Гражданский инженер Фортунат Гут. – ТПУ, 2009. – С 24

3. Богданова О. В. Гражданский инженер Фортунат Гут. – ТПУ: 2009. – С 25

4. ГАИО. Ф. 31. Оп. 1. Ед. хр. 263. Л. 32

5. Там же, Л. 84

6. Иркутская летопись 1661–1940 гг./Сост. Ю. П. Колмаков. – Иркутск: «Оттиск», 2003–2004. – С. 228

7. Государственный архив новейшей истории Иркутской области (ГАНИИО). Ф. 300. Оп. 1. Д. 506. Л. 183

8. Архив Управления ФСБ по Иркутской области. Д. 10311. Л. 10

9. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 1 Д. 247. Л. 16–16 об.

10. Там же. Л. 141

11. Весь Иркутск с отделами Забайкальской и Якутской областей на 1909 г. – Иркутск: Типо-литография П. Макушина и В. Посохина, 1909. – С. 33, 37

12. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 19. Д. 257. Л. 13

13. Средние зарплаты в царской России, СССР и РФ с 1853 по 2015 годы, выраженные в рублях соответствующего времени [Электронный ресурс] // Русский портал. – Режим доступа: <http://www.opocuu.com/wages.htm> (Дата обращения 23.06.2017)

14. ГАНИИО. Ф. 123. Оп. 198. Д. 258. Л. 186

15. Архив Управления ФСБ по Иркутской области. Д. 10311. Л. 29

16. Летопись города Иркутска, 1941–1991 гг./сост., предисл. и примеч. Ю. П. Колмаков. – Иркутск: Земля Иркутская: Оттиск, 2010. – С. 741

17. Протокол заседания Президиума городского Совета // ГАИО. Ф. 504. Оп. 1 – ОЦ. Ед. хр. 230. Л. 7

18. Архив Управления ФСБ по Иркутской области. Д. 10311. Л. 2

19. Там же. Л. 65

20. Архив Управления ФСБ по Иркутской области. Д. 10311. Л. 29

21. Пруссак В. В городе // Багульник. – Иркутск. – 1916. – № 3. – С. 1

## References

Archives of the FSB Department for the Irkutsk Region. File 10311, l. 2, 5, 27–29, 32, 65.

Bogdanova, O. V. (2009). *Grazhdansky inzhener Fortunat Gut* [Civil engineer Fortunat Gut]. TPU.

Fedchina, I. G., & Fedchin, V. S. (2010). *100 let Irkutskomu khudozhestvennomu uchilishchu* [100 anniversary of the Irkutsk School of Art]. Irkutsk.

Kolmakov, Yu. P. (Ed.). (2004). *Irkutskaya letopis'1661–1940* [Irkutsk chronicle 1661–1940]. Irkutsk: Ottisk.

Kolmakov, Yu. P. (Ed.). (2010). *Letopis'goroda Irkutsk,1941–1991* [Irkutsk chronicle 1941–1991]. Irkutsk: Zemlya Irkutskaya: Ottisk.

Protokol zasedaniya Prezidiума gorodskogo Soveta [Proceedings from the Meeting of the City Council Presidium. SAIR. Found 504, inv. 1-OTS, item 230, l. 7.

Prussak, V. (1916). *V gorode* [In the city]. Bagulnik, 3,1. Irkutsk.

SAIR. Found 31, inv. 1, item 263, l. 32, 84.

SAIR (State Archives of the Irkutsk Region). Found 31, inv. 1, l. 2, 15.

SACHIR (State Archives of Contemporary History of the Irkutsk Region). Fund 123, inv. 1, file 247, l. 16–16 rev., 141.

SACHIR. Fund 300, inv. 1, file 506, l. 183.

SACHIR. Fund 123, inv. 19, file 257, l. 13.

SACHIR. Fund 123, inv. 19, file 260, l. 241.

SACHIR. Fund 123, inv. 198, file 258, l. 186.

Srednie zarplaty v tsarskoj Rossii, SSSR i RF s 1853 po 2015 gody, vyrazhennye v rublyakh sootvetstvuyushchego vremeni [Average wages in Tsarist Russia, the USSR and the RF from 1853 to 2015 expressed in rubles of the correspondent time]. Retrieved June 23, 2017, from <http://www.opocuu.com/wages.htm>

Ves'Irkutsk s otdelami Zabaikalskoi i Yakutskoi oblastei na 1909 g. [The whole Irkutsk with the sections of the Zabaikalie and Yakutsk regions as of 1909]. Irkutsk: Tipo-litografiya P. Makushina i V. Posokhina.

Русский авангард 1920-х годов и японский метаболизм 1960-х годов близки в идеях и ведущих концепциях формообразования: единство формы и содержания архитектурного сооружения, формы здания и его функционального назначения, урегулирование взаимоотношений архитектурного сооружения с городом и природой. Японские архитекторы развили на практике идеи русского авангарда. Новаторские поиски русского авангарда и японского метаболизма оказали и оказывают влияние на мировое архитектурное сообщество.  
 Ключевые слова: архитектура русского авангарда; японский метаболизм; формообразование в архитектуре; архитектура XX века /

Russian avant-garde of the 1920-ies and Japanese metabolism of the 1960-ies are close to each other in their fundamental ideas and major concepts of morphogenesis: the removal of the distinction between form and content, architectural structures, combining forms of the building and its functional purpose, the relations of the architectural structures with the city and nature. Japanese architects not only studied the Russian avant-garde and were fond of its ideas, but also developed them, bringing to life what existed only in the projects and sometimes seemed unrealizable utopia. It is because of innovative research and experiments that make up the essence of architectural creativity and the Russian avant-garde, and Japanese metabolism, they have had, and still have a great influence on the world professional architectural community.  
 Keywords: architecture of Russian avant-garde; Japanese metabolism; shaping in architecture; architecture of the XX century.

# Архитектура русского авангарда и японского метаболизма: параллели форм и смыслов<sup>1</sup>

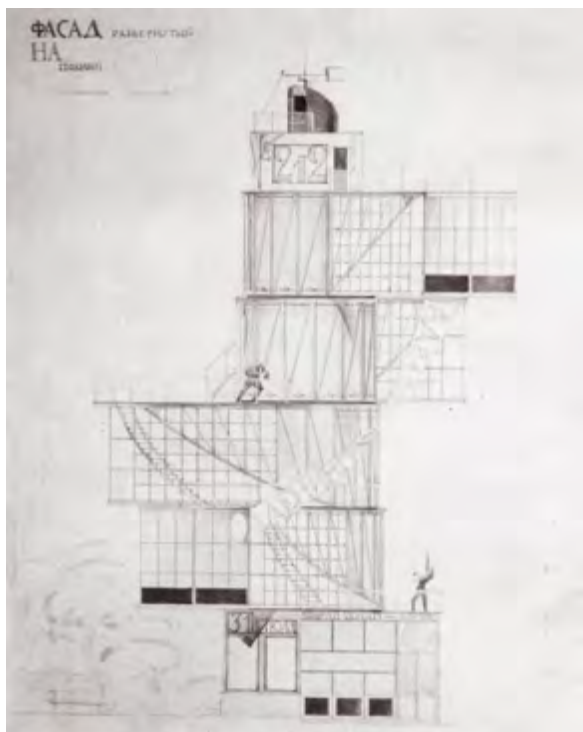
текст  
**Нина Коновалова /**  
 text  
**Nina Konovalova**

Открывшись миру в середине XIX века, Япония и сама начала с любопытством и энтузиазмом интересоваться культурой других стран. В эпоху Тайсё (1912–1925) в Японии появились первые модернистские движения. Их представители начали активно впитывать, в том числе, и русскую культуру во всем ее многообразии, от литературы до изящных искусств. Художники-модернисты Японии ездят в Россию, европейские страны, встречаются с западноевропейскими и русскими авангардистами, обмениваются опытом. Некоторые из японских архитекторов, будучи лично знакомы с ведущими мастерами-авангардистами, поддерживали с ними тесную связь. Масштабы этого явления были не столько большими, сколько чрезвычайно существенными для знакомства

японцев с художественным и архитектурным авангардом. Интересный факт: в 20-е годы прошлого столетия японские архитекторы предпочитали добираться в Европу не по морю, а поездом через Сибирь с одной лишь целью – посетить Россию и посмотреть на сооружения, возводимые в стиле конструктивизма.

В 1920 г. идеолог футуризма, один из лидеров архитектурно-художественного авангарда Давид Бурлюк уезжает из России в Японию. За два года, проведенных в этой стране, он вел достаточно активную выставочную деятельность, тесно общался с японскими художниками и оказал огромное влияние на художественные круги Японии. Д. Бурлюк был первым художником, который показал японскому зрителю произведения современных

1. Исследование выполнено на средства Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках плана фундаментальных научных исследований Министра России и РААСН, тема 1.6.3 «Основные направления развития современной мировой архитектуры» / The research was financed by means of the State Program of the Russian Federation “Development of Science and Technologies” for 2013-2020 within the framework of the Plan of Fundamental Scientific Research of the Ministry of Construction of Russia and the RAACS, the theme 1.6.3 “Basic directions of the development of contemporary world architecture”



> Рис. 1. Проект здания московского отделения газеты «Ленинградская правда». Арх. К. Мельников. 1924. Здание токийского филиала прессы и радиоконпании «Сидзуока». Арх. К. Тангэ. 1966–1967



# Architecture of Russian Avant-Garde and Japanese Metabolism: Parallels of Forms and Meanings<sup>1</sup>

европейских течений. В 1923 г. в Японию переезжает Варвара Бубнова, которая проживет там до 1958 г. и познакомит представителей художественной культуры Японии с работами К. Малевича, В. Татлина, Л. Поповой, А. Родченко. В Японию из России привозят и профессиональную литературу, написанную лидерами русского авангарда.

Исследования японских теоретиков архитектуры показывают, что молодое поколение японских художников и архитекторов 20-х годов XX века с большим интересом осваивает достижения авангарда России и Запада – это была первая волна освоения идей авангарда. Вторая, значительно более мощная, хлынет несколько позже, в 60-е гг. XX века, в эпоху японского метаболизма, когда перед зодчими встали те же проблемы поиска социальной составляющей архитектуры, конструктивных возможностей здания и новых формообразующих приемов, что решались и отечественными мастерами авангарда.

Русский авангард 1920-х годов и японский метаболизм 1960-х годов близки между собой в своих основополагающих идеях и ведущих концепциях формообразования: снятие разграничения между формой и содержанием архитектурного сооружения, объединение формы здания и его функционального назначения, урегулирование взаимоотношений архитектурного сооружения с городом и природой. Именно новаторские поиски и эксперименты, составляющие сущность архитектурного творчества и русского авангарда, и японского метаболизма, оказали и по сей день оказывают большое влияние на мировое профессиональное архитектурное сообщество.

Важнейшие аспекты формотворчества, на которых акцентировали внимание ведущие мастера русского авангарда 1920-х годов и японского метаболизма 1960-х годов сводятся примерно к следующему: связь формы и назначения здания, система и структура, универсальный каркас здания и возможность его развития, решение пространственной композиции как взаимодействие архитектурных объектов. Рассмотрим их на конкретных примерах.

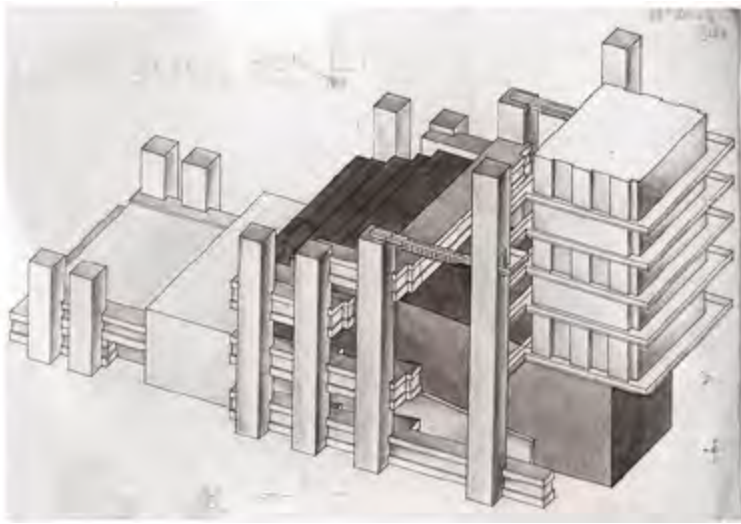
**Связь формы и назначения здания.** Раскрытие назначения через форму. Изначально сходны объективные предпосылки для создания проекта здания московского

отделения газеты «Ленинградская правда» К. Мельникова (1924) и здания токийского филиала прессы и радио компании «Сидзуока» К. Тангэ (1966–1967) (рис. 1): теснота участков в том и другом случае. Это условие диктовало развитие архитектурных сооружений по вертикали, что явно удовлетворяло еще и рекламным требованиям, усиливая их эффективность. Единое назначение построек выразилось в обоих случаях сходным образом: расходящиеся от «ствола» здания в разные стороны помещения можно рассматривать как аллгорию средств массовой информации, проникающей сквозь пространство и время и распространяющей свое влияние на значительные территории. Застекленность выступающих частей зданий выражает «открытость» внешнему миру и способность моментально воспринимать и транслировать его изменения.

Важен и такой аспект формотворчества, как рациональная организация функционального пространства. В качестве примера интересно рассмотреть Клуб им. Русаикова в Москве (1927–1929, арх. К. Мельников) и Женский лицей в Оита (1963–1964, арх. А. Исодзаки) (рис. 2). В обоих проектах форма не является первичной, она становится результатом разработки внутренней организации пространства. Причем внутреннее пространство решается таким образом, что увеличивается полезная площадь здания. В здании Клуба им. Русаикова три вынесенных на консолях выступа позволили К. Мельникову создать балконы зрительного зала. Виртуозное решение внутреннего пространства и рациональное использование всего объема здания привело к тому, что его полезная площадь значительно превысила предусмотренную заданием (разумеется, при сохранении требуемого программой объема). Столь же виртуозную разработку внутреннего пространства можно увидеть у А. Исодзаки. Пространственное решение учебных корпусов Женского лицея в Оита, позволило разместить на верхних этажах лаборатории, сократив при этом площадь фундамента.

**Система и структура.** Показательными примерами отношения архитектора к системе и структуре здания являются проект Международного Красного стадиона в Москве (1926) М. Коржева и Центр прессы и радиокommunikаций в Кофу, переименованный в Центр информа-

<sup>1</sup> Рис. 2. Клуб им. Русаикова в Москве. Арх. К. Мельников. 1927–1929. Женский лицей в Оита. Арх. А. Исодзаки. 1963–1964



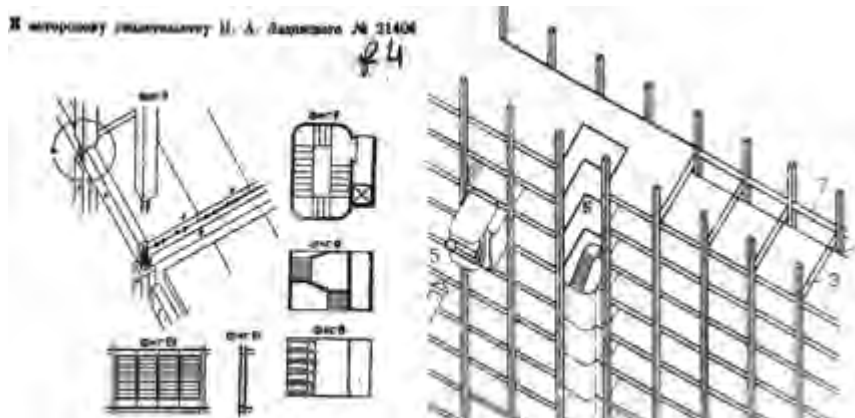
^ Рис. 3. Проект Международного Красного стадиона в Москве. Арх. М. Коржев. 1926. Центр информации в Кофу. Арх. К. Тангэ. 1964–1967

ции (префектура Яманаси) (1964–1967) К. Тангэ (рис. 3). В обоих сооружениях четко прослеживаются вертикальные и горизонтальные членения. Для дипломного проекта Международного Красного стадиона предьявление вертикального и горизонтального ритма было особой задачей, поставленной М. Коржеву руководителем мастерской Н. Ладовским. Проект соединил в себе ступенчато понижающиеся объемы и два параллельных ряда башен для размещения вертикальных коммуникаций (лифты и лестницы). Между собой башни соединены общими вестибюлями, расположенными у основания постройки, а к различным этажам и ярусам здания выходят коридорами или открытыми галереями.

Центр информации в Кофу должен был вместить в себя фирмы, работающие в области информации: типографию, газеты, радио- и телестудии. Тангэ сгруппировал помещения по функциям. Так были созданы группы помещений администрации, студий, рабочие цеха, которые фирмы распределили между собой. Типография с тяжелым оборудованием разместилась на первом этаже. Студиям были отведены верхние этажи без окон,

т. к. для них важна звукоизоляция и не требуется дневной свет. Административные помещения всех фирм заняли средние этажи, которые хорошо освещены через застекленные стены и опоясаны сплошными балконами. Коммуникационные помещения (лестничные клетки, грузовые и пассажирские лифты, санузлы и пр.) размещены в 16 вертикальных цилиндрических башнях-колоннах. Горизонтальные помещения имеют свободную планировку, которая диктуется различными функциями. Каждая функция выражается открытым или закрытым объемом. Центр информации, кроме того, имеет еще одно несомненное достоинство: в здании зарезервировано свободное пространство для дальнейшего расширения. Следовательно, сооружение является примером трехмерной пространственной системы в одной постройке. Эта черта связывает архитектурный организм здания с природой изменяющегося города. Таким образом, форму здания можно изменить в соответствии с возникшими требованиями времени, и архитектура предстает уже не как неизменная форма (по определению Альберти), а как структура, способная к изменениям и модифика-

> v Рис. 4. Проект-изобретение. Арх. Н. Ладовский. 1930–1931. Павильон фирмы «Такара» на Экспо-70. Арх. К. Курокава





ции. Это позволяет сооружению в целом символически передавать образ современного города, предназначенного для коммуникации. Жизнь здания во времени – это одна из ключевых проблем, которую пытались решить архитекторы XX века.

#### «Жизнь» здания и его изменение во времени.

**Универсальный каркас и возможность его развития.** Необходимость в создании сооружений, которые бы не только учитывали социальные потребности, но могли бы чутко реагировать на их изменения, вызвала к жизни схожие пространственные структуры мастеров русского авангарда и японского метаболизма.

Конкурсный проект Н. Ладовского (1930–1931) и павильон фирмы «Такара» на Экспо-70 К. Курокава представляют собой сборные «этажерки», наполняемые жилыми элементами (рис. 4). Подобная конструкция имеет неограниченные возможности по увеличению или уменьшению частей здания. Так как все единицы структуры изготавливаются заранее, то все сооружение собирается в кратчайшие сроки. Павильон фирмы «Такара» был собран на участке Экспо-70 за одну неделю [1, с. 101–102]. Сборка представляла собой простые действия по подъему блока, его размещению и закреплению его задвижками. Идея неограниченной модификации сооружения (при необходимости) является основополагающей для метаболизма и вводит жизнь здания в жизнь города, позволяя сооружению не остаться достижением прошлого или мечтой будущего, а всегда быть современным.

Но этот принцип, который стал центральным для японского метаболизма 1960-х, Н. Ладовский предложил использовать еще на рубеже 20–30-х гг. И сформулировал он этот принципиально новый тип возведения жилья как «каркасное жилище, собираемое из заранее заготовленных стандартных элементов». Возведение такого здания предельно упрощено: на месте постройки возводится несущий нагрузку скелет, кабина в собранном виде вставляется с помощью кранов на свое место и включается во все виды сетей. Подобным способом (из законченных объемных жилых ячеек) Н. Ладовский предлагал монтировать жилые дома самого различного типа, от отдельного домика на двоих до небоскреба. Существенным аспектом при таком методе строитель-

ства является возможность сделать также мобильной и лестничную клетку. У Ладовского лестничная клетка вместе с маршами вписана в форму, тождественную жилой ячейке, и состоит из звеньев, наращиваемых одно над другим. Это дает возможность легко распоряжаться планом, видоизменяя его при необходимости.

**Решение пространственной композиции как взаимодействие объектов.** Альтернатива концепции ансамбля. Яркими примерами сходного решения архитектурно-пространственной композиции являются конкурсный проект Останкинского коннозаводства в Москве (1922, арх. И. Голосов) и комплекс Центра университетских встреч в Хатиодзи (середина 1960-х., арх. Т. Ёсидзака) (рис. 5). Проекты представляют собой яркие динамические композиции. Группы наклонных крыш создают ощущение движения. Однако в динамике и ритмическом членении пространства видны различия, восходящие к культурным традициям каждой из стран. В проекте Голосова наклонные односкатные крыши выстраиваются в четкий ритмический рисунок. Домики Ёсидзаки имеют дугообразную форму крыш, которые в совокупности образуют мягкие линии волнового рисунка. Ритмическое сочетание одинаковых в каждом случае элементов выстраивает и общий пространственный рисунок. У Голосова видно тяготение к регулярному плану и правильным геометрическим построениям. Ёсидзака раскрывает основополагающие художественные традиции культуры Японии: асимметрия, живописное распределение архитектурно-пространственного рисунка, изогнутые линии.

Постоянно растущие темпы строительства и, как следствие, уплотнение пространства рождают идеи создания многоуровневых городов. В проектах Л. Хидекеля «Город будущего» (1927) и А. Исодзаки «Парящий город» (1960–1963) (рис. 6) видны истоки супрематических композиций К. Малевича. Оба архитектора понимали, что работают над созданием архитектуры будущего и, возможно, будущего достаточно отдаленного. Приблизить его возможно только с помощью экспериментов – в науке, технике, в архитектурном формообразовании. Л. Хидекель при создании своего произведения пытается «проследить взаимосвязи объемов композиции, соотношение плотной массы и космической пустоты» [2, с. 65].

^ Рис. 5. Проект Останкинского коннозаводства в Москве. Арх. И. Голосов. 1922. Центр университетских встреч в Хатиодзи. Арх. Т. Ёсидзака. Середина 60-х

> Рис. 6. Проект «Город будущего» Арх. Л. Хидекель. 1927. Проект «Парящий город». Арх. А. Исодзаки. 1960–1963



В этих проектах можно проследить, как их создатели, заглядывая в будущее, поднимаются над сиюминутными проблемами и пытаются выразить свое отношение к перспективе взаимоотношения земли, архитектуры и космоса.

Проект «Парящего города» А. Исодзаки особо выделяется среди других его работ, посвященных городам второго уровня, своей художественно-пространственной композицией. Идея проекта заключается в том, что комплексы зданий распространяются по горизонтали над землей наподобие ветвей дерева. При создании своих работ архитекторы демонстрируют схожесть не только конечной цели (обретение дополнительного пространства), но и своего отношения к взаимодействию архитектуры с окружающей средой, эволюции экологической архитектуры. Это отношение предельно точно в своих записях сформулировал Хидекель, который был убежден, что архитектура будущего должна основываться на собственных законах, «не разрушающих естественную среду, а вступающих в благотворное пространственное взаимодействие с окружающей природой» [3, с. 534].

Не менее актуальной для архитекторов стала проблема создания подвижной архитектуры и формирования мобильных городов. Проекты Летящего города Г. Крутикова (1928) и города на воде К. Кикутакэ (1963) (рис. 7) сближает то, что архитекторы подходят к ее разработке с позиций взаимоотношения зданий и природы. Стремление освободить значительные территории земли (для создания благоприятных условий для человека) в первом случае и решить проблему перенаселения городов при невозможности их роста – во втором вынуж-



> Рис. 7. Проект «Летающий город». Арх. Г. Крутиков. 1928. Проект «Город на воде» Арх. К. Кикутакэ. 1963







< Рис. 8. Проект небоскребов для Москвы. Арх. Эль Лисицкий. 1923–1925. Музей искусства Китаюсю. Арх. А. Исодзаки. 1972–1974

дили архитекторов искать новые способы организации городского пространства и размещения города будущего. Для Крутикова альтернативой современному мегаполису стал парящий над землей город. Кикутакэ счел перспективным осваивать водные просторы (которые занимают  $\frac{2}{3}$  поверхности Земли и являются основным препятствием роста городов Японии). Общей идеей в обоих проектах также явилась многоярусная система сот для размещения подвижных жилых ячеек.

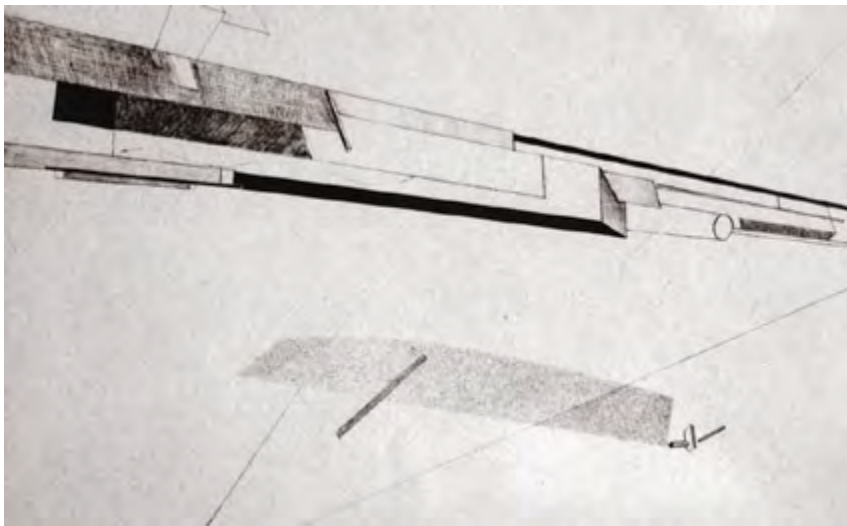
Проекты архитекторов опережали свое время и были ориентированы на будущее. В 20–30-е годы XX века многие русские мастера создавали проекты архитектуры, которая была рассчитана на размещение во внеземном пространстве. Японцы в данном случае предстают если не более прагматичными, то уж точно работающими на самую ближайшую перспективу. Исследования в области «плавающих» городов Кикутакэ начал еще в 1958 году, создав к настоящему времени уже около двух десятков проектов городов на воде. Под руководством Кикутакэ было проведено несколько экспериментов, проверяющих возможность строительства подобных городов на мелководье и на поверхности морей с большими глубинами (что было им продемонстрировано, в том числе, и на Экспо-75).

Идеи выдающихся архитекторов русского авангарда, нашедшие свое выражение преимущественно в проектах, имеют сходство (не только содержательное, но и внешнее) с постройками крупнейших современных японских архитекторов. Как ни странно, именно архитектура Японии, при всей ее несопоставимости с русской, оказалась настолько близка ее самому яркому периоду – русскому авангарду, что некоторые японские постройки можно рассматривать как «живой» источник для раскрытия в зримой форме основных концепций русских авангардистов. Для сопоставления следует остановиться на нескольких видах функциональных и концептуальных характеристик архитектурных произведений и принципах формирования городской среды.

**Вертикальное измерение архитектуры.** Для определенного контекста, в расчете на определенное воздействие были спроектированы небоскребы для Москвы Эль Лисицкого (1923–1925) и музей искусства Китаюсю

А. Исодзаки (1972–1974) (рис. 8). Дефицит строительной площади и желание максимально сохранить окружающую природу диктовали необходимость создания высотной доминанты-ориентира. В обоих случаях архитекторы большое внимание уделяли контрасту формы спроектированного сооружения и силуэту уже существующей застройки. Лисицкий предложил поставить восемь однотипных небоскребов на пересечении бульварного кольца с важнейшими радиальными улицами. Небоскребы должны были представлять собой вытянутые по горизонтали 2–3-этажные корпуса. На вертикальных опорах предполагалось разместить лифты и лестницы. Эль Лисицкий писал: «Нам свойственной двигаться горизонтально, а не вертикально. Поэтому, если для горизонтальной планировки на земле в данном участке нет места, мы поднимаем требуемую полезную площадь на стойки, и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром улицы и горизонтальным коридором сооружения. Цель: максимум полезной площади при минимальной подпоре» [4, с. 213–215]. Концепция оказалась близка японскому пониманию гармонии. Музей искусства, расположенный в центральной части города Китаюсю, получил форму пары труб квадратного сечения. Трубы нависают над холмом, позволяя максимально сохранить окружающую природу и холмистый рельеф. Практически все служебные музейные помещения расположились под землей, в трубах же размещаются главные выставочные залы. Таким образом, посетители находятся в комфортных условиях наземных залов, разворачивающихся выставочное пространство по горизонтали.

Небоскребы Лисицкого должны были выполнять функцию ориентиров для жителей города. По замыслу архитектора, они должны быть обращены в сторону центра своими одинаковыми фасадами. Силуэт видимого в перспективе здания позволил бы ориентироваться в городе. Для усиления эффекта ориентира Лисицкий предполагал даже ввести цвет для отметки каждого небоскреба. Музей искусств Китаюсю из-за своего удачного расположения на вершине холма виден с различных точек города. Чтобы максимально использовать это преимущество, Исодзаки разработал форму здания как отличный знак, ориентир для города.



< v Рис. 9. Проун. Арх. Эль Лисицкий. «К-музей».  
Арх. М. Сей Ватанабэ. 1994–1996



Ряд экспериментов с формообразованием привел к появлению сооружений-знаков. Эль Лисицкий рассматривал супрематическую живопись проунов (проектов утверждения нового) как «пересадочную станцию на пути от живописи к архитектуре» [4, с. 213]. «Вращая проун, мы ввинчиваем себя в пространство» [5, с. 32]. Концепцию многих из своих проунов он позднее использовал при разработке конкретных архитектурных проектов. Реализованным в архитектуре супрематическим наброском предстает концепция «К-музея» архитектора М. Сэй Ватанабэ (1994–1996) (рис. 9). Их объединяет поиск новых возможностей языка архитектуры и стремление «вывести» произведение на уровень емкой наполненности знака. Авторы старались сконцентрировать в проекте знак города, выявляя все присущие ему качества. Ватанабэ ставил перед собой задачу сделать свое сооружение непосредственной «моделью города» [6, с. 20], делая упор на качественной городской жизни. Этому способствовали объективные причины. Для размещения музея был выбран большой участок, проходивший по береговой линии Токийского залива. Участок оказался свободным в связи с переносом Международной выставки 1990 года из Токио в Осаку. К-музей должен был в знаковой форме отразить динамизм развития города и одну из его главных характеристик – разнообразие, при котором комбинация простых составляющих рождает сложное целое. И, наконец, взаимодействие многих различных элементов не должно нарушать фундаментальный принцип города – баланс как залог устойчивого развития. Очевидно сходство основополагающих принципов двух произведений: проуна Лисицкого и музея Сэй Ватанабэ. Те свойства, которыми должны были обладать проуны, чтобы представлять собой промежуточную ступень на пути от живописи к архитектуре, «выступая» в масштабе города (его функциональных и образных составляющих), реализовал в своем сооружении японский архитектор.

Простые формы, выбираемые архитекторами для своих построек, могут ярко и утонченно передать энергетику и наполненность пространства. Ясность и лаконичность силуэта открывала перед мастерами новые возможности языка архитектуры. Эксперимент архитектора К. Мельни-

кова с двумя цилиндрами стал одним из самых выдающихся в формообразовании, реализовавшись в собственном доме-мастерской архитектора (1927–1929). Два цилиндра, врезанные друг в друга, поставлены вертикально. В этой постройке Мельников «сумел в натуре проверить целый ряд сложных художественно-композиционных и конструктивных приемов, превратив свою квартиру в своеобразную экспериментальную площадку» [7, с. 36]. Эксперимент с двумя цилиндрами воплотил в своей известной постройке и А Исодзакэ (рис. 10). Его дом Яно в Кавасаки также состоит из двух цилиндров, только один стоит вертикально, а другой – горизонтально. Обе постройки сближает и акцент на окнах, который сделали архитекторы для создания яркого визуального эффекта. Посетители дома Мельникова отмечают, с какой полнотой ощущается в нем свободное пространство из-за частичной разбивки интерьера на два уровня и снятия межкомнатных перегородок [8, с. 199–200]. Для достижения эффекта увеличения пространства в доме Яно Исодзакэ предусмотрел полное отсутствие внутрикомнатных дверей (исключение составляла только ванная комната). Разнообразную смену пространственных впечатлений в этом строении также сложно угадать при взгляде на его внешний облик. Внешне дом выглядит очень просто, снаружи постройка «прочитывается» как полуторазэтажная, но сложная пространственная композиция развивается на пяти внутренних уровнях, соединенных лестницами. Тонкие бетонные плиты используются для стен и свода крыши, чтобы заключить внутреннее пространство, в то время как большие окна в гостиной устанавливают непрерывность с внешней стороны [9].

**Архитектура и средовой контекст.** Умение органично встраивать архитектурное сооружение в окружающую среду на протяжении истории было отличительной особенностью японских зодчих. Правда, под окружающей средой всегда понималась природа, гармония с которой для постройки имела решающее значение. В настоящее время городское строительство дает все меньше поводов говорить о единении с природой, но встраивание архитектурного сооружения в средовой контекст и по сей день остается ведущим принципом японских масте-



< Рис. 10. Дом-мастерская Арх. К. Мельников. 1927–1929. Дом Яно. Арх. А. Исодзаки. 1972–1975

ров. Двадцатый век потребовал уплотнения городской застройки, с которым и в XXI веке продолжают сталкиваться и японские, и русские архитекторы. Мастерство зодчего обязывало сделать архитектурное произведение не только сомасштабным окружающей застройке, но и передать ему образ и дух того микромира, в который он будет встроен. Проект Наркомтяжпрома в Москве А. и В. Весниных (1934) и Здание телекомпании Фудзи-ТВ К. Тангэ (1996) (рис. 11) своей протяженностью и масштабом должны соответствовать, в первом случае, Красной площади, а во втором – одной из крупнейших магистралей Токио. Концепция обоих сооружений предполагала статусную постройку, создающую и подчеркивающую имидж ее владельцев. В обоих проектах просматривается общий принцип подхода к окружению. Ключевое значение для каждого из зданий имело отведение им эксклюзивного места под застройку. Для размещения здания Фудзи-ТВ был выбран искусственный остров Одайба, на котором находятся штаб-квартиры многих, в основном высокотехнологичных компаний. Высокий статус проектируемого здания Наркомтяжпрома был связан с ведущей ролью, которая отводилась тяжелой промышленности в СССР в годы первых пятилеток. Размещение этого сооружения в самом центре Москвы, в непосредственной близости от Кремля должно было соответствовать логике размещения других стратегически важных объектов. Вдоль Красной площади определили площадку в 4 га. Рассматриваемые сооружения сближает общий подход к архитектурной композиции: каждое из них представляет собой четкую ритмическую структуру, состоящую из вертикальных ритмов и переходов между ними. Высокое мощное основание было средством подчеркнуть массивность всего сооружения.

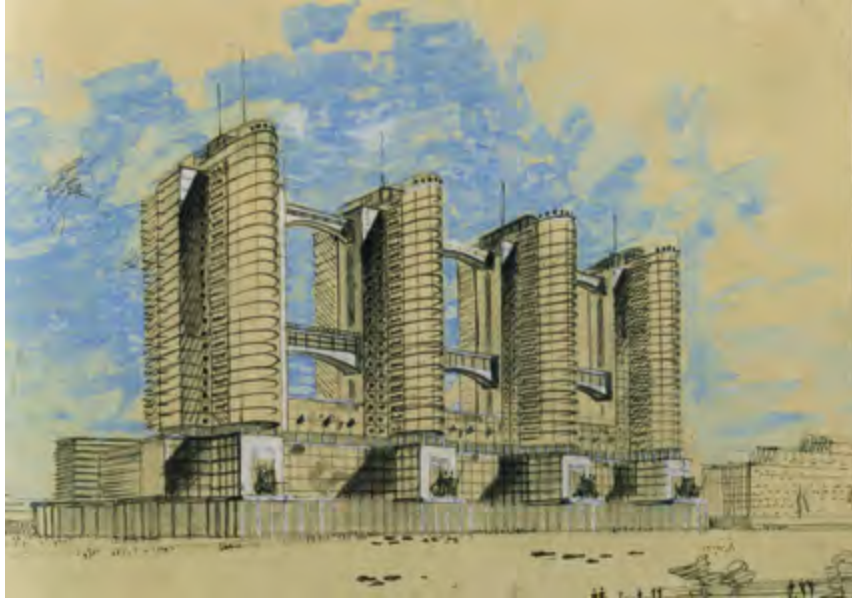
Согласно проекту, здание Наркомтяжпрома должно было представлять собой высотную конструкцию, состоящую из четырех 160-метровых башен, поставленных на внушительный стилобат, отвечающий Кремлевской стене. Башни предполагалось соединить между собой перекрытиями из стекла и бетона. Близким по замыслу выглядит и проект здания Фудзи-ТВ высотой 125 метров (25 этажей). Выше четвертого этажа постройка разделяется на две отдельные башни, соединенные между

собой сложной системой переходов. Наверху, зажатым среди балок, находится огромный, обшитый титановыми пластинами шар диаметром 32 метра. Общий силуэт постройки напоминает схематичное изображение сложной молекулярной структуры. Его исполнение продиктовано желанием Тангэ создать сооружение, подобное по своему строению клеточной ткани. Промежутки между структурными элементами предполагают, что здание, подобно живому организму, способно к самовосстановлению и обладает для этого всеми внутренними ресурсами.

В заключении необходимо подчеркнуть, что в истории архитектуры Японии можно обнаружить ту же ситуацию, которая складывается и в других видах искусства – толчок в развитии нередко происходит как реакция на мировые достижения в определенной области. Япония с глубокой древности чрезвычайно интересовалась всеми инновациями других культур. Приемы заимствования, выработанные Японией, уникальны и неповторимы. Эта исключительная японская переимчивость помогает, с одной стороны, выйти (хотя бы в собственном понимании) на мировой уровень, а с другой – привносит необходимую для дальнейшего развития подпитку.

Как внешнее, так и понятийное сходство проектов русского авангарда и построек (проектов) японских архитекторов позволяет утверждать, что, вырабатывая новые приемы формотворчества, архитекторы доходили до самой высшей степени, до канона формы. Но встраивая идеи русского авангарда в собственную логику развития современной архитектуры своей страны, японские архитекторы демонстрируют уникальную способность, ставшую визитной карточкой культуры – способность не присвоения, а усвоения (т. е. стремления полностью вжиться в дух заимствованной новации). Поэтому прекрасно прослеживается развитие идей мастеров русского авангарда, воплощение в жизнь того, что существовало только в проектах и порой казалось нереализованной утопией.

Архитекторы Японии считают обращение к русскому авангарду в настоящее время особенно актуальным и для России, что демонстрируют своими проектами и предложениями. Например, созданная Такэширо Нагакута концепция башни Татлина для Санкт-Петербурга.



^ в Рис. 11. Проект здания Наркомтяжпрома в Москве.  
Арх. А. и В. Веснины. 1934. Здание телекомпании Фудзи-ТВ.  
Арх. К. Тангэ. 1996



А. Исодзакэ считает русский авангард той художественной концепцией и архитектурной теорией, которая не вывела Россию в число мировых лидеров в области архитектуры, но не утратила и до сегодняшнего дня своей актуальности. Именно на авангардные эксперименты с формообразованием он ориентировался, создавая конкурсный проект для Мариинского театра и рассматривая его как архитектурный символ новой России: «Все художественные поиски того времени роднит призыв к деконструкции устоявшихся форм, вычленению их первоэлементов и, наконец, к их соединению в новом пространственно-временном континууме. Этот подход предвосхитил тенденции дизайна наших дней, особенно в сфере зрелищных сооружений. Метод «реструктуризации базовых элементов» оптимален для Мариинского театра, поскольку даст новые возможности эстетического воздействия на зрителя и обеспечит слаженную работу всего архитектурного организма» [10, с. 92]. В отечественной архитектурной критике проект Исодзакэ получил название «иероглифа русского конструктивизма».

Японские архитекторы считают русский авангард самым ярким и плодотворным периодом в архитектуре России. Их интерес к авангарду проявил себя еще в 1920–1930-е годы, но в это время влияние русского авангарда на архитектуру Японии носило исключительно фрагментарный характер, т. к. архитектурное сообщество было

ориентировано на другие идеи и задачи. Лишь отдельные архитекторы (такие, как Томоёси Мураяма, Бундзо Ямагути), увлеченные русским авангардом, опирались на него при создании своих работ. В полной мере смелые эксперименты с формообразованием, которые проводили русские авангардисты, нашли отклик в самую яркую архитектурную эпоху Японии – эпоху метаболизма (1960-е – начало 1970-х годов), когда целенаправленный интерес к русскому авангарду значительно укрепился и стал оказывать несомненное методологическое влияние на архитектурное творчество японских мастеров. Необходимо отметить, что японские архитекторы не только изучали русский авангард и увлекались его идеями, но и развили их, воплотив в жизнь то, что существовало только в проектах и порой казалось нереализуемой утопией.

Не вызывает сомнений, что архитектор вкладывает в свое произведение профессиональное мастерство, идеи, смыслы, понятия, а также традиции своей культуры. Но если говорить о вершине мастерства, профессионалы-архитекторы находят не просто точки соприкосновения, а общий профессиональный язык даже в случаях, когда речь идет об архитектуре настолько непохожих друг на друга стран, как Россия и Япония. XX столетие поставило архитекторов в такие условия, что ведущие мастера должны были искать абсолютно новые, подчас совершенно неожиданные решения уже возникших и еще только намечающихся проблем. Начало восприятия архитектуры как поиска, эксперимента (имеющего и инженерные, и социальные корни) положили русские авангардисты. Японские мастера, начавшие проявлять профессиональный интерес к русской авангардной архитектуре уже с момента ее возникновения, являют пример максимально последовательной реализации ее идей: с эпохи метаболизма и по настоящее время.

#### Литература

1. Kurukawa K. *Metabolism in architecture*. – London, 1977.
2. L'ARCA, № 27, 1989.
3. Цит. по: Хан-Магомедов, С. О. *Архитектура советского авангарда*. Т. 1. – Москва, 1996
4. Цит. по: Хан-Магомедов, С. О. *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*. – Москва, 2004
5. Канцедикас, А. С. Эль Лисицкий. *Фильм жизни. 1890–1941*. – Москва, 2004. – Т. 4
6. Makoto Sei Watanabe. *Conceiving the City*. Bergamo, 1998
7. Хан-Магомедов, С. О. *Кривоарбатский переулок, 10*. – Москва, 1984
8. Из отзывов о посещении дома К. С. Мельникова. Константин Степанович Мельников. – Москва, 1985
9. Arata Isozaki: *Architecture 1960–1990*. p. 118
10. Из интервью с А. Исодзакэ/Международный Архитектурный конкурс «Мариинский II»/Зодчий, 21 век. – Санкт-Петербург. – 2003. – № 3

#### References

- Arata Isozaki: *Architecture 1960-1990*. (n.d.).  
 Iz interv'iu s A. Isodzaki [From the interview with A. Isozaki]. (2003). *Mezhdunarodnyi Arkhitekturnyi konkurs "Mariinskii II". Zodchii, 21 vek, 3*. SPb.  
 Iz otzyvov o poseshchenii doma K.S. Mel'nikova [From remarks after visiting K. S. Melnikov's House]. (1985). In Konstantin Stepanovich Mel'nikov. Moscow.  
 Kantsedikas, A.S. (2004). *El' Lisitskii. Fil'm zhizni. 1890-1941. Vol.4*. Moscow.  
 Khan-Magomedov, S.O. (1984). *Krivoarbat'skii pereulok, 10*. Moscow.  
 Khan-Magomedov, S.O. (1996). *Arkhitektura sovetskogo avangarda [Architecture of the Soviet avant-garde]*. Vol.1. Moscow.  
 Khan-Magomedov, S.O. (2004). *Sto shedevrov sovetskogo arkhitekturnogo avangarda [One hundred masterpieces of the Soviet architectural avant-garde]*. Moscow.  
 Kurukawa, K. (1977). *Metabolism in architecture*. London.  
 L'ARCA (1989), 27.  
 Watanabe, Makoto Sei. (1998). *Conceiving the City*. Bergamo.



Лисицина Я. Ю. Творческий метод архитектора-художника Я. Г. Чернихова: монография / Я. Ю. Лисицина. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. – 268 с.: ил. / Lisitsina, Ya. Yu. (2017). Tvorcheskii metod arkhitektoora-khudozhnika Ya. G. Chernikhova: monografiya [The architect and artist Ya. G. Chernikhov's creative method: monograph]. Irkutsk: Izd-vo IGU.

Рассматриваются основные идеи Я. Чернихова, проанализированные автором монографии. Отдельное внимание Я. Лисицина уделяет проблеме формообразования. Подчеркивается связь с идеями авангарда и одновременно отличие от них, погруженность Я. Чернихова в ткань современной ему культуры. **Ключевые слова:** Я. Г. Чернихов; формообразование; авангард; искусствоведческий анализ, художественная практика. /

The basic ideas of Ya. Chernikhov are considered and analyzed by the author of the monograph. Ya. Lisitsina pays special attention to the problem of form-making. She underlines the connection of his ideas with the avant-garde ideas and, at the same time, the difference between them, as well as his absorption in the cultural fabric of his time.

**Keywords:** Ya. G. Chernikhov; form-making; avant-garde; art analysis; artistic practice.

## Прошлое трактует нас / The Past Interprets Us

Когда я только приступала к чтению книги Яны Лисициной, увидела в зале совещаний Художественного музея большое полотно. Там изгибались фермы, почти повторяющие «Архитектурные фантазии», героиня в плоско моделированном платье с геометрическим орнаментом держала в руках микрофон-вагон, а по фермам энергично взлетали некие механизмы, взятые прямо из «Машинной архитектуры». И это так четко ложилось на впечатления от текста, что поневоле возникло и название рецензии, и особая стилистика прочтения текста, который сам автор определила как «нудный».

Нудного я ничего не обнаружила, зато стало понятно, что без этой книги картина культурной жизни первой половины XX века будет и неполной, и искаженной.

Первое впечатление – Чернихов очень правильно был охарактеризован как художник-архитектор. Без такой двойной оптики многие существенные особенности его творчества остались бы непонятными.

Книга начинается, как кажется, вполне традиционным разделом о биографии Чернихова. Но она отличается нетрадиционным изложением. Я бы назвала его «неокантианским»: периоды жизни приурочиваются к этапам творческой эволюции, и главным объектом описания делаются именно творческие идеи Чернихова. В хронологическом формате более понятной делается сама эволюция творчества, переходы от менее сложных и «азбучных» штудий ко все более емким и сложным конструктивно и трудно выполнимым технически. Так выстраивается логика перерастания теоретических разработок в практические приемы и рекомендации по развитию фантазии обучающихся. Обнаруживается универсальный характер разработок архитектора-художника; автор приходит к коректному и обоснованному выводу, что Чернихов разработал «универсальный графический язык, овладев которым, можно легко менять слова на изображения, изъясняться начертаниями, передавать сообщения благодаря композициям, транслировать смыслы за счет трехмерных художественных образов» [С. 62]. Так Я. Ли-

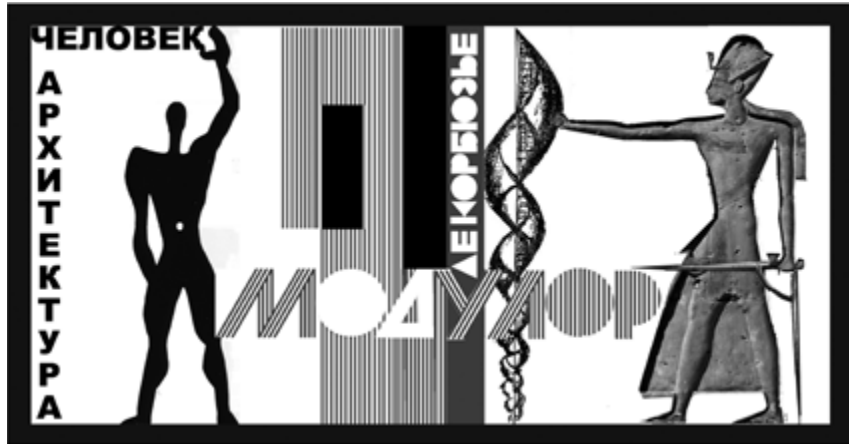
сицина подходит к важнейшей теме – теме беспредметного формообразования, элементами которого являются расположение в пространстве, ритм и конструктивные связи элементов.

Подробный анализ текстов и визуального компонента работ Чернихова обнаруживает взаимодополнительность содержания основных трудов архитектора, направленных не столько на закрепление стандартных приемов архитектурной техники, сколько на развитие в человеке его творческих способностей [С. 73]. При постепенном переходе от анализа элементарных форм ко все более композиционно сложным и разнообразным автору помогает художественный опыт и художественное образование: она останавливается на идее Чернихова о сходстве архитектурных пейзажей с музыкальной гаммой (суждение, восходящее к сочинению Г.-Э. Лессинга), но обнаруживает музыкальность уже на начальных стадиях работы над композициями.

Значение архитектурной фантазии, по мнению Чернихова, заключается в том, что приемы и компоненты труда архитектора становятся все более разнообразными и свободными благодаря развитию техники. В таком случае актуальным становится не движение от конструкции и функции к архитектурной форме (как предлагали конструктивисты – современники Чернихова). Напротив: развитие архитектурной фантазии, свободное творчество – вот реальная основа архитектурной профессии. Эта ключевая установка делает творчество Я. Чернихова качественно иным, чем архитектурный и культурный контекст, современником которого он был.

Книга богата иллюстрациями, и это тоже огромный пласт содержания, без которого ее содержание выглядело бы гораздо более скудным. Системный способ организации материала является еще одним достоинством книги. Думается, что во многом автор обязан этим своему научному руководителю – Марку Григорьевичу Мееровичу.

текст  
**Марина Ткачева** /  
text  
**Marina Tkacheva**



^ Графика Сергея Астапова

## Ле Корбюзье / Le Corbusier

текст  
Александр Раппапорт /  
text  
Alexander Rappaport

*Мое отношение к Ле Корбюзье менялось. В последнее время оно оказалось перепутанным с отношением к модернизму в целом. Разделить эти отношения – задача не из простых.*

### Ле Корбюзье: к постановке проблемы

Собственно, можно было бы выбрать и другую значительную фигуру, но уж больно хорош для этого рассуждения Ле Корбюзье.

В чем же тут я вижу проблему?

Вилла Савой стала чуть ли не иконой для современной архитектуры. С другой стороны, все говорят о ее функциональных и конструктивных недостатках: хозяева ее бросили и пр. Это говорит о том, что люди (и профессиональные архитекторы) видят во внешности постройки нечто убедительное, в том числе верят в ее функциональное и конструктивное совершенство. Иными словами, сам проповедник конструктивизма и функционализма Ле Корбюзье создавал видимость этого результата.

Но это еще не все. Мы можем с большой долей уверенности сказать, что можно было бы устранить все ее функциональные и конструктивные недочеты, НЕ МЕНЯЯ видимой формы.

Так что между архитектурой, функцией и конструкцией тут исключается прямая связь. Можно построить идеальный дом вполне неказистого вида и неудобный дом, сверкающий идеальной гармонией и совершенством. Что же тогда значит теоретическая пропаганда функции и конструкции?

Оказывается, что эта видимость не так уж и случайна. Что-то в ней подсказывает ее возможные (хотя порой нереализованные) возможности как с точки зрения эстетики, так и с точки зрения бытового, человеческого и даже исторического смысла. Иными словами, образ здания – многомерная система свойств. Свести ее к СУММЕ дифференциальных параметров невозможно. Более того, гений или талант архитектора точно также несводим к исполнению предписываемых теорией (даже собственной теорией зодчего) принципов и итогов.

Сколько бы мы ни рассуждали о Модулоре, эзотерике иррациональных отношений, визуальном равновесии и прочем – все вышеперечисленное может попасть в одну

Человек, сменивший фамилию Жаннере на символическое Ле Корбюзье и остающийся на устах зодчих простым «Корбю» – автор сотни зданий, десятков книг и статей, символ эпохи и культуры, человек-миф. Логика Ле Корбюзье и риторика его доказательств, его теории и практика подтверждаются способностями индивидуации и убеждения вещью. Шарль Эдуард Жаннере работал со своим двоюродным братом Пьером Жаннере, но роль брата в их творчестве до сих пор не раскрыта. Ле Корбюзье был великим человеком, но Человек не был его подлинным героем. Ключевые слова: Ле Корбюзье; Пьер Жаннере; язык современной архитектуры; парадоксы. /

Charles Edouard Jeanneret who changed his name to the symbolic Le Corbusier was the author of a hundred of buildings, dozens of books and articles, a symbol of the age and the culture and an iconic man. The logic of Le Corbusier and the rhetoric of his demonstrations, his theory and practice are supported by his skills in individuation and persuasion with a thing. The role of Corbu's cousin Pierre in their creative work has not been revealed yet. Le Corbusier was a great man, but Man was not his real hero.

Keywords: Le Corbusier; Pierre Jeanneret; the language of contemporary architecture; paradoxes.

точку и сразить нас наповал или разойтись в разные стороны, оставив нас в недоумении.

То же относится к критике и исторической пропаганде – как авторской, в которой он будет нас убеждать в своем расчете, так и его оппонентов, которые будут сомневаться в его постулатах и еще более – в способе их воплощения.

В таком случае талант зодчего тогда состоит именно в том, чтобы его благие намерения воплощались. А это не обеспечивают НИ САМИ НАМЕРЕНИЯ, ни их теоретическая подоплека. Есть масса примеров, в которых все выверено до миллиметра и трижды доказано, со ссылками на Платона и Энгельса, но неубедительно.

Отсюда! Логика и риторика доказательств, теорий и прочего должны подтверждаться способностями индивидуации и убеждения вещью, а принципы такой убедительности пока что остаются в области пропаганды намерений и мнений. В одних случаях несоответствие преодолевается личностями вроде ЛК, в других остается сомнительным теоретизированием на кофейной гуще. Тогда ЛК только случайная фигура: все подобное можно было бы сказать и о многих других архитекторах и художниках – Г. Эйфеле, А. Гауди, Ф-Л. Райте... Здесь мы должны взглянуть в лицо проблеме без розовых или синих очков, очковтирательства, к которому порой склоняются не только гении, но и вполне заурядные личности вроде Иконникова и пр. Это и есть проблема теории архитектуры третьего тысячелетия.

### Что такое Ле Корбюзье?

Человек, часовщик, архитектор, самоучка, лидер архитектурного авангарда, легенда, гений, автор Модулора, любитель белых зданий, плоских крыш, основоположник новой архитектуры, художник, человек, носивший круглую оправу для очков, муж красавицы-модели, утонувший в Средиземном море? Кто он – более или менее известно. Но ЧТО ОН – символ новой эпохи или случайно вспыхнувшая фигура архитектурной моды? Непонятно.

Это не чудак и шаман Малевич, не Академик и не герой, не звезда оперы или поп-группы. Он не просто наполнил собой место в мировой культуре: он его создал. Он не только построил сотни сооружений, но и изобрел язык, на котором говорит архитектура. Человек, сменив-

ший фамилию Жаннере на символическое Ле Корбюзье и остающийся на устах зодчих простым, как школьный друг – Корбю. Ле Корбюзье – автор сотни зданий, десятков книг и статей, человек – символ эпохи и культуры, человек-миф. Не поняв этого, невозможно начать серьезно изучать его роль в истории мирового искусства.

Он сложил поэму прямому углу, он готов был снести почти весь Париж, он подарил Москве одно из самых удивительных зданий новой архитектуры, он – предмет поклонения и удивления. Некоторые теряют дар речи при виде знаменитой виллы Савой. От одного названия у некоторых работников НИИ теории и истории архитектуры в Москве на глазах выступали слезы счастья. Одни, переночевав в комнатах этого дома, говорят, что там тихо, светло, чисто и уютно. Другие – что жить в этой вилле было несносно, и поэтому владельцы ее продали. Но вилла Савой, тем не менее, стала символом новой эры в архитектуре.

Такой парадоксальный набор символических точек, складывающийся в неповторимую и оригинальнейшую индивидуальную фигуру, стал предметом копирования, подражания и имитации для тысяч далеко не бездарных людей. Этот человек нашел секрет монументальности в любом сооружении, независимо от его размеров. Он издавал журнал «Новый дух» (L'Esprit Nouveau) и флиртовал с производителями моторов и вентиляторов.

Как же оценить смысл его жизни и творчества, перешагнувшего все границы и рубежи, океаны и страны? Какой глубины вздох или вдох должен предшествовать нашему подходу к этой шанге? На какую гору нужно влезть, чтобы увидеть его без страха и упрека?

Для меня – это вопросы профессиональной этики, духа самой профессии, которую Корбю поднял на удивительную высоту, притом не оградив ни себя, ни профессию от критики и не отменив права на критику столь же искреннюю и беспощадную, образцы которой он сам нам дал.

Ле Корбюзье создал место в жизни и культуре, которое мы теперь занимаем и которое нас обязывает ко многому (а не только к одобрителю: «Да, там уютно»). Величие Ле Корбюзье, как бы его образ ни менялся во времени, неоспоримо – и измерять его талант категориями дома отдыха – не большая услуга АРХИТЕКТОРУ и ПОЭТУ. Ле Корбюзье был великим человеком, но Человек не был его подлинным героем.

### Роль брата?

Почти всю жизнь Корбю работал с братом Пьером, и большинство проектов подписано двумя именами. Принято считать, что Пьер был лишь помощником, а все идеи и формы принадлежали Эдуарду, то есть Корбю.

Но так ли это?

Это сомнение не целит в разоблачение. Скорее, оно является попыткой еще раз задать тот же вопрос: Кто и Что?

Пьер (Андре) Жаннере (фр. Pierre Andre Jeanneret, 1896–1967) – французский архитектор и дизайнер, двоюродный брат знаменитого Ле Корбюзье, с которым и в тени которого он проработал почти всю свою жизнь. Один из главных строителей Чандигарха, города, возведенного по проекту Ле Корбюзье в Индии.

Жаннере закончил с дипломом Школу изящных искусств в Женеве, получив в 1915 Первую премию «За архитектуру, скульптуру и живопись». Стажировался как архитектор в мастерской Огюста Перре в Париже в 1920–1921 годах. В 1921 году Ле Корбюзье (урожд. Шарль Эдуард Жаннере, двоюродный брат Пьера Жаннере) пригласил его для совместной работы. Эдуард согласился, и они открыли свое архитектурное бюро в Париже. С этого момента Пьер Жаннере становится компаньоном

Ле Корбюзье, а проекты, созданные ими, подписываются: «Эдуард Жаннере/Пьер Жаннере». Ведущая роль в этом тандеме, просуществовавшем с 1922 по 1940 гг., неизменно принадлежала Ле Корбюзье. Пьер Жаннере сотрудничал также в журнале «Новый Дух» (L'Esprit Nouveau), который Ле Корбюзье выпускал в начале 20-х годов.

В 1922 году на выставке «Осенний салон» Эдуардом и Пьером Жаннере был представлен проект «Современный город на три миллиона жителей», ультрановаторский по концепции. Между 1924 и 1940 годами совместно они создают целый ряд модернистских проектов, среди которых важное место занимают богатые особняки в современном стиле, построенные в окрестностях Парижа. Это, в частности, вилла Ла Рош/Жаннере, вилла Штейн/де Монзи, вилла Савой – здания, ставшие этапными в истории современной архитектуры. Пьер Жаннере проявил себя и как дизайнер. На выставке «Осенний салон» 1929 года был показан комплект мебели, созданный им совместно с Ле Корбюзье, Шарлоттой Периан. Столы, кресла, блокируемые шкафы-секции были изготовлены из современных материалов (стальные трубки, стекло, искусственная кожа) по самым новым технологиям. Сотрудничество Пьера Жаннере с Ле Корбюзье было прервано войной, когда их мастерская на ул. Севр, 35 была закрыта.

В 1940–51 гг. Пьер Жаннере работал с архитектором Жаном Пруве (Jean Prouvé), в 1940–49 гг. – с Жоржем Бланшоном (Georges Blanchon) и в 1949–51 – с Доминик Эскорсат (Dominique Escorsat). В начале 50-х годов возобновил совместную деятельность с Ле Корбюзье.

Последние 15 лет своей жизни Пьер Жаннере провел в Индии в связи с возведением Чандигарха, новой столицы штата Пенджаб, строившейся по проекту Ле Корбюзье (1951–1957). Вместе с Максвеллом Фрайем и Джейн Дрю, двумя архитекторами из Англии, Пьер Жаннере вел надзор за строительством, в частности, за строительством комплекса Капитолия, административного центра, спроектированного самим Корбюзье. С ними сотрудничали также индийские архитекторы и инженеры, совместно с которыми были созданы проекты жилых зданий для городской администрации, а также школ, гостиниц, торговых центров. Часть кампуса университета Пенджаб – библиотека и здание Gandhi Bhawan – спроектированы непосредственно самим Пьером Жаннере. Gandhi Bhawan – весьма своеобразное по своему облику сооружение и практически единственное, где зафиксировано личное авторство Пьера Жаннере. Оно представляет собой структуру, три части и три остроконечных завершения которой символизируют три части индийской философии. В 1999 году в здании Gandhi Bhawan состоялась большая фотовыставка, рассказывающая о вкладе Ле Корбюзье и Пьера Жаннере в создание новой столицы.

После того, как строительство города было в основном завершено, П. Жаннере был приглашен городскими властями на должность Главного архитектора Чандигарха и штата Пенджаб, на которой и пребывал вплоть до 1965 года, когда вернулся в Швейцарию. Выполнял он также обязанности директора созданной в Чандигархе Школы прикладного искусства, продолжая при этом самостоятельно заниматься дизайном – интерьерами и мебелью.

Кажется весьма вероятным, что за полвека работы Пьер и Эдуард могли перенять друг у друга не только функции, но и способности. И это еще только минимум возможностей.

### Ле Корбюзье и эстетика сдвига

Проблема феноменологии в эстетике сталкивается с вопросом коммуникативности. Феноменология, оставаясь

вне вербального мышления, не позволяет нормировать свое состояние и оставляет его в рамках самосознания и невыраженной словесно интуиции.

В творчестве футуристов это приводит к идее остранения как способа фиксации авторского индивидуального видения мира и законов художественного конструирования.

У Ле Корбюзье эта или аналогичная техника выразилась в композиционном построении, где сдвиги объемов, выход из сферы симметрии и регулярности той или иной схемы порождает чувство движения и новизны внутри самого композиционного приема.

Тем не менее, не всякий сдвиг сохраняет свойство нескрываемой преднамеренности и не превращается в деконструкцию. То, что Ле Корбюзье позволял себе как сдвиг внутри нормативного построения композиции, позднее превратилось в работах Эйзенмана и Либескинда в вызывающий прием вроде «взрыва» самой конструктивной основы композиции, где уже ясно читается мотив разрушения, а не игры. Этот деконструкционистский взрыв превращает гармонию целого в демонстрацию отказа от самой идеи целостности и демонстрирует постепенный переход от космической идеи порядка к более или менее декларируемой идее хаоса. Ле Корбюзье пользуется сдвигом как иронической игрой, сохраняющей целое, но оставляющей ему свободу игры. Этот момент оказался для последователей Ле Корбюзье отчасти популярным, но малодостижимым, ибо здесь грань между игровым и онтологическим хаосом очень зыбкая. Сам Ле Корбюзье пришел к технике сдвига достаточно поздно, и в его проектах 30-х годов он почти не встречается. Или осуществляется без монотонных повторений как своего рода центральный прием композиции, а не игра внутри ее нормативных границ. Таков и Центросоюз, и Вилла Савой.

В более поздних проектах эти сдвиги делали композиции Ле Корбюзье неподражаемыми, и в кругу его имитаторов они встречаются редко, но порой и удачно. Нужно заметить, что сам этот прием отчасти лишает композицию монументальной строгости и требует рефлексивной игры, чаще всего опасной для композиционного замысла целого.

В истории архитектуры сдвиг – явление не частое, но его можно увидеть уже в античном Эрехтейоне, где портик кариатид не укладывается в симметрию объемов храмового здания.

### **«Ограниченность» и универсальность у Ле Корбюзье** (набросок тезисов, нуждающихся в проработке)

При всей уникальности гения Ле Корбюзье его творческое видение архитектуры имело свои ограничения, которые, на мой взгляд, отразились в ограниченности всего модернизма. Отчасти сегодня они выглядят уже и как форма идиотизма.

Начну с частности, но важной. Например, Ле Корбюзье не чувствовал смысл ОКНА: он всюду заменял сложный комплекс функций и качеств окна идеей прорыва в стене, уничтожения преграды, лишь отверстия, открывающего вид на мир. В то же время окно имеет ряд уникальных свойств как для интерьера, так и для фасада.

«Безоконность», возникшая в работах зрелого Ле Корбюзье, в его ранних работах еще отсутствовала.

Вторая ограниченность – в ультимативном введении поверхности и плоскости как доминирующей пластики сооружения. Этот момент, вероятно, оставил свой неизгладимый след и на ограниченности понимания Пространства как безразличной «трехмерности» мира.

Третий момент – доминирование горизонтали и недооценка вертикали в его композиционной схематике. Эта

сторона видимо связана с преимуществом горизонтального движения (дорога, авиация, прогресс).

Четвертый момент – доминирование белизны как фона, видимо, унаследованный из письменности и чертежа. При этом сама белизна становится как бы трансцендентным фоном для знаков, линий и композиционной драматургии. Она стала либо ультрасубстанцией, либо теряла всякую субстанциальность в стихии чистой мысли.

Недооценка косых векторов в покрытиях крыш – как выход из стихии воды, предполагающей сточные поверхности воды. Доминирование сухости и в этом отношении – разрыв с природной влагой планеты, состоящей на две трети из воды. Тем не менее культ горизонтали остается отчасти принципиально водяным знаком.

Культ полета, выразившийся в его «пилоти» – столбах, отрывающих здание от земли. Эта оторванность имеет свои духовные корни в концепции духовного порыва вверх и в то же время несет в себе знак отрыва от земли как некоторый аналог смерти.

Эти первые наблюдения говорят, однако, об отрыве архитектуры Ле Корбюзье от земли и земной жизни и убедительности его архетипики как наследницы христианства и религиозного трансцендентализма.

Отмеченные мной здесь моменты требуют еще интерпретации техницизма Ле Корбюзье, лишённого механичности, на которой он, впрочем, так или иначе настаивал, и наводят на идею чистой логики как утверждающий планетарный смысл человеческого бытия. В этом можно видеть сходство и влияние идей Декарта.

Таким образом, в эстетике Корбюзье рес экстенса (пространство) и рес когитанс (мысль) образовали чрезвычайно прочный символизм нового мировидения, который в наши дни начинает уступать место неопределенности человеческого духа и душиется в планетарном контексте постоянных перемен.

Этот символизм у Корбюзье кажется нам теперь отчасти проявлением не подлежащей сомнениям догматики и тем самым – тоталитарной веры в истину как уже спустившуюся с небес на Землю.

Здесь видна и еще одна сторона проблемы. Последователи Ле Корбюзье, как правило, шли путем имитаций, так как «сам принцип» Корбю давался в идеальной форме только ему, и состоял он в незаметных формах отклонений от чистоты принципа, отклонениях, которые догматическому признанию его идей уже даны не были.

### **Литература**

1. Лежава, И. Г. Современная архитектура и город. // Проект Байкал. – 2017. – № 53. – С. 140–149

2. Le Modulor II (La parole est aux usagers), Boulogne 1955, dition originale : Le Corbusier, Le Modulor II (La parole est aux usagers) suite de «Le Modulor» «1948», Architecture d'aujourd'hui, coll. «Ascorial», 1955, 344 p., in-16 14 sm (notice BnF no FRBNF32362634)

### **References**

Le Modulor II (La parole est aux usagers), Boulogne 1955, dition originale : Le Corbusier, Le Modulor II (La parole est aux usagers) suite de «Le Modulor» «1948», Architecture d'aujourd'hui, coll. «Ascorial», 1955, 344 p., in-16 14 sm (notice BnF no FRBNF32362634).

Lezhava, I. (2017). Contemporary Architecture and the City. Project Baikal, 14(53), 140-149. doi:10.7480/projectbaikal.53.1235





Марсельский дом Ле Корбюзье (Unité d'Habitation, 280 Boulevard Michelet, Марсель, Франция, 1945–1952 гг.) – уникальный эксперимент в архитектуре и градостроительстве, своеобразный авангардный прорыв, созвучный отечественному авангарду начала XX века с концепциями тотального преобразования, идеалами нового жизнеустройства. Сочетание скульптурной пластики форм с жесткой графикой прямых линий и «решеток», активная полихромия в контрасте с естественным цветом и грубыми фактурами бетона не только воплощают основные идеи Корбюзье, «игру между грубостью и изяществом, между точностью и случайностью», но служат прообразами современной архитектуры

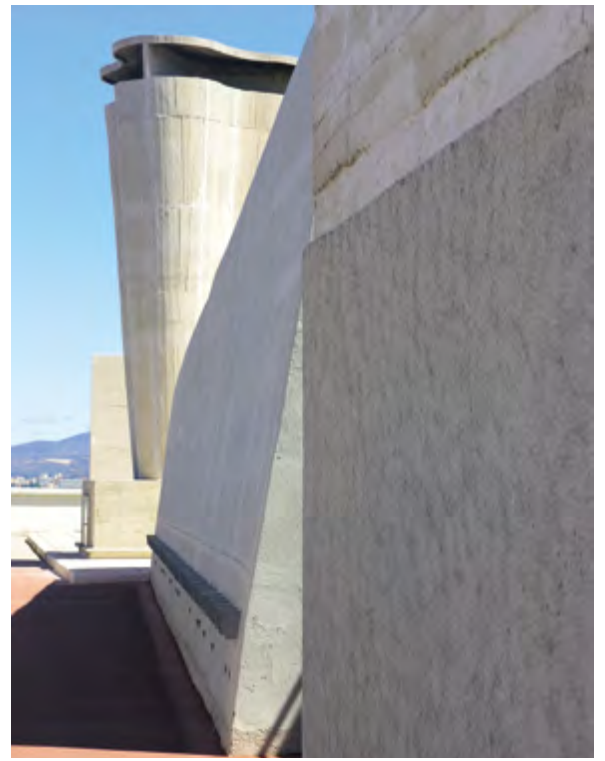
v Это также один из первых опытов создания эксплуатируемых кровель, чрезвычайно актуальный сегодня в современных мегаполисах, который сопровождается органичным «погружением» архитектурной среды в природный контекст, организацией эксклюзивного рекреационного пространства.

## Фотогалерея / Photo Gallery

### Марсельская жилая единица / Marseille Residential Unit

Фото и текст Ольги Железняк / Photo and text by Olga Zheleznyak





^ Скульптурная пластика архитектуры Корбюзье – своеобразный прототип современной «виртуальной» архитектуры

Брутальная эстетика фасадов здания:  
«архитектурный спектакль» форм, цвета и материала  
от Ле Корбюзье





Образовательный проект «...Есть такой авангард», идеологом и куратором которого является руководитель творческого пространства «ArchiМы» Ольга Успенская (Красноярск), вошел в список лауреатов Международного архитектурного фестиваля «Зодчество-2018» и был награжден дипломом Союза архитекторов России. Главным партнером проекта выступил Эдуард Кубенский – главный редактор издательства TATLIN (Екатеринбург). В статье речь идет о содержании и мероприятиях проекта. Ключевые слова: «ArchiМы»; образовательный проект; Эдуард Кубенский; авангард; творческая практика; архитектура; искусство XX века. /

The educational project “...There Is Such Avant-Garde”, the ideologist and the curator of which is Olga Uspenskaya, head of the creative space “ArchiMY” (Krasnoyarsk), became one of the laureates of the International Architectural Festival “Zodchestvo 2018” and was awarded the Union of Architects of Russia Diploma. The main partner of the project is Eduard Kubensky, editor-in-chief of TATLIN Publishers (Yekaterinburg). The article presents the content and the events of the project.

Keywords: “ArchiMY”; educational project; Eduard Kubensky; avant-garde; creative policy; architecture; art of the XX century.

## «...Есть такой авангард» /

текст  
Ольга Успенская /  
text  
Olga Uspenskaya

Идея переосмыслить культуру русского авангарда возникла в 2016 году при проведении городского интерактива «Я – художник. Русский авангард», который был организован преподавателями творческого пространства «ArchiМы», главным редактором издательства TATLIN Эдуардом Кубенским и студентами Института архитектуры и дизайна СФУ в рамках деловой программы «Зодчество Восточной Сибири» в Красноярске.

Увидев, с каким энтузиазмом и интересом горожане откликнулись на предложение расцветить раскраски из серии художников-авангардистов, выпущенных издательством TATLIN, и тот неподдельный интерес, с которым участники слушали лекцию Э. Кубенского, было принято решение запустить проект, где преподаватели, студенты-волонтеры архитектурных ВУЗов, руководители детских архитектурных школ и студий будут знакомить горожан с культурой первых десятилетий XX столетия. Участвовать в проекте вызвались Иркутск, Красноярск, Новосибирск, Барнаул, Екатеринбург, Ростов-на-Дону.

Примечательно то, что начало работы проекта – 2017 год – совпало со столетием Октябрьской революции.

«...Есть такой авангард» – образовательный волонтерский проект. Все мероприятия, которые проводятся в его рамках – это попытка рассмотреть временной отрезок первой трети двадцатого века не как время изменений в политической структуре страны, а как революцию в культуре, социуме, мировоззрении и миропонимании, которые пришли к нам благодаря искусству авангарда. Мероприятия проекта – лекториум «Русский авангард», флешмоб «Я – художник. Русский авангард», выставка плакатов издательства TATLIN, лекции по архитектуре советского конструктивизма – знакомят участников с эпохой новаторского искусства и архитектуры.

И участники, и организаторы проекта пытаются более осознанно изучить и проникнуть во время, будоражившее умы и вдохновлявшее творческих людей той эпохи на создание нового искусства.

Для участников и нас, организаторов, целью проекта являлась попытка понять, что же такое искусство начала XX века. Почему художники, архитекторы, композиторы, поэты, театральные деятели того времени считали, что прежнее искусство «уже не то»? Мы пытались донести до всех посещавших наши мероприятия стремление деятелей искусств той эпохи разработать новый язык для описания невидимого нам мира, мира не физического, а метафизического, мира чувств и вдохновения. Это и явилось идеей авангарда. Как говорила искусствовед и культуролог Ирина Языкова, суть авангарда – в «выходе за пределы известного в неизвестное и даже непознаваемое». Неслучайно созданный новый язык поэт Велимир Хлебников назвал «заумь».

В рамках проекта на площадке нашей студии прошли лекции замечательного искусствоведа, кандидата искусствоведения Елены Худоноговой. На этих встречах слушатели полностью погружались и познавали ту эпоху художественной культуры, которая и спустя годы содержит много загадок в творческих исканиях и в биографиях художников-авангардистов.

Большая работа была проведена студентами в нескольких ВУЗах страны. Под руководством преподавателей они проводили исследовательскую и просветительскую работу, тем самым пополняя и свои знания, щедро делаясь ими со всеми, кто посещал наши мероприятия.





## “...There Is Such Avant-Garde”

Исследовательская работа студентов-архитекторов «Творчество мастеров советского авангарда в архитектуре» была посвящена изучению этапов становления новаторских течений, которые сложились в 20-е годы прошлого столетия, зарождению нового типа архитектора – ученого, проектировщика, художника. Было важно увидеть профессию архитектора как часть художественной культуры того времени, понять архитектуру новой эпохи не только как научно-конструктивно-технический фактор, но и как синтез зарождения нового стиля, в котором форма, функция, конструкция и художественный замысел сливаются в единый творческий процесс. Главной задачей для студентов было осмыслить формирование нового художественного образа в архитектуре. Результаты исследований представлялись на мероприятиях образовательной программы, где слушателем мог стать любой желающий, стремящийся узнать больше о новаторских идеях в искусстве и архитектуре первой трети XX столетия.

Началом исследовательской работы студентов стал цикл лекций о зарождении нового стиля в архитектуре, которые с большой профессиональной отдачей и множеством интересных фактов из биографий архитекторов читал доцент СФУ Сергей Ямалетдинов. Он говорил о принципах и приемах современной архитектуры, которые зарождались в начале XX века. Немалая роль в них принадлежала авангардным экспериментам 1920–1930-х гг., в которые были вовлечены художники и архитекторы России. Сегодня на персональных выставках западных архитекторов можно видеть отсылки к работам отечественных мастеров периода советского авангарда, что еще раз подтверждает большой вклад этого периода в развитие современной архитектуры.

К сожалению, молодое поколение студентов-архитекторов не всегда может назвать имена архитекторов и художников авангарда. В лучшем случае на память приходит имя Малевича и его известное произведение «Черный квадрат». Проект «Есть такой авангард» призван еще раз напомнить молодому поколению о достижениях в изобразительном искусстве и архитектуре России начала XX века и их вкладе в развитие мировой культуры.

В результате реализации проекта участники «погрузились» в тему, прослушав лекции о русском искусстве и архитектуре, самостоятельно изучая творческие биографии художников и архитекторов авангарда. Исполнение собственных творческих работ в стиле мастеров авангарда помогло глубже узнать авторский почерк того или иного мастера. Красноярские студенты могли также увидеть произведения архитектуры авангарда «вживую»: теме авангарда были посвящены выездные архитектурно-ознакомительная и исследовательская практики в Санкт-Петербурге. Знакомство с реальными постройками на улицах города, а также с экспозицией Русского музея, посвященной искусству XX века, еще раз напомнило – есть такой авангард!

Огромный интерес вызвал флешмоб «Я – художник. Русский авангард», который прошел одновременно в шести городах России, где каждый из собравшихся в архитектурных школах и студиях мог почувствовать себя причастным к созданию полотен великих художников-авангардистов, создавая собственные работы по мотивам мастеров того времени.

Вот какой отзыв мы получили от коллеги из Новосибирска. Ольга Морозова, кандидат архитектуры Новосибирской государственной академии архитектуры, дизайна и искусств написала следующее: «Мероприятие акции «Я – художник. Русский авангард» в Новосибирском государственном университете архитектуры, дизайна и искусств (НГУАДИ) состоялось 25 мая 2018 года. В рамках отчетной выставки работ учащихся Научно-образовательного центра дополнительного образования детей и молодежи НГУАДИ была развернута интерактивная творческая площадка, на которой участники выставки, а также ее гости смогли приобщиться к искусству русского авангарда и раскрасить крупномасштабные композиции прославленных мастеров. Работа проходила под руководством преподавателя НОЦ НГУАДИ Сергея Владимировича Лаера – большого знатока и поклонника искусства и архитектуры русского авангарда. В распоряжении ребят были валики, кисти и акриловая краска основных цветов.

В данном случае удачно совпало все – тема, материалы, масштаб изображений и формат самого мероприятия.



Каждый участник смог испытать на себе удивительное чувство, когда, находясь в выставочном пространстве, вдруг становишься не зрителем, а автором произведений. Причем одновременно у тебя есть и великолепный ориентир – работы художников-авангардистов, и большая степень свободы для творческого самовыражения. Учащиеся НОЦ НГУАДИ охотно откликнулись на призыв организаторов и создали три больших полотна. В этих работах эстетика авангарда удивительным образом соединилась с современными приемами граффити и стрит-арта. Так же, как и 100 лет назад в ярких графических композициях снова проявился бунтарский дух, но в новой стилистике, актуальной для современных подростков.

Большой командой мы попытались постичь «заумь», дух новаторского искусства, заставлявший творческую интеллигенцию начала XX века переосмыслить прошлые достижения и донести до широких масс дух свободы, который подарило им время великих перемен, время авангарда.

## ар-деко / art deco

Пожалуй, самый противоречивый и неоднозначный стиль XX века – ар-деко. Стиль временно изящный, изысканный и вульгарный. Стиль – прямой наследник утонченного ар-нуво и кичливого китча нуворишей. Не разборчиво-всеядный, впитавший элементы чуть ли не всех исторических стилей Востока и Запада и не соблюдающий стилистических рамок ни в чем... Возможно, именно ар-деко следует рассматривать как предшественника общей стилистики всего XX века.

Размышлениям о стиле ар-деко, стиле гениальных дизайнеров и разбогатевших самозванцев, посвящена подборка материалов в рамках главной темы этого номера.

**Константин Лидин**

ART DECO is, probably, one of the most controversial and complex styles of the 20th century. The style is fine and, at the same time, vulgar. This style is a direct successor of the sophisticated art nouveau and the haughty kitsch of nouveaux riches. Being omnivorous, it has absorbed elements of almost all historical styles of East and West without staying within any stylistic limits... Probably, it is ART DECO which should be considered a precursor of the general stylistics of the 20th century.

The selection of materials on the main topic of this issue is devoted to the thoughts on the ART Deco style, the style of brilliant designers and newly rich frauds.

**Konstantin Lidin**

текст

Андрей Бархин /  
text

Andrei Barkhin

1. Триумфом ар-деко стали небоскребы Нью-Йорка и Чикаго, однако в годы своего расцвета их стиль получал иные, не прижившиеся наименования. Современники называли архитектуру ар-деко «зигзаг-модерном» и даже «джаз-модерном»

Стилистическое многообразие архитектуры 1930-х годов демонстрируют ключевые свершения стиля ар-деко – павильоны выставки 1925 года в Париже, высотные здания, выстроенные на рубеже 1920–1930-х в городах Америки. Разнообразны были исторические источники этого стиля. Тем не менее ар-деко предстает цельной, узнаваемой эстетикой. Ее примеры можно обнаружить в советском архитектурном наследии 1930-х. Ар-деко предстает мировой архитектурной модой межвоенного времени. В статье описывается феномен стилистического параллелизма, наблюдаемый в отечественной и зарубежной архитектуре 1930-х гг.

Ключевые слова: советская архитектура 1930–1950-х гг.; архитектура ар-деко; советская версия ар-деко; неоклассика; неоархаика. /

Stylistic variety in architecture of the 1930s is demonstrated by the key achievements of the Art Deco style: pavilions of the 1925 Paris Exhibition, high-rises built in the late 1920s – early 1930s in American cities. There was a diversity of historical sources of the style. However, Art Deco represents comprehensive and recognizable aesthetics. Its examples can be found in the Soviet architectural heritage of the 1930s. Art Deco is a world architectural trend of the interwar period. The article describes the phenomenon of stylistic parallelism in the national and foreign architecture of the 1930s.

Keywords: Soviet architecture of the 1930-1950s; Art Deco architecture; Soviet version of Art Deco; Neo-Classicism; Neo-Archaism.

## Ар-деко и стилистический параллелизм в архитектуре 1930-х / Art Deco and Stylistic Parallelism in Architecture of the 1930s

2. Термин «ребристый стиль» в данной статье понимается, конечно, не как «большой стиль», но как общность определенных архитектурных приемов группы проектов и построек. На смену классическому ордеру в 1920–1930-х гг. приходят каннелированные пилястры и плоские лопатки без баз и капителей, вытянутые, узкие ребра и другие остроконечные неоготические формы. Так наряду с уплощенными рельефами ребристость стала основным архитектурным приемом ар-деко Америки

3. Потому Иофан, работавший над проектом Дворца Советов как самого высокого здания в мире, взял за основу стиль уже построенных американских высоток. Однако импорт архитектурных образов требовал и импорта технологий строительства. Именно с этим была связана осуществленная в 1934 г. поездка в США советских архитекторов, победителей конкурса ДС. Зарубежный опыт изучался и при проектировании московского метро. Как указывает Ю. Д. Старостенко, в начале 1930-х для ознакомления с опытом строительства метро за границу был командирован главный архитектор Метропроекта С. М. Кравец [8, с. 126]



Рис. 1. Проект Дворца Советов. Арх. Б. М. Иофан. 1934

Советская архитектура 1930-х гг. была стилистически крайне разнообразна, и терминологический аппарат ее описания еще находится в стадии становления. Однако ряд отечественных исследователей готов обозначить в качестве одного из направлений эпохи 1930-х советскую версию ар-деко, подчеркивая близость художественных проявлений в СССР и за рубежом. Таков подход, сформулированный в монографиях и статьях И. А. Азизян, А. В. Бокова, А. Ю. Бронвицкой, Н. О. Душкиной, А. В. Иконникова, И. А. Казуся, Т. Г. Малининой, Е. Б. Овсянниковой, В. Л. Хайта и др. Именно использование термина «ар-деко» позволяет рассматривать советский стиль 1930-х в контексте зарубежной архитектуры. Первые примеры этого стиля, как представляется, возникают еще до Первой мировой войны. Цель статьи – попытаться проанализировать проявление стиля ар-деко в советской архитектуре 1930-х гг.

Межвоенный период стал временем подлинного расцвета искусства и архитектуры по всему миру: это была «эпоха джаза», «эпоха небоскребов» и «эпоха выставки 1925 г. в Париже»<sup>1</sup>. Именно по наименованию Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности, проведенной в 1925 г. в Париже (Arts Décoratifs), а точнее – в связи с 40-летним юбилеем ее открытия, термин «ар-деко» с 1960-х гг. вошел в искусствоведческую науку и принял на себя, в первую очередь, хронологическое обобщение памятников межвоенного времени.

Кульминацией развития стиля ар-деко стали высотные здания, выстроенные в городах Америки на рубеже 1920–1930-х гг. и стилистически крайне разнообразные. Разными были даже постройки одного и того же архитектора – Р. Худа, Ф. Крета и др. Декоративность небоскребов могла принимать самые различные формы – от геометризации историзма и пластической фантазии до аутентичной неоархаики или предельно абстрактной аскезы. Но тем не менее небоскребы 1920–1930-х гг. отличаются цельной, узнаваемой стилистикой. Общим для них было характерное сочетание неоготического «ребристого стиля» и неоархаических уступов<sup>2</sup>. Впервые эту ребристо-уступчатую стилистику продемонстрировал Сааринен в проекте, представленном на конкурс Чикаго



Трибюн 1922 г. В итоге здание было построено по проекту Р. Худа в аутентичной неоготике, восходящей к башням Руана. Однако после конкурса Худ следует за Саариненом: в 1924 г. в Нью-Йорке он создает шедевр ар-деко – Радиатор билдинг. В нем впервые воплощен принцип трансформации архитектурной формы, доступный нью-йоркским архитекторам. Это был отказ от аутентичного воспроизведения мотивов (в данном случае готики), и, одновременно, новое понимание традиции. Эстетика геометризованного историзма (ар-деко) была предъявлена.

Варируя ребристость и уступчатость, архитекторы ар-деко стремились воспроизвести один поразивший всех образ – проект Сааринена на конкурсе Чикаго Трибюн 1922 г. Эта новая эстетика возникает в работах Сааринена еще в работах 1910-х, начиная со знаменитой башни вокзала в Хельсинки. В 1922 г. Сааринен сенсационно соединяет неоготическую ребристость с неоготическими уступами, и именно таким будет архетип небоскреба ар-деко. Так решены высотные здания в городах Америки, а в СССР – проекты Б. М. Иофана: Дворец Советов, Наркомат тяжелой промышленности в Москве, павильоны СССР на Международных выставках 1937 и 1939 гг. Это был ответ мастера зданию Рокфеллер-центра, только что выстроенному Р. Худом в Нью-Йорке. Именно в ребристом стиле (ар-деко) была задумана целая серия работ отечественных мастеров 1930-х; таковы проекты и постройки 1930-х гг. – А. Н. Душкина, И. Г. Лангбарда, А. Я. Лангмана, Л. В. Руднева, К. И. Соломонова, Д. Ф. Фридмана, Д. Н. Чечулина и др.

Московским шедевром ребристого стиля (ар-деко) должен был стать Дворец Советов по проекту Б. М. Иофана (1934). Так был решен и проект американского архитектора Г. Гамильтона (получивший одну из первых премий на конкурсе 1932 г.), и итоговый образ, спроектированный в 1934 г. группой Б. М. Иофана, В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха. Дворец Советов задумывался как самое высокое здание в мире (415 м), превосходя только что построенное здание Эмпайр-стейт-билдинг (380 м). Конкуренция в высоте требовала конкуренции в стиле. И именно ребристый стиль позволял эффективно и в короткие сроки решить фасад грандиозной высоты<sup>3</sup>. Проектирование Дворца Советов в виде ребристого небоскреба стало ярчайшим доказательством развития в СССР собственной версии ар-деко, и Дворец Советов стал вершиной этого стиля.

Архитектурные приемы ар-деко не просто проникали сквозь «железный занавес», но они намеренно импортировались (так было и с автомобильной модой)<sup>4</sup>. Поэтому термин «ар-деко» как синоним ребристого стиля небоскребов и Дворца Советов позволяет обобщать и сопоставлять стилиевые проявления 1920–1930-х гг. в США, Европе и СССР. И именно в ар-деко, как отмечают исследователи, были созданы наиболее яркие и талантливые образы советского искусства середины 1930-х гг. – павильон СССР на выставке в Париже, увенчанный скульптурой «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной, станции метро «Маяковская» и «Дворец Советов» А. Н. Душкина<sup>5</sup>.

Ребристый стиль высотных зданий 1930-х гг. можно было бы анализировать и помимо вопросов этимологии и семантики термина «ар-деко». Уже конкурс на здание Чикаго Трибюн 1922 г., прервав монополию историзма, впервые показал все возможные варианты небоскреба – и ретроспективные, и решенные в ар-деко (фантазийно-геометризованные). Тем не менее использование стиля парижской выставки в декоративном оформлении американских небоскребов связало оба явления, и во множестве исследований дало башням 1920–1930-х гг. стилиевое определение. Однако архитектура межвоенного времени предстает не единым стилем, но параллельным развитием нескольких течений, групп. Такова была

стилевая картина в межвоенные годы и в США, и в СССР, и в Европе (Италии); ее можно представить, как своего рода «многожильный провод» различных тенденций и идей. В этом период расцвета ар-деко напоминает рубеж XIX–XX веков, разнообразие течений эпохи модерна.

Впервые ключевые приемы стиля ар-деко – геометризация форм историзма и увлечение архаикой – заметны еще в целой череде памятников, созданных до выставки 1925 г. в Париже. Это постройки Л. Салливена и Ф. Л. Райта, ступообразные башни Э. Сааринена 1910-х г. и первые нью-йоркские небоскребы в стиле ар-деко – здания Барклай-Везье билдинг (Р. Уалкер, с 1923) и Радиатор билдинг (Р. Худ, 1924), а также известные работы Й. Хоффмана (дворец Стокле, 1905) и О. Перре (Театр Елисейских полей, 1913) и др. Таков был круг памятников раннего ар-деко.

4. Напомним, что зарубежная архитектура 1920–1930-х гг. была известна отечественным мастерам по иностранным журналам, издававшемуся в СССР журналу «Архитектура за рубежом» и отдельным статьям в «Архитектуре СССР». Уже в 1935 году из США возвращается В. К. Олтаржевский, который с 1924 года учился и работал в Нью-Йорке



> Рис. 2. Проект здания Чикаго Трибюн. Арх. Э. Сааринен. 1922



^ Рис. 3. Юнити Темпл в Чикаго. Арх. Ф. Л. Райт. 1906

Высотные здания эпохи ар-деко воплотили в себе уникальный сплав неoarхаических и средневековых приемов, композиционных и пластических. И если в США их уступчатость была определена законом о зонировании 1916 г., то использование уплощенных барельефов было уже ответом искусству Мезоамерики и пионерам национальной архитектуры – Л. Салливену и Ф. Л. Райту. Райт открыл для ар-деко неoarхаическую, неоацтекскую эстетику в уникальной по художественной силе церкви Юнити Темпл в Оак-парке (1906) и стиле особняков в Лос-Анджелесе начала 1920-х гг. Именно через призму собственного наследия – древнего и актуального, работ Салливена и Райта – был воспринят в США стиль парижской выставки 1925 г.

Ар-деко предстает не только ребристым стилем, но развитием нескольких течений<sup>6</sup>. Общим в этом разнообразии американских небоскребов был мощный неoarхаизм, композиционный и пластический. И хотя в Европе и СССР подобных башен в 1930-е гг. не возводили,

v Рис. 4. Дворец Стокле в Брюсселе. Арх. Й. Хоффман. 1905



тем не менее и здесь ключевые приемы ар-деко – геометризация форм историзма и увлечение архаикой – нашли свое архитектурное воплощение. Таково было, например, использование неоегипетского карниза-выкружки в работах И. А. Голосова, Д. Ф. Фридмана и Л. В. Руднева<sup>7</sup>. Подобный карниз в Москве можно увидеть еще в доме А. М. Михайлова (арх. А. Э. Эрихсон, 1903): его источником были древние храмы Египта и Древнего Рима (гробница Захарии). В Лондоне аналогичным неоегипетским карнизом завершалось здание Аделаида-хаус (арх. Т. Тайт, 1924). Так были решены и жилые дома И. А. Голосова на Яузском бульваре и Садовом кольце, здание Наркомата обороны Руднева на Арбатской<sup>8</sup>. Именно эти стилиевые параллели способен зафиксировать термин «ар-деко».

Конкурс на Дворец Советов развернул поиски нового советского стиля в архитектуре, но уводя от авангарда, он не ограничил их аутентичной классикой. В мае 1933 г. победа на конкурсе Дворца Советов была присуждена проекту Б. М. Иофана, выдержанному в ребристом ар-деко. И. А. Голосов выбирает для своего проекта Дворца Советов образ римского мавзолея Цецилии Метеллы, однако после конкурса он избегает неоклассических прообразов и создает некий новый стиль, декоративный и монументальный. Он потому близок эстетике ар-деко, что знаковые памятники авангарда подобных мотивов не имели.

Поиск альтернативы классическому ордеру начался еще в 1910-е гг.; общеевропейский характер этого явления обуславливался общим для мастеров классическим наследием и отказом от его канонов. Например, в покрытых кессонами монументальных творениях Л. В. Руднева можно было бы увидеть пример т. н. тоталитарной архитектуры. Однако подобные образцы можно обнаружить и в Европе: таково, например, здание Зоологического института в Нанси (арх. Ж. Андре, 1932). Пластические приемы этого стиля – геометризованный ордер и окна-кессоны возникают впервые в практике европейских мастеров 1910–1920-х гг. Это работы О. Перре (Театр Елисейских полей, 1910) и предложения Дж. Ваго на конкурсах Чикаго Трибун (1922) и Лиги наций (1928). Ставший характерным приемом И. А. Голосова 1930-х гг., мотив прямоугольного портала и рамы можно обнаружить в застройке Лондона (здание Дейли телеграф, арх. Т. Тайт, 1927) и Милана (здание Центрального вокзала, арх. У. Стаккони, 1915–1931). Подобные геометризованные детали и фасадные приемы казалось были в СССР реализацией некоей «пролетарской эстетики», однако их можно встретить и в европейской практике 1920–1930-х гг. Так, стиль Дома культуры издательства «Правда» в Москве (1937) вторил итальянским постройкам эпохи Муссолини, например, почте в Палермо (1928) или Дворцу Юстиции в Латине (1936). В этом проявляется феномен стилиевого параллелизма между отечественной и зарубежной практикой 1910–1930-х гг., и его можно проследить на целой череде примеров.

Различные геометризованные детали, окна-кессоны и ордер без баз и капителей – все приемы стиля 1930-х гг. возникают впервые еще до Первой мировой войны<sup>9</sup>. Но таковы новации европейской архитектуры, и мотивы их появления абстрактны, визуальны. Это было воздействие общемировой стилиевой тенденции – геометризации архитектурной формы. И потому стилиевой параллелизм в 1930-е гг. не удивителен, но логичен. Так сложилась общемировая мода на наследие архаики, новации 1910-х гг. и мотивы раннего ар-деко.

Символом эпохи 1920–1930-х гг. стали небоскребы США, однако вовлечена в орбиту ар-деко оказалась и ордерная архитектура: павильоны выставки 1925 г. в Париже крайне разнообразны; и если первые из них

повлияли на стиль американских небоскребов, то вторые воплотили в себе новую трактовку ордера. Лестница Гран-Пале на выставке в Париже 1925 г. (арх. Ш. Летросне) решена вытянутым антовым ордером и, восходя к новациям Хоффмана и Перре, безусловно сформировала стиль Библиотеки им. В. И. Ленина. Барельефный фриз портала Щуко вторил и другому павильону выставки – Дому Коллекционер П. Пату.

Именно международный интерес межвоенного времени к ордеру 1910-х, воплощенный в павильонах выставки 1925 г. в Париже, позволяет рассматривать работы И. А. Фомина и В. А. Щуко, И. Г. Лангбарда и Е. А. Левинсона (и архитекторов Муссолини) не только как национальное явление, но как проявление большой волны стилиевых изменений – геометризации архитектурной формы. Она начала свое действие до и помимо революции 1917 г.; таков ордер в работах Й. Хоффмана, Г. Тессенова, П. Беренса и О. Перре. Геометризованный ордер 1910–1930-х гг. был аскетичен, то есть близок уже не к классической традиции, но к суровой архаике и абстракции модернизма. Эта двойственность в особенности подчеркивает его схожесть с методами ар-деко.

Основные признаки ар-деко в архитектуре – геометризация форм историзма, пластический и композиционный неорархизм, двойственность (т. е. работа на стыке традиции и авангарда, декорации и аскезы), обращение к новациям 1910-х гг. – были характерны и для стиля американских небоскребов, и для геометризованного ордера 1910–1930-х гг.<sup>10</sup>. Ар-деко – не только ребристый стиль высотных зданий, но широкий диапазон компромисса между полюсами аутентичной классики и абстракции авангарда. Такое понимание позволяет рассматривать значительную часть ордерной архитектуры 1910–1930-х гг. не как упрощенную, изуродованную классику, но увидеть в ней некое новое содержание. Достаточно большое число памятников в Риме и Париже, Ленинграде и Москве можно отнести к неоклассической ветви ар-деко.

Трансформации в духе ар-деко были разнообразны – от роскошной (Библиотека им. В. И. Ленина), до аскетичной (дом «Динамо»). Однако эту группу памятников объединяет важнейшее качество – отказ от классического ордерного канона и часто даже от самой монументальности, введение фантазийно-геометризованных деталей. Так были решены многочисленные здания в Италии эпохи Муссолини, павильоны, выстроенные в Париже к выставке 1937 г.<sup>11</sup>; вершиной ленинградского ар-деко стало творчество Е. А. Левинсона. Именно межстиевой геометризованный ордер позволил мастерам 1920–1930-х гг. выразить свое время и дать ответ новациям раннего ар-деко.

Стиль межвоенного времени широко применял новации 1900–1910-х гг. – восходящий к архаике ордер без баз и капителей, а также канеллированные пилястры Хоффмана 1910-х гг. В 1930-е гг. подобная архитектура, созданная на стыке ар-деко и неоклассики, стала активно развиваться и в США, и в СССР. Достаточно сравнить корпус Лефковича в Нью-Йорке (арх. В. Хогард, 1928) с московским домом СТО (арх. А. Я. Лангман, 1934). Стиль же Библиотеки им. В. И. Ленина в Москве (1928) вторил двум вашингтонским постройкам Ф. Крета: созданной в те же годы Шекспировской библиотеке (1929) и зданию Федерального резерва (1935).

Возведение небоскреба Дворца Советов было прервано началом Великой Отечественной войны, и иных ребристых башен в 1930-е гг. осуществлено в Москве не было. Однако и отрицать существование ребристого стиля (а значит, и ар-деко) в СССР невозможно. Незадолго до и сразу после победы на конкурсе Дворца Советов стиль Гамильтона и Иофана был осуществлен в целой

5. По мнению А. В. Бокова, к советскому ар-деко можно отнести станции московского метро, в том числе «Сокол», «Динамо», «Аэропорт», «Маяковская», «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»). Схожую позицию высказывают И. А. Азизян, Т. Г. Малинина, Ю. Д. Старостенко [3, с. 89; 6, с. 254–255; 8, с. 138]

6. В рамках архитектуры ар-деко можно насчитать несколько самостоятельных течений. В этом, как указывают Ш. и Т. Бен-тон и Г. Вуд, состоит отличие ар-деко от традиционных исторических стилей. Как пишет Б. Хилльер и С. Эскритт, стиль ар-деко стремился быть «роскошным и аскетичным, архаичным и современным, буржуазным и массовым, реакционным и радикальным» [10, с. 112; 12, с. 16]

7. Советская версия ар-деко тоже была разнообразна. По мнению В. Л. Хайта, «наиболее ярко московский вариант ар-деко проявился в работах В. А. Щуко, И. А. Фомина, Л. В. Руднева, Б. М. Иофана, Д. Ф. Фридмана, Д. Д. Булгакова, И. А. Голосова» [9, с. 219]

8. Авторы архитектурного путеводителя «Архитектура Москвы 1920–1960» отнесли к советской версии ар-деко следующие памятники: здание Библиотеки им. В. И. Ленина, Даниловский универмаг, кинотеатр «Родина», здания Академии РККА им. М. В. Фрунзе и Наркомата обороны на Арбатской пл., жилой дом Д. Д. Булгакова на Садовом кольце (см. [3])

9. Отметим, что ребра, каннелированные пилястры и плоские лопатки, окна-кессоны как приемы стиля ар-деко 1910–30-х гг. были популярны и после Второй мировой войны. Они стали характерными фасадными мотивами монументов 1970-х гг. и в США, и в СССР

10. В этой двойственности и состоит сложность стиля 1920–1930-х гг. Ар-деко, как отмечают Ш. и Т. Бен-тон и Г. Вуд, был эпохой широкого художественного спектра, включавшего в себя и примеры «модернизированного историзма», и «декорированного модернизма» [12, с. 245]

11. Эти стилевые параллели между отечественной архитектурой 1930-х гг. и стилем выставки в Париже 1937 года отмечает и В. Л. Хайт [9, с. 221]

12. Как пишет А. В. Боков, «Иофан и Гамильтон выглядят на конкурсе Дворца Советов как представители одной компании» [2, с. 89]

13. Напомним, что новации 1910-х, опыт немецкого экспрессионизма и американского ар-деко А. Я. Лангман видел вживую, учась в 1904–1911 гг. в Вене и побывав в 1930–1931 гг. в Германии и США

череди зданий, расположенных в самом центре Москвы<sup>12</sup>. Это напоминающие Центральное здание почты в Чикаго (1932) работы А. Я. Лангмана – дом СТО (с 1934) и жилой дом работников НКВД с канелированными лопатками, а также здание Госархива (1936) и Дома Метростроя (1934). Причем Д. Ф. Фридман в 1930-е гг. был автором целой серии проектов и построек в ребристом стиле<sup>13</sup>. Такими были остроконечные ребра корпуса НКВД (А. Я. Лангман, 1934) и АТС Фрунзенского района (К. И. Соломонов, 1934), уплощенные лопатки Наркомата Сухопутных войск (Л. В. Руднев, с 1939); подобные им московские здания помогают реконструировать вероятное впечатление от Дворца Советов Иофана.

Эпоха 1930-х гг. предстает периодом острого архитектурного соперничества различных стилевых течений; так было и в СССР, и в США. Это требовало от мастеров умения искать и использовать самые яркие мотивы и впечатляющие художественные средства. Конкурировать Москве с архитектурными столицами Европы

и США позволяли оба премированных на конкурсе Дворца Советов направления – и ар-деко, и неоклассика (историзм). В городах Америки это соревнование двух стилей продолжалось все 1920–1930-е гг.; такова, например, застройка Центр-стрит в Нью-Йорке. Мону-менты двух стилей вырастали рядом: так же, как в Чикаго высотное здание Биржи в ар-деко соседствовало с неоклассическим Муниципалитетом, так и в Москве для очного сопоставления заказчиком неопалладианский дом на Моховой, творение Жолтовского, было возведено в 1934 году одновременно и рядом с ребристым домом СТО А. Я. Лангмана.

Советская архитектура 1930–1950-х гг. не была стилистически монолитна: довоенная эпоха содержала значительный компонент ар-деко. Впрочем, получила поддержку власти и неоклассика, неоренессанс. Стиль И. В. Жолтовского был академичен, можно сказать, старомоден, но современен, аналогичен неоклассическому стилю США, призванному достичь высот европейской культуры. Подобное «соревнование» можно наблюдать и в СССР, только Иофан должен был превзойти башни Нью-Йорка, а Жолтовский – ансамбли Вашингтона.

Дом Жолтовского на Моховой – один из самых заметных памятников московской неоренессансной школы. Однако в постройках мастера ощутима не только опора на мощную итальянскую культуру, но и знакомство с опытом США (например, грандиозным зданием Муниципалитета в Чикаго). И потому в контексте победы на конкурсе Дворца Советов варианта Иофана как образца мировой архитектурной моды Жолтовскому было необходимо подчеркнуть не только палладианские корни своего стиля, но и заокеанские. Примером для московской неоренессансной школы становится американская архитектура 1900–1910-х гг., застройка Парк-авеню в Нью-Йорке, работы фирмы «Мак Ким, Мид, Уайт». Архитектура США провоцировала, убеждала заказчика в художественной эффективности его неоклассического выбора.

Архитектурное соперничество с небоскребами США оказало значительное влияние и на стиль Дворца Советов Б. М. Иофана, и на московские высотные здания рубежа 1940–1950-х гг. Поэтому их фасадные приемы были призваны конкурировать не только с национальным наследием, но и с мировым. Высотное здание МИД стало наиболее выразительным и близким к стилю ар-деко. Проектируемое первоначально без шпиля, оно в точности совпадало по высоте со своими заокеанскими визави – неоготическими небоскребами Галф-билдинг в Хьюстоне и Фишер-билдинг в Детройте. О принадлежности здания МИД к ар-деко говорит характерное сочетание неоготической ребристости и неоацтекского тектонизма, гипертрофия фантазийно-геометризованных деталей. Так симбиоз разных традиций – мотивов допетровской Руси и неоготической ребристости, неоархаической уступчатости и неоклассических элементов, частично уже воплощенный в небоскребах США, сформировал стиль послевоенных высотных зданий.

Московские высотные здания стали кульминацией инициированного властью возврата к историзму, позволявшего конкурировать с современной зарубежной и дореволюционной архитектурой. Своеобразная, отличная от ордерной архитектуры эстетика ар-деко стала для советских мастеров 1930–1950-х основным художественным соперником и формальным источником вдохновения. Ар-деко убеждало советских архитекторов и заказчиков в допустимости и успешности рискованного, казалось бы, эклектического сочетания традиционных, классических и трансформированных, сочиненных приемов. Стиль Дворца Советов и московских высотных зданий напоминал заокеанские образцы, и потому ар-деко, можно сказать, оказалось стилистической основой т. н. сталинского ампира<sup>14</sup>.

в Рис. 5. Конкурсный проект здания Чикаго Трибюн. Арх. Дж. Ваго. 1922



Термин «ар-деко» позволяет зафиксировать примеры стилового параллелизма, наблюдаемого в советской и зарубежной архитектуре как до начала Великой Отечественной войны, так и после ее окончания. Только в такой системе координат, не изолированно, а в широком мировом контексте ощутимы достоинства и преимуществва предвоенной отечественной архитектуры. Выявленные стилиевые параллели в архитектуре 1930-х не удивительны, но аналогичны тому, как в России получили свое воплощение мировые архитектурные стили иных эпох – барокко, классицизм, эклектика и модерн. Так отечественную версию обрела и стилистика ар-деко.

Два стиля – неоклассика и ар-деко – сформировали художественный диапазон 1920–1930-х по всему миру; они главенствовали в международной архитектурной практике. Такова была стилистика выставок в Париже 1925–1937 годов, застройка 1930-х в Нью-Йорке и Вашингтоне, Риме, Ленинграде и Москве. Именно она позволяла советским архитекторам достичь и превзойти свершения дореволюционной и зарубежной архитектуры их же средствами – стилиевыми приемами неоклассики и ар-деко.

### Литература

1. Азиян, И. А. Инобытие ар-деко в отечественной архитектуре // Архитектура сталинской эпохи : Опыт исторического осмысления. – Москва : КомКнига, 2010
2. Боков, А. В. Про ар-деко // Проект Россия. – 2001. – № 19
3. Бронуицкая, А. Ю., Бронуицкий, Н. Н. Архитектура Москвы 1920–1960. – Москва : Жираф, 2006
4. Зуева, П. П. Небоскребы Нью-Йорка 1900–1920 годов // Архитектура и строительство РААСН. – 2006. – № 4
5. Искусство эпохи модернизма : Стиль ар-деко. 1910–1940 / Сборник статей по материалам научной конференции НИИ РАХ / отв. ред. Т. Г. Малинина. – Москва : Пинакотекa, 2009
6. Малинина, Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – Москва : Пинакотекa, 2005
7. Морозов, А. И. Конец утопии : Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – Москва : Галарт, 1995
8. Старостенко, Ю. Д. Ар-Деко московского метро 1930–1940-х годов // Проблемы дизайна-3 : Сборник статей НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. – 2005
9. Хайт, В. Л. Ар-деко: генезис и традиция // Об архитектуре, ее истории и проблемах. : Сборник научных статей/Предисл. А. П. Кудрявцева. – Москва : Едиториал УРСС, 2003
10. Хилльер, Б., Эскритт, С. Стиль Ар Деко. – Москва : Искусство–XXI век, 2005
11. Bayer P. Art Deco Architecture. – London: Thames & Hudson Ltd, 1992
12. Benton C. Art Deco 1910-1939 / Benton C. Benton T., Wood G. – Bulfinch, 2003
13. Borsi F. The Monumental Era: European Architecture and Design 1929-1939 Rizzoli, 1987
14. Weber E. American Art Deco. - JG Press, 2004

### References

- Azizyan, I. A. (2010). Inobytiye ar-deko v otechestvennoi arkhitekture [Otherness of Art Deco in the national architecture]. In *Arkhitektura Stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniya*. Moscow: KomKniga.
- Bayer, P. (1992). *Art Deco Architecture*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Benton, C. (2003). *Art Deco 1910-1939*. C. Benton, T. Benton, & G. Wood (Eds.). Bulfinch.

> Рис. 6. Проект Наркомата обороны на Арбатской. Арх. Л. В. Руднев. 1933

- Bokov, A. V. (2001). *Pro ar-deko [About Art Deco]*. Project Russia, 19.
- Borsi, F. (1987). *The Monumental Era: European Architecture and Design 1929-1939*. Rizzoli.
- Bronovitskaya, A. Yu., & Bronovitskaya, N. N. (2006). *Arkhitektura Moskvy 1920-1960 [Architecture of Moscow 1920-1960]*. Moscow: Zhiraf.
- Hillier, B., & Escritt, S. (2005). *Stil' Ar Deko [Art Deco Style]*. Moscow: Iskusstvo-XXI vek.
- Iskusstvo epokhi modernizma: Stil' ar-deko. 1910-1940 [Art in the age of Modernism: Art Deco style. 1910-1940]. (2009). In T. G. Malinina (Ed.), *Proceedings from NII RAKh Scientific Conference*. Moscow: Pinakoteka.
- Khait, V. L. (2003). *Ar-deko: genesis i traditsiya [Art Deco: genesis and tradition]*. Ob arkhitekture, ee istorii i problemakh: Collection of research works. Moscow: Editorial URSS.
- Malinina, T. G. (2005). *Formula stilya. Ar Deko: istoki, regionalnye variant, osobennosti evolyutsii [Style Formula. Art Deco: sources, regional versions, peculiarities of evolution]*. Moscow: Pinakoteka.
- Morozov, A. I. (1995). *Konet utopii: Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-kh godov [The end of utopia: From the history of arts in the USSR in the 1930s]*. Moscow: Galart.
- Starostenko, Yu. D. (2005). *Ar-Deko moskovskogo metro 1930-1940-kh godov [Art Deco of the Moscow metro in 1930-1940s]*. *Problemy dizaina 3: Collection of the articles of the Scientific Research Institute of the theory and history of fine arts of the Russian Academy of Arts*.
- Weber, E. (2004). *American Art Deco*. JG Press.
- Zueva, P. P. (2006). *Neboskreby Nyu-Yorka 1900-1920 godov [New York sky-scrapers in the 1900-1920s]*. *Arkhitektura i stroitelstvo RAASN*, 4.

14. Отметим, что исследователи советской архитектуры 1930-х стараются уже не использовать такие обобщения, как «сталинский ампи́р» или «тоталитарная архитектура». Ведь, как пишет И. А. Азиян, термин «сталинский ампи́р» несет в себе заведомо негативную ценностную оценку архитектуры 1930–1950-х гг. [1, с. 60], в то время, как духовная и творческая атмосфера 1930-х была чрезвычайно сложна, драматична и, тем не менее, способна к созданию настоящего искусства. Предвоенная эпоха была полна стремления к самореализации и утопической мечте, возникавшей вопреки цензуре и репрессиям. Вот как это формулирует А. И. Морозов: «Революционная утопия дала стимул и искусству циничной пропагандистской агрессии, и искусству чистой веры, и искусству, по-своему как бы «заговаривающему боль» [7, с. 83]





В статье сделана попытка выявления особенностей архитектуры СССР 1930-х годов как советской версии общемировой стилистики ар-деко. Ключевым является рассмотрение роли формальных категорий применительно к архитектуре межвоенного периода, в первую очередь категории тектоники.

Ключевые слова: советская архитектура; ар-деко; формообразование; тектоника; стилиеобразование. /

The article tries to reveal the peculiar features of architecture of the USSR in the 1930s as a Soviet version of the world-wide Art Deco stylistics. It primarily considers the role of formal categories relating to architecture of the interwar period, and, first of all, the category of tectonics.

Keywords: Soviet architecture; Art Deco; form making; tectonics; style formation.

< Застройка Новокировского проспекта в Москве. Метрострой. Арх. Д. Фридман и С. Кравец. Центросоюз. Арх. Ле Корбюзье, П. Жаннере и Н. Колли. 1930–1937

## Ар-деко и советская архитектура /

текст

**Николай Васильев /**  
text  
**Nikolai Vasiliev**

Фото автора 2014–2018 гг. /  
Photos by the author, 2014–  
2018

Для определения места и особенностей «советского ар-деко» стоит ограничиться довоенным периодом – временем становления этого стилистического явления. Архитектура «штучная», авторская, бывшая темой публикаций и объектом критики – это совсем не то же самое, что массовая архитектура, относительно анонимная и часто страдающая от упрощений, а то и отказа от существенной части авторских замыслов. В массовой архитектуре заметней выражается «норма» своего времени, общественных отношений, типологии. Для современной обзорной литературы, в т. ч. отечественных и зарубежный вузовских учебников, характерна преимущественно позиция дискурса т. н. «современного движения», то есть малой части практики. Общая масса строительной практики в СССР и западном мире (включая колонии) к началу 1930-х годов может быть отнесена, как минимум, к одному из следующих течений: неоклассика (включая и «эдвардианский» стиль в Великобритании), позднее ар-нуво (франко-бельгийское, венское, рациональное его направления), конструктивизм-функционализм, экспрессионизм, эклектика... Ар-деко первоначально выглядит

1. Массовая застройка этого времени даже во Флориде и Калифорнии опирается и на формальные приемы т. н. обтекаемого стиля – стримлайна – во многом стилизацию пластических находок авангарда

как часть именно последнего: в середине 1920-х множатся стилизации «греческие», «египетские», «индийские» и т. п. По большей части они касаются дизайна интерьера, а не полноценного «объемного» проектирования.

В этом отношении важно зафиксировать маргинальную (до некоторой степени) позицию раннего модернизма – если рассматривать, повторимся, именно практику, а не дискурс (манифесты, полемику, конкурсы). Внутри раннего модернизма (авангарда) также выделяются два основных формотворческих направления. Из-за отказа от традиционной системы стилизаций, обеднения символического и смыслового слоя, общей редукции (вернее, радикального само-ограничения) художественного языка в культуре авангарда стоит остановиться именно на формальных признаках и категориях. Сложившаяся эстетика «победившей» концепции вкратце сводится к архитектуре как артикуляции пустого пространства свободными поверхностями. Кроме редуцированной до простых геометрических тел и их сегментов формы, их базовое свойство – прозрачность/непрозрачность при «нулевой» (точнее, стремящейся к нулю) толщине. Тектоника сводится к сравнительно тонким (опять же, «нулевым») колоннам каркаса – то есть постоянно «выявлению» парадокса опоры видимой тяжести объема на несущий элемент исчезающе-малого сечения. Исследователи архитектуры послевоенного модернизма называют эту тенденцию дематериализацией архитектуры [1].

Здесь же оказываются и Пять отправных точек Корбюзье, которые можно рассматривать с обратной стороны – как редуцированную схему вернакулярной архитектуры сухих субтропиков. Плоская эксплуатируемая крыша, тонкие, почти лишенные функции теплоизоляции стены, соответственно, меньшая нагрузка на несущий каркас, незастроенный первый этаж – все это хорошо известно по массовой архитектуре Средиземноморья с 1930-х и по сей день: Тель-Авива и Бейрута, но и Рима, Афин и других быстрорастущих европеизированных городов<sup>1</sup>.

< Бронетанковая академия имени М. В. Фрунзе в Москве. Арх. Л. Руднев. 1932–1935

> Стоквартирный дом работников крайисполкома в Новосибирске. Арх. А. Крячков и В. Масленников. 1934–1937





< Жилой комплекс  
«Стройгаза» в Горьком.  
Арх. И. Голосов.  
1934–1937

## Art Deco and Soviet Architecture



> Жилой дом НКПС в Москве. Арх. З. Розенфельд. 1934–1935



в Московский дворец молодежи. Арх. Я. Белопольский, Ф. Гажиевский, Ю. Абрамович, Р. Кананин. 1972; 1982–1988

Обрисует теперь альтернативную формотворческую концепцию 1920-х, называемую в Европе экспрессионизмом (кубизмом в Чехословакии, рационализмом в СССР). При общих установках на обновление выразительности и отказ от исторической стилизации, экспрессионизм не отрицает очень важной составляющей исторической архитектуры (например, маньеризма, барокко, ампира и его нео-версии 1910-х) – материальности, массы. Собственно, это отношение к массе и связанной с ней категорией материальности (или даже телесности) – не в контексте ренессансного антропоморфизма архитектуры, но общего ощущения плотности, т. е. целостности объема здания – некоторым образом и стало и отличительной чертой монументального стиля 1930-х. Для европейской архитектуры традиционно важнейшими формальными категориями будут отношения тектоники и конструкции, взятые как две,

по большей части комплементарные, пары оппозиций. Третьей и четвертой парами выделим беспредметные аспекты. В одном случае это фасадность (плоскостность) в противовес объемности (много-ракурсности) композиции, в другом – отношения свободных (гладких) и заполненных (детализованных) плоскостей.

Остановимся на самой, как представляется, ключевой паре – тектоника/атектоника. К началу XX века европейская архитектура лишалась тектоники не раз, но заметней всего – в барокко с его «складчатым» пространством, оптическими иллюзиями и дематериализацией (вернее – иллюзорной материей) архитектуры (См. например Делёз, Жиль. Складка. Лейбниц и барокко. М.: издательство «Логос», 1997). У архитектуры раннего модернизма – авангарда отношения с тектоникой сложились специфические: на одном полюсе она теряет всякую актуальность, ее заменяет конструкция, часто лишенная и материальной составляющей – просто балка, асимптотически приближающаяся к эйдосу балки (почти Евклидову отрезку прямой), ферма к эйдосу фермы, колонна минимального (если не нулевого!) сечения к эйдосу колонны и т. п. На другом – конструкция остается вторичной (а часто и скрытой) по отношению к тектонике. Но, в отличие от всей пост-ренессансной (если не пост-романской) традиции, тектоника выявляется и артикулируется посредством не членений «фасадов», но объемной формы. В этой оппозиции видится основное творческое и стилистическое противоречие течений, которые с известной долей условности можно, соответственно, назвать конструктивизмом и экспрессионизмом. В советском контексте это заметно по таким «не примкнувшим» к ОСА и АСНОВА фигурам, как Илья Голосов и Константин Мельников. Творческие установки, прослеживаемые по проектам Мельникова, никак не укладываются в «поэму прямого угла» корбюзиянцев, а ближе, конечно, – к установкам Николая Ладовского и его вышедшей из Живскульптарха группировки. Фабрика «Буревестник», самый «конструктивистский» из построенных клуб Мельникова, предстает скорее игрой, имитацией находившегося в 1929 году на пике архитектурного языка; он – пример своего рода «нормализации» [2], приведения к ожидаемым образам. Норма же к середине 1930-х, очевидно, становится иной.







^ Жилой дом специалистов «Свирьстрой» в Ленинграде. Арх. И. Явейн. 1933–1938



^ Дворец Культуры имени С. М. Кирова в Ленинграде. Арх. Н. Троцкий. 1931–1938

Если обратиться к самим постройкам в Москве и других городах СССР, мы увидим, как в течение первой половины 1930-х прослеживается следующая динамика. Появляется внимание к фактуре поверхности стены с редуцированными декоративными элементами: возникают рамки-наличники, «показывающие» толщину стены; только-только технологически освоенные большие витражи и ленточные окна расчленяются импостами (большой, пусть и остекленный, проем воспринимается как рана в «теле» здания); самые большие проемы (группы лоджий, проездные арки и т. п.) обрамляются порталами с подобным раме картины «багетом» – характерным обломом, опять же, дающим материальность и толщину стене и самой субстанции здания. Параллельно появляются ребра-пилоны и выраженный антаблемент: в масштабе всего фасада это обыкновенно верхний аттиковый этаж, часто не снабженный еще какой-либо детализацией, но выделенный визуально. Еще одна характерная черта – членение фасада (скорее даже, объема здания) на ячейки прямоугольной сетки<sup>2</sup>. Таким образом, эти решетки ребер и тяг появляются вновь, вторя первым, нереализованным проектам начала 1920-х<sup>3</sup>. В проектной же графике они чем-то могут напомнить раскрепованный ордер на проектах предреволюционных неоренессансных банков и доходных домов. В ар-деко, в т. ч. в советской его версии, такая решетка фасада становится одним из ключевых пластических решений, парадоксально сочетающих и «изображение» конструкции, и «функцию» крупномасштабного декоративного элемента. Конструктивная же их оправданность почти во всех случаях остается загадкой (в условиях кирпичной несущей стены и очень экономного расхода стали и железобетона). Решетки и ребра ар-деко парадоксально больше соответствуют этому основополагающему «честному» принципу авангарда. Помимо решеток, важнейшим приемом работы с поверхностью стали ребра-пилоны, постепенно превращающиеся в конце концов в ордер<sup>4</sup>.

Можно обратить внимание (не вдаваясь в настоящий момент в детали гомологичного процесса в архитектурном формообразовании 1950–1970-х) на появление т. н. брутализма. С точки зрения формы архитектура «материализуется» (что видно и по поздним работам даже таких

мастеров, как Корбюзье, Гропиус и Бройер), а с точки зрения «идеологии» – гуманизируется. Гуманизация идет как по линии более продуманных (и менее функционально обусловленных) планировочных решений, так и по линии более традиционной (предсказуемой) тектоники – постоянное стремление уложить (раздражать, «пробовать до костей», потрясти), характерное для концептуального искусства и переложенное на «язык» зодчества, оборачивается нематериальностью и атектоничными парадоксами. Брутализм же приводит ощущение зрителя в норму своей нарочитой массивностью «несущих» элементов. При этом в 1960-е годы невозможно возлагать вину за эту динамику на политическую систему и стремительно меняющиеся идеологические установки: говоря полемически, социалистический брутализм и начался, и закончился при одном и том же Брежневле – вне потрясений и постановлений, съездов, развенчаний и разоблачений, известных нам по 1930-м.

#### Литература

1. Михейкин, Д. И. Дематериализация пространства в архитектуре СССР на рубеже 1950-х – 1960-х годов. // *Architecture and Modern Information Technologies*. – 2019. – № 1 (46). – С. 95–110. – URL : [http://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/07\\_mihejkin/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/07_mihejkin/index.php). 2 For citation: Mikheykin D. Dematerialization of Space in USSR Architecture on the Turn of the 1950s – 1960s.
2. Седов, В. В. Архитектура клуба фабрики «Буревестник» Константина Мельникова: разрыв с традицией и спор с нормой конструктивизма // *Русское искусство. I. Норма и разрыв (Труды исторического факультета МГУ. Вып. 146. Серия II: Исторические исследования, 88)*. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2019. – С. 126–139

#### References

- Mikheykin, D. (2019). Dematerializatsiya prostranstva v arkhitekture SSSR na rubezhe 1950-kh – 1960-kh godov [Dematerialization of Space in USSR Architecture on the Turn of the 1950s – 1960s]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 1(46), 95–110. Retrieved from [http://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/07\\_mihejkin/index.php](http://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/07_mihejkin/index.php)
- Sedov, V. V. (2019). *Arkhitektura kluba fabriki "Burevestnik" Konstantina Melnikova: razryv s traditsiei i spor s normoi konstruktivizma* [Architecture of the Burevestnik Factory club by Konstantin Melnikov: breaking up with the tradition and arguing with the constructivism standard]. In *Russkoe iskusstvo, I. Norma i razryv (Trudy istoricheskogo fakulteta MGU)*. Вып. 146. Seriya II: Istoricheskie issledovaniya, 88), 126-139. Saint Petersburg: Aleteya.

2. К примеру, у Льва Руднева (Наркомвоенмор, Академия имени М. В. Фрунзе в Москве), Зиновия Розенфельда (жилой дом НКПС), братьев Голосовых (дом Академии имени В. В. Куйбышева, складской корпус комбината «Правда», дома профессуры ТСХА в Москве, домов Стройгаза в Горьком), Касьяна Соломонова (АТС Фрунзенского района), Николая Колли (кооперативный институт Центросоюза, павильоны метро в Москве)

3. Реальное строительство раннего модернизма почти сразу переступило через выявление конструкции как источника художественной выразительности. Даже Мис ван дер Роэ, мы знаем, вернулся к нему только в 1940-е

4. В версии Ильи Голосова или Даниила Фридмана (центральная подстанция метрополитена, застройка Новокировского проспекта) это полноценный, долгий этап. И. Голосов, как известно «изобрел» целый арсенал новых версий ордерных элементов – карнизов, капителей, колонн, пилястр и др.



В статье рассматриваются стилистические особенности проекта НКТП и ряда современных ему проектов И. И. Леонидова, складывающиеся в специфическую стилистику, сочетающую футуристические и древнеегипетские мотивы. С учетом факта влияния этой стилистики на работы группы Гинзбурга – Весниных и руководимых ими мастерских НКТП предлагается осознать ее как крупное явление в советской архитектуре середины 1930-х годов и вести термин «Стиль НКТП».

Ключевые слова: И. И. Леонидов; Наркомтяжпром; стилеобразование; освоение наследия; ар-деко. /

The article considers stylistic peculiarities of the Narkomtyazhprom (NKTP) project and several contemporary projects by I. I. Leonidov, which form a specific style combining futuristic and ancient Egyptian motives. Taking into account the impact made by this style on the works by the group of Ginzburg and the Vesnin brothers and the NKTP bureaus headed by them, the author of the article proposes to consider the style as a significant phenomenon in Soviet architecture of the middle 1930s and to introduce the term "NKTP Style".  
Keywords: I. I. Leonidov; Narkomtyazhprom; style formation; development of heritage; Art Deco.

## Иван Леонидов и стиль «Наркомтяжпром» /

текст  
Петр Завадовский  
text  
Petr Zavadovsky

### 1. Авангард или «советское ар-деко»?

Любой стиль, тем более «большой», есть, в некотором роде, искусствоведческая абстракция – матрица исследовательской гипотезы, которая становится прокрустовым ложем для коллекции живых и неоднозначных феноменов культуры. И только временная перспектива и выработанная ею привычка долгого употребления придают искусствоведческим терминам безусловность банальности. Судя по дискуссии вокруг «советского ар-деко», с этим «стилем» еще этого не произошло. Сам факт таких споров говорит о том, что отношение к архитектуре первой половины XX века остается неостывшим куском лавы, еще не принявшим своей окончательной формы. Обычно стремятся к «крупным обобщениям», обозревая стиль с высоты птичьего полета, подчеркивая общие «черты времени» и пренебрегая нюансами составляющих его течений. Мне же пока ближе роль анекдотичного ученого, вслепую ощупывающего ногу (или хобот) слона. Мне кажется преждевременным судить о звере под названием «советское ар-деко», поскольку наше знание о его анатомии не представляется мне достаточным. Более того, я далеко не убежден в самом его существовании. Результатами ощупывания одной из конечностей этого зверя я и хочу здесь поделиться. А именно – опытом формально-стилистического анализа Наркомтяжпрома и современных ему произведений Ивана Леонидова.

Каждое поколение заново открывает для себя наследие прошлого, интерпретируя его с позиций своего времени и опыта. Возможно, именно поэтому не все оценки предшественников могут удовлетворить нас сегодня. Проект здания Народного комиссариата тяжелой промышленности, поданный Леонидовым на конкурс 1934 г., заслуженно считается вершиной его творчества. Имеющиеся на сегодняшний день трактовки проекта рассматривают его с позиций авангарда – понятия, сегодня зарезервированного за радикально-модернистским периодом советской архитектуры 1918 – начала 1932 гг. Хронологически проект НКТП лежит вне отведенных авангарду временных границ, что в глазах фанатов авангарда придает ему героический ореол «лебединой песни», последнего луча авангардного солнца, скрывшегося за тоталитарной тучей сталинского классицизма.

Не пытаясь оспорить закрепившийся за проектом статус иконы авангарда, хотелось бы обратить внимание на те его стороны, которые не уместаются в рамках ортодоксального модернизма.

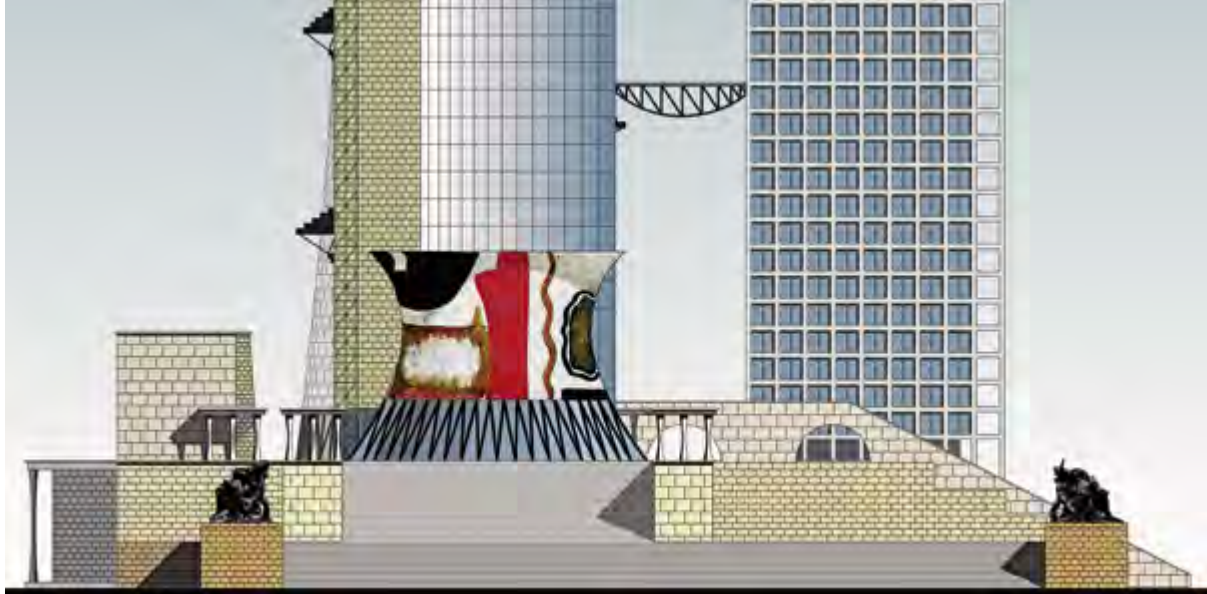
Долгое время проект Леонидова был нам известен по мелким заретушированным иллюстрациям в монографии С. О. Хан-Магомедова 1972 г. [1]. Этому впечатлению никак не противоречил полный неточностей макет, выполненный к выставке «Москва – Париж. 1900–1930» 1981 года. И только публикация крупных фрагментов авторских чертежей А. П. Гозаком в 1988 году [2] представила авторский замысел в его полноте. При этом устоявшаяся репутация Леонидова долгое время оставляла нас слепыми и не позволяла рассмотреть стороны проекта, нарушающие границы привычных представлений об «авангарде».

### 2. Рамки стилистической атрибуции: от футуризма к классике

Уже беглое сопоставление проекта НКТП с леонидовским же канонично-конструктивистским проектом Института Ленина 1927 г. должно было бы нас настроить. Открытая, разлетающаяся по осям координат, композиция Института Ленина зависла над пересеченным ландшафтом на опорах. Тогда как классически завершённый ансамбль НКТП прочно стоит на рустованном, почти архаичном стилобате в окружении колоннад и портиков. Для автора футуристического Института существует только будущее. Автор НКТП открыл для себя глубины исторического опыта, осознанно применяет композиционные принципы исторических прототипов и принимает в расчет соседство памятников архитектуры. При очевидной композиционной преемственности и общности творческого темперамента проекты Леонидова, разделенные семью годами, оказываются во многом противоположны.

Большинство привычных нам изображений Наркомтяжпрома – как авторских эскизов и фото с авторского макета, так нынешних 3D-реконструкций – показывают здание либо под острыми углами снизу, либо с высоты птичьего полета, в окружении ретро-футуристического стаффажа: самолетов и дирижаблей. То есть с точек, заведомо малореальных, концентрирующих внимание

^ Рис. 1. Комплекс НКТП в ансамбле Красной площади, Кремля и Китай-города с указанием основных композиционных осей. План и фасад НКТП. Входы в здание акцентированы колонными пропилеями и портиками



< Рис. 2. Здание НКТП  
И. И. Леонидова. Нижняя  
часть фасада на Театраль-  
ную площадь выполнены  
автором статьи по матери-  
алам И. И. Леонидова

## Ivan Leonidov and the "Narkomtyazhprom" Style

на башнях и технологических атрибутах и маскирующих те стороны проекта, которые бы компрометировали его однозначную «авангардность». Подчеркивая все эти обнаженные фермы, ванты и наружные подъемники, они оставляют в тени архитектуру стилобата, которая в случае реализации проекта и стала бы наиболее приближенной к реальному человеку частью здания. Уже само градостроительное решение комплекса принципиально отлично от композиционно открытых генпланов леонидовских проектов 1920-х гг. Прямоугольник стилобата НКТП четко фиксирует пространство между Спасскими и Никольскими воротами Кремля, оси симметричных фасадов закреплены многоколонными портиками. Свободная расстановка трех башен лишь подчеркивает симметрию стилобата и композиционно отвечает оси от купола Сената к мавзолею. Клубный объем играет характерную для классицистических ансамблей роль композиционного шарнира, поставленного на пересечении продольной оси ансамбля НКТП с осью Театральной площади. Приемы, которыми Леонидов формирует пространства Красной и Театральной площадей, принадлежат к узнаваемому арсеналу академической неоклассики. Само здание НКТП мыслилось Леонидовым частью новой застройки Китай-города: периметральной, с эллиптическими и полукруглыми объектами, подозрительно напоминающими античные амфи- и просто театры (рис. 1).

Сомнения в наличии классицистических составляющей замысла Леонидова развеиваются при детальном изучении его фасадов. Интересно, что сам Леонидов ограничился фасадом вдоль Красной площади – наиболее нейтрально-«современном». Основные признаки архаизированной классики сконцентрированы на фасаде клубной части, выходящем на Театральную площадь, отсутствующем у Леонидова и выполненным по его материалам автором статьи. Архаический облик террасированных трибун, увенчанных протяженными колоннадами, многофигурные скульптуры перед клубной частью (видные на одном чертеже Леонидова и обозначенные на других стилобатами), старательно вычерченный рисунок швов каменной облицовки (не только цоколя, но и каркаса и торцов башен), похожий на римский акведук мост, спускающийся прямой лестницей к Красной

площади – все это не оставляет сомнений в исторических источниках вдохновения автора (рис. 2).

### 3. Авторский замысел в контексте эпохи

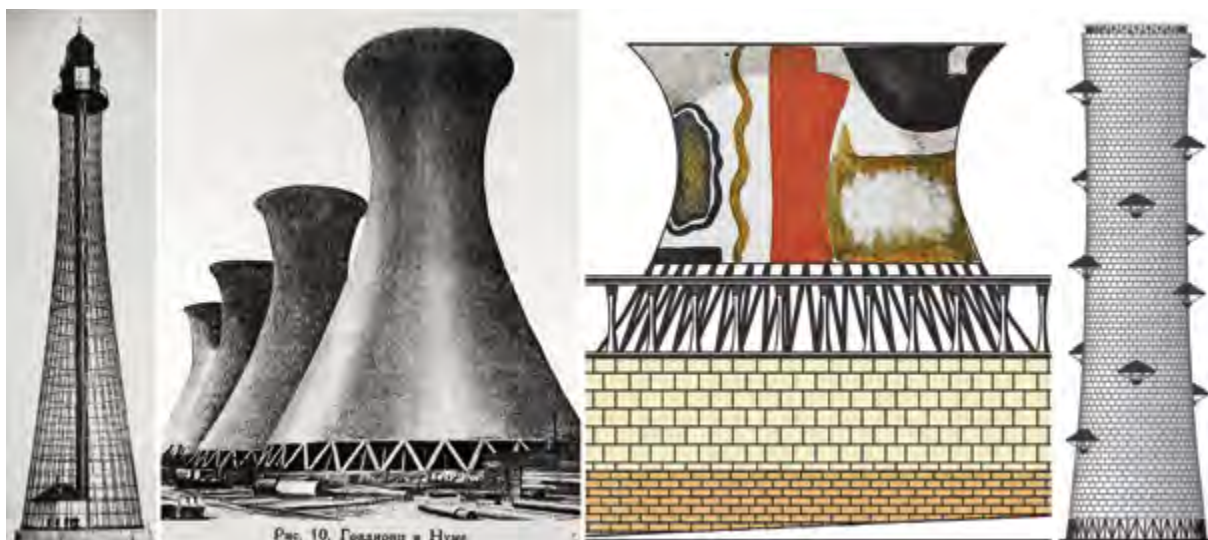
Наиболее очевидный слой возможного прочтения авторского замысла ансамбля НКТП, к которому сводятся все его существующие интерпретации – это научно-технический символизм, основанный на отождествлении научно-технических ассоциаций, вызываемых формой, с ее «прогрессивным» содержанием, принимаемым за критерий красоты. О том, что подобные представления не были Леонидову чужды, свидетельствует его реплика в дискуссии с А. Весниным 1934 г.: «Если эта кривая – графическое изображение процесса движения..., то это уже не произвольная линия, а вызывающий восхищение график, несущий в себе красоту. Смысл, содержание обуславливает отношение к форме» [3]. Таким образом, «научность» математических кривых была для Леонидова порукой «правильности» основанных на них форм.

Здание Народного комиссариата тяжелой промышленности само по себе должно было стать символом достижений науки и технического прогресса. И выбор гиперболического параболоида, благодаря изобретению В. Г. Шухова ставшего символом отечественных технических достижений как основной темы архитектуры здания, представляется оправданным и логичным. Справедливость версии технического символизма подтверждается и непосредственными «промышленными» прототипами леонидовских гиперболо-параболических форм: один из них – это «градирни в Нуме», элегантные железобетонные башни, опирающиеся на зигзагообразную систему опор, фотографии которых можно найти в ряде архитектурных публикаций 1930-х гг. [5] (рис. 3).

Однако «научно-техническая» трактовка архитектуры Леонидова не является единственно возможной. В контексте классицистической композиционной игры, разгранной в уровне стилобата, все это неожиданно придает формам, только что еще казавшимися «научными», иной смысл, раскрывая новые грани авторского замысла.

Присмотримся к колоннадам, венчающим протяженный стилобат. Опоры в форме маленьких гиперболоидов – уже далеко не равнодушные элементы железобетон-

> Рис. 3. Гиперболические формы НКТП Леонидова и их «научно-технические» прототипы – Аджигольский маяк В. Г. Шухова (1911) и градирни в Нуме



ного каркаса, а пластически трактованные колонны. Торец покрывающей их плиты разделен на балку и полку, то есть решен как схематичный антаблемент с архитравом и карнизом. Все вместе – пусть предельно упрощенный, но все же очевидный ордер, при этом максимально противопоставленный академическому первообразу. В контексте ордерной логики гиперболическая форма колонны воспринимается «обратным» энтазисом: «выпуклые» колонны традиционной классики заменены «вогнутыми» колоннами футуристического ордера.

Теперь переведем взгляд на башни. На фоне гиперболических колоннад гиперболоид одной из трех башен выглядит многократно увеличенной свободно стоящей колонной вышеописанного «футуристического ордера». Сходство с античным триумфальным монументом усиливают полукруглые террасы (согласно авторскому описанию – «трибуны для наблюдения за воздушными парадами»). Консольно выступающие из тела башни, они выглядят аналогами античных морских трофеев – ростр. Судя по всему, башня и была задумана как ростральная колонна, триумфальный монумент покорителям воздушного океана. Классический прототип здесь вполне очевиден в сопоставлении с ростральными колоннами и дорическим периптером петербургской Биржи (рис. 4).

Предположив следование принципу инверсии классических форм, мы обнаружим, что стоящий на рустованном цоколе в окружении колоннад гиперболический парабо-

в Рис. 4. Гиперболический ордер Наркомтяжпрома и дорика петербургской биржи



лоид клубного зала «исполняет обязанности» традиционного купола, выступая антитезой куполу Сената.

Сама композиция пучка трех башен следует композиционному принципу собора Покрова на Рву (подтверждением умышленности этой ассоциации являются, как эскизы И. И. Леонидова с куполами храма на фоне уходящих ввысь башен, так и пояснительная записка к проекту). Остроконечные вантовые этажерки, венчающие прямоугольную башню, перекликаются с пинаклями Спасской башни Кремля. Вряд ли случаен и традиционно-«кирпичный» рисунок швов стеклоблоков, из которых сложена гиперболическая башня. «Световая стена», имеющая тот же рисунок швов, что и облицовка стилобата – еще один рецидив инверсии. Общая логика замысла Леонидова, очевидно, заключалась в последовательной замене фигур «отжившего прошлого» символами технического прогресса при следовании правилам игры по законам «классики».

Конкурс на проект здания Наркомтяжпрома 1934 г., в котором приняли участие крупнейшие силы конструктивистского лагеря, стал арьергадным боем конструктивизма, попыткой предложить свою трактовку лозунга «освоения наследия». Вынужденные учитывать изменившийся «социальный заказ», конструктивисты попытались «выбить клин клином» – противопоставить палладианской неоклассике И. В. Жолтовского модернистскую монументальность, следующую тезису М. Я. Гинзбурга, высказанному в ходе творческой дискуссии 1933 г.: «Не подражайте памятникам прошлого, а только их композиционным законам» [6]. «Инверсионный» ордер Леонидова, буквально выворачивающий прототип наизнанку, принадлежит к числу наиболее остроумных решений поставленной Гинзбургом задачи.

С другой стороны, более распространенной среди конструктивистов формой «подражания композиционным законам памятников прошлого» было воспроизведение характерных черт античных градостроительных ансамблей. В этом у них был достойный подражания образец – Ле Корбюзье с зиккуратом его Мунданеума, который в свое время вызвал скандал в среде функционалистов, разоблачивших «археологические источники вдохновения» Корбюзье. Теперь такой прецедент оказался конструктивистам очень полезен, позволяя «осваивать



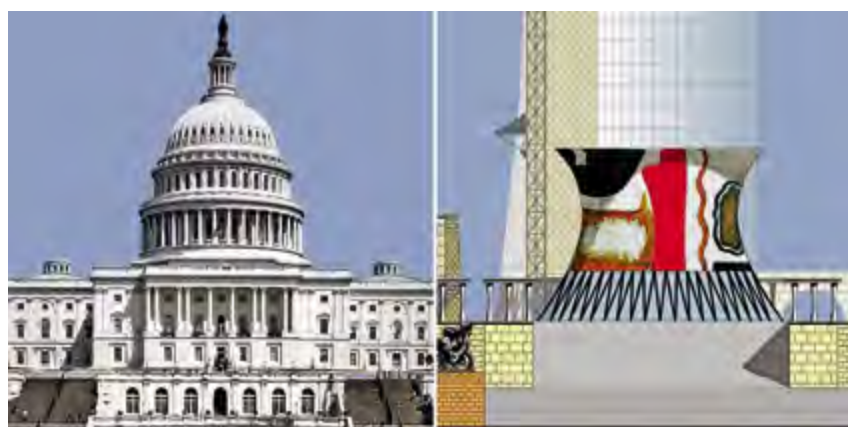
< Рис. 5. Колоннады императорского дворца венчают трибуны ипподрома. Слева – в Константинополе. Справа – в «Третьем Риме» Леонидова

наследие», не изменяя своим корбюзиянским пристрастиям. Именно Леонидов, добавив свою лестницу-театрон в ансамбль санатория в Кисловодске, превратил его в парафраз акрополя Пергама. Проекты парка на горе Мтацминда и «Красного камня» группы М. Я. Гинзбурга, театра в Сочи М. О. Барща показывают, что воспроизведение античных градостроительных образцов в середине 30-х стало в среде конструктивистов рутинной практикой. Если взглянуть на леонидовский Наркомтяжпром с этой точки зрения, то и в нем можно узнать античный первообраз: императорский дворец, венчающий трибуны ипподрома – Палатиум, устоявшийся тип в архитектуре Древнего Рима и ранней Византии. Таковы Палатинский дворец над Большим Цирком в старом Риме, Большой Дворец в Новом Риме – Константинополе, дворец императора Галерия в Фессалониках. Нельзя исключить, что эта ассоциация также не случайна, и Леонидов осознанно решал задачу архитектурного оформления имперского центра Третьего Рима (или Третьего Интернационала), сочетая футуристическую образность с отсылкой к античным прототипам (рис. 5).

И если бы вожди СССР не отдали предпочтение традиционным средствам выражения своей власти и могущества, взятым напрокат у «классового врага», разработанная Леонидовым модернистская версия официального монументализма стала бы логичным архитектурным воплощением нового («инверсионного») политического и социального режима. Символический потенциал «футуристической классики» Леонидова, на мой взгляд, вполне выдержал бы сопоставление с квинтэссенцией академического помпезного официоза – вашингтонским Капитолием (рис. 6). Вспоминая о бразильском официальном модернизме Нимейера, нам остается лишь пожалеть о том, что Леонидов не встретил своего президента Кубичека. Именно растяжка между смутной древностью архаики и ослепительным и видениями будущего и составляет секрет непревзойденной силы образа леонидовского Наркомтяжпрома.

#### 4. Древний Египет в советском колхозе

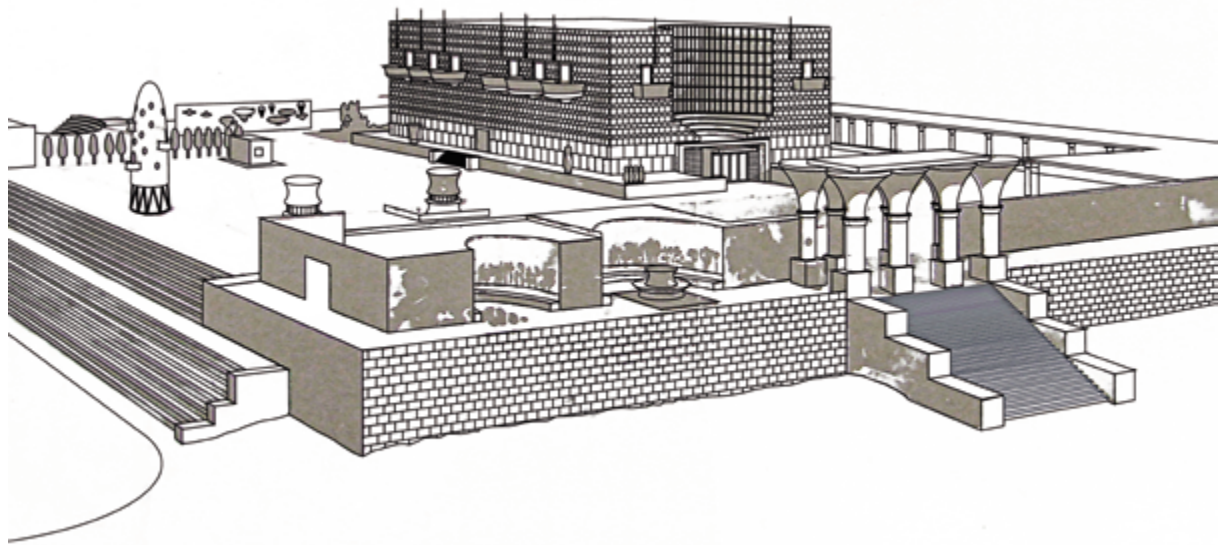
Плохая сохранность проектного наследия – общая проблема исследования довоенного периода советской архитектуры. В случае Леонидова, не хранившего



своего архива, повторно использовавшего доски старых проектов (в том числе для самодельной мебели), эта проблема особенно остра. Многие сохранились лишь в виде мелких иллюстраций в старых изданиях, не всегда резких, рассеченных крупным растром. Кроме подобных иллюстраций газетного качества, от проекта «Колхозного дворца культуры с залом на 800 мест» 1935 г. сохранилась лишь бледная и размытая фотография перспективы, в свое время опубликованная А. П. Гозаком [7]. Для того, чтобы сделать это изображение наглядным и доступным анализу, автор статьи был вынужден восстановить чертеж поверх бледного оригинала.

На перспективе мы видим сооружение, которое в уменьшенном масштабе воспроизводит решение Наркомтяжпрома: на облицованной камнем террасе, окаймленной по верху колонными портиками, расставлены экстравагантные объекты. Роль центра композиции на этот раз исполняет параллелепипед клубного зала, развивающий решение другого проекта Леонидова этого времени – коттеджа в Ключиках. Рядом с ним расставлены гиперболические киоски и параболический сигарообразный объект, выглядящий младшим братом ростральной башни НКТП. Сходство со стилобатом Наркомтяжпрома усиливают пристроенные к террасе трибуны стадиона (рис. 7).

^ Рис. 6. Наркомтяжпром Леонидова (справа) как новая «инверсионная» версия официальной неоклассики. В сопоставлении со старой академической версией – вашингтонским Капитолием (слева)

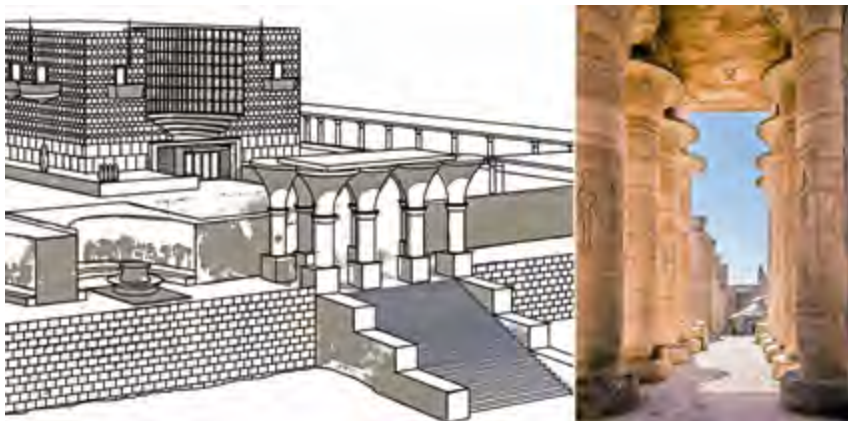


> Рис. 7. Проект Колхозного клуба на 800 мест, 1935 г. Перспектива (восстановлено автором статьи)



^ Рис. 8. Разорванные египетские порталы в эскизах Леонидова к проекту НКТП (в центре) и Клуба на 800 мест (справа) в сопоставлении с киоском Траяна в Филе, II в. н. э. (слева)

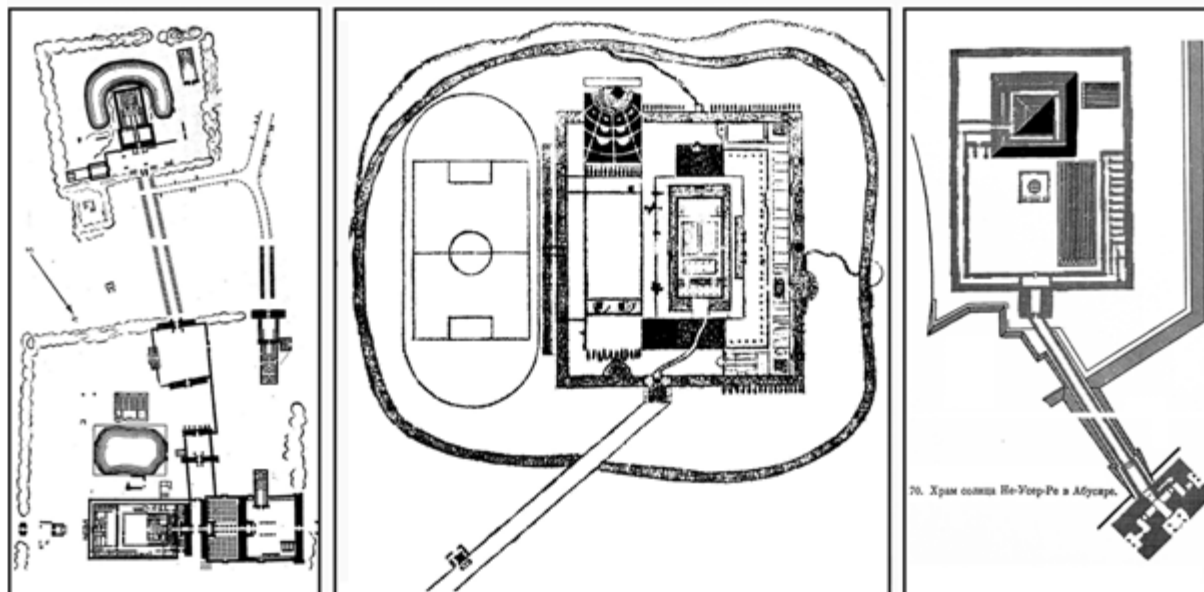
v Рис. 9. Проект «Колхозного дворца культуры» на 800 мест, 1935 г. Входной портик ДК в сопоставлении с гипостильным залом Рамессеума



Общность формально-композиционного языка превращает «колхозный ДК» в уникальный авторский комментарий к проекту Наркомтяжпрома и дает нам шанс глубже проникнуть в образный мир Леонидова. Первым обращает на себя внимание входной колонный портик с капителями в виде половинок гиперboloида. На сохранившемся калечном эскизе мы видим другой вариант входа – египетский разорванный портал, также неоднократно встречающийся в работах конструктивистов периода «ковоеия наследия», например, в проектах М. О. Барца и А. К. Бутова. Упрощенный портал того же типа можно заметить и на одном из леонидовских эскизов фасада Наркомтяжпрома. Среди многочисленных древнеегипетских памятников, в которых присутствует такой портал, укажем на киоск Траяна в Филе, часто публиковавшийся в архитектурных изданиях середины 30-х гг. (рис. 8).

После такого откровенно египетского акцента в эскизах сходство колонн портика в окончательном варианте проекта с папирусообразными колоннами (к примеру, Рамессеума в Луксоре) перестает казаться случайным (рис. 9).

Ряд странностей генерального плана колхозного ДК отсылает нас в том же, древнеегипетском, направлении. Одна из них – прямолинейная дорога, косо подходящая к входному портику. Вторая – аморфная обводка комплекса дворца, видимо, подразумевающая окружающий его вал или ров. Обе, на первый взгляд, труднообъяснимые особенности находят близкие аналоги в археологических планах египетских храмовых комплексов. Скошенные и ломающиеся оси – характерная черта храмовых ансамблей египтян, стремившихся сочетать прямолинейность с точной астрономической ориентацией отдельных сооружений. На тех же планах мы видим оплывшие сырцовые стены, окружающие священные участки египетских храмов, по форме сходные с «валом» колхозного ДК. Среди современных Леонидову изображений, которые могли бы стать первоисточником такого решения – план храмов в Карнаке, публиковавшийся в ряде архитектурных изданий середины 1930-х, где мы найдем и слом осей, и оплывшие земляные валы. Близкую аналогию мы также найдем в плане пирамиды Ниусерра в Абидосе (рис. 10). Как мы видим, интерес Леонидова к культуре



< Рис. 10. Генеральный план «колхозного клуба» (в центре) в сопоставлении с планами пирамиды Ниусерра в Абидосе (справа) и храма в Карнаке (слева)



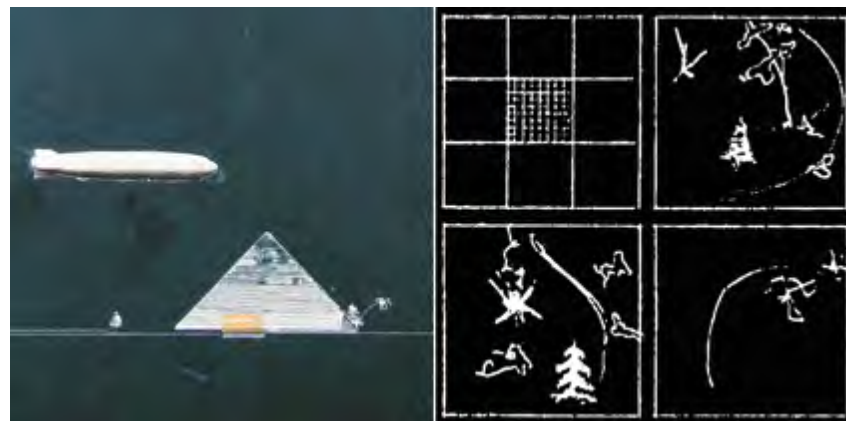
< Рис. 11. Характерное для чертежей Леонидова совмещение плана и фасада с показом фасадных проекций сооружений и «лежащих» деревьев воспроизводит характерные особенности росписей египетских гробниц. Слева – фрагмент плана НКТП, клубная часть с озелененной террасой; в центре – «ваза НКТП»; на росписи – чертеж генплана, включающий фасадные проекции сооружений и деревьев. Справа – роспись из гробницы Миннахт (Фиванский некрополь, XV в. до н. э.)

Древнего Египта имел систематический характер и далеко превосходил уровень поверхностной стилизации.

Третья оригинальная черта генплана – это фасадно показанные ряды деревьев, которыми обсажена кромка террасы ДК. Приглядевшись к другим генпланам Леонидова (проекты НКТП, Южного берега Крыма и др.), мы обнаружим, что такое изображение деревьев – характерная черта всех чертежей этого периода. Характерным примером может служить эскиз генплана НКТП с «лежащими» деревьями и роспись на «вазе НКТП», своеобразном макете зала клуба Наркомтяжпрома с росписью, изображающей некий генплан. Единственный подходящий на ум аналог подобной изобразительной конвенции – египетские папирусы и росписи гробниц, сочетающие в одной проекции черты плана, фасада, разреза и даже спецификации (рис. 11, справа).

Стремясь выяснить, когда эти «фасадные деревья» появляются впервые, мы найдем их уже в проекте соцрассе-

в Рис. 12. Предполагаемые признаки египетских увлечений в конструктивистских проектах Леонидова. Справа – «лежащие» деревья на плане проекта социалистического расселения для Магнитогорска, 1930 г. Слева – пирамида (с пальмами!) в проекте ДК Пролетарского района, 1930 г.





^ Рис. 13. Прорись автора статьи по ослабленным фото генпланов двух коттеджей в пос. «Ключики» под Нижним Тагилом, 1935. Характерное для чертежей Леонидова совмещение плана и фасада с показом фасадных проекций сооружений и «лежащих» деревьев воспроизводит особенности египетских росписей

v Рис. 14. Гиперболо-параболический репертуар Леонидова 1930–1940-х гг. Башни, купола, колоннады, фонтаны, киоски и мебель



ления для Магнитогорска 1930 г. После этого и пирамиды в проектах ДК Пролетарского района на площади Крестьянской заставы начинают восприниматься свидетельствами египетских увлечений архитектора (рис. 12).

Столь раннее появление египетских мотивов сопровождается изменением композиционных пристрастий архитектора. Динамично «разлетающиеся» асимметричные композиции сменяют симметричные построения. Это говорит нам о том, что изменения, привычно связываемые нами со стилистическим переломом советской архитектуры после 1932-го г., проявились у Леонидова двумя годами раньше в результате собственного творческого развития, ничем извне не вынужденного. Кроме того, интерес Леонидова к особенностям архаических изобразительных конвенций ставит его в ряд таких фигур модернистского искусства, как Пикассо, Архипенко, Цадкин, Липшиц, которые воспроизводили именно специфические формальные приемы древнего и примитивного искусства, а не его узнаваемые декоративные мотивы. К их числу принадлежит и сам Ле Корбюзье, устроивший в 1935 г. выставку «Примитив» в своей новой квартире в новопостроенном по его проекту доме у Пор-Молитор и явственно подражавший египтянам в своих бетонных барельефах (например, с Модулором).

### 5. Гиперboloид – гость из будущего или древнеегипетский фетиш?

Почти навязчивое пристрастие Леонидова к форме гиперboloида отразилось в шаржах архитектора В. Кали-

нина 1936 г., его коллеги по проектной группе санатория НКТП. На одном из них Леонидов сидит на фонтане, составленном из перемежающихся гиперboloидов и плоских чаш, и выдувает пузырь из гиперboloической трубки. На другом – с цветочным горшком на голове (намек на его пристрастие к вазам оригинальных форм) едет верхом на коне с гиперboloическими ногами, наперевес с гиперboloическим копьем.

В самом деле, Леонидов явно придавал этой форме особое значение. Как будто стремясь доказать ее абсолютную универсальность, проектировал в виде гиперboloидов зрительные залы, небоскребы, торговые киоски, колонны, фонтаны, цветочные кашпо, баясины и ножки столов. Один из вероятных мотивов такого пристрастия мы уже называли – это «научно-технические» ассоциации с математическими кривыми, ажурными конструкциями В. Г. Шухова и железобетонными градирнями. С другой стороны, композиционным инвариантом «вогнутого» гиперboloида у Леонидова выступает параболический купол. Формальная игра с «прямыми» и «обратными» формами – характерная черта композиционного мышления Леонидова. Собственно, параболический купол появляется у Леонидова первым, еще в проекте «клуба нового социального типа» 1928 г. С. О. Хан-Магомедов и в этом случае предполагает приоритет Леонидова, будучи убежденным во влиянии его проекта на окончательную форму купола Планетария М. Барща и М. Синявского [9]. Этот леонидовский куполок буквально срисовал И. И. Милинис в своем конкурсном проекте ДК завода «Серп и Молот» 1929 г. К сохранившейся гиперboloической «вазе НКТП», повторяющей очертания и принцип раскраски клубного зала Наркомтяжпрома, очевидно, существовал «выпуклый вариант». Об этом свидетельствуют парные кашпо на чертежах домов в «Ключиках» и парные вазы на крыше санатория НКТП в Кисловодске на фото в книжке 1940 г. [10]. В проекте «колхозного ДК на 800 человек» мы видим и «купольный» инвариант гиперboloической ростральной башни: ракетообразное сооружение на зигзагообразных опорах, прорезанное круглыми иллюминаторами и облепленное балкончиками в форме половинок гиперboloидов (рис. 14).

Углубившись с подачи Леонидова в материальную культуру Древнего Египта, трудно не заметить пристрастия египтян к изящно выгнутым гиперboloическим предметам. На гравюрах наполеоновского увража «Description de l'Égypte» (Леонидов собирал старые издания), фиксирующих мотивы древних барельефов, представлено все разнообразие леонидовского формального репертуара: вытянутые высокие гиперboloические сосуды, приземистые гиперboloические корзины и вазы, гиперboloические ножки столов, аналогичные леонидовским фонтанам плоские вазы на гиперboloической ножке. Более того, леонидовское пристрастие к инверсии, противопоставлению вогнутых и выпуклых форм также активно практиковалось египтянами. Оба типа «кваз НКТП» аналогичны утвари с египетских барельефов. Находят они аналогию и в формах египетских лотос- и папирус-видных капителей (рис. 15).

Позднее творчество Леонидова таит еще множество «открытий», которые ожидают лишь желающих обратиться на них внимание. Таковы интерьеры санатория им. Орджоникидзе в Кисловодске. Леонидов широко известен как автор феноменальной лестницы, считающейся его единственной реализацией. Но его официально зафиксированное авторство ряда интерьеров до сих пор не привлекало внимания исследователей. Они стали вполне очевидны благодаря детальной съемке Николая Васильева и заслуживают отдельной аналитической статьи. Пока же я хочу обратить внимание читателя на удивительные капители вестибюля 1-го корпуса санатория





< Рис.15. Гиперболо-параболические аналоги в древнеегипетском искусстве. Фрагменты изображений жертвенного стола и капители различных форм

в Рис. 16. Слева – капитель храма в Филе, III–I вв. до Р. Х. Справа – капитель вестибюля 1-го корпуса санатория им. Орджоникидзе в Кисловодске. Арх. И. И. Леонидов, 1937

(рис. 16). Формальная связь этих капителей с египетской архитектурой птолемеевского периода (в частности, храма Исиды в Филе, III–I вв. до Р. Х.) очевидна, но помимо самого факта прямого воспроизведения исторических форм, удивительного для «авангардиста», наиболее интересна интерпретация Леонидовым египетских форм. При сохранении сложной многоярусной композиции египетского прототипа, все без исключения обломы леонидовской капители имеют вогнутый характер: скоции, желобки, вогнутые конусы. Свою гиперболическую «инверсионную линию» Леонидов проводит последовательно и бескомпромиссно. Сегодня капители выкрашены белым. Но не исключено, что реставрация (если до нее дойдет дело) обнаружит под слоем побелки первоначальную яркую раскраску капители, видную на фотографиях 1940-го года, и еще более сближающую их с египетским первообразом.

## 6. Вместо послесловия

Выше я кратко упомянул популярность древнеегипетских мотивов в творчестве архитекторов-конструктивистов после 1932 г. До выявления факта египетских пристрастий И. И. Леонидова и прояснения их истинной глубины египтизирующие тенденции в позднем конструктивизме (или «постконструктивизме») могли казаться не вполне объяснимым поветрием, пришедшим с влиянием западного ар-деко. Но леонидовская трактовка египетских форм имеет очевидный авторский, ярко-индивидуальный характер, не встречающийся на тогдашнем Западе (в котором можно было бы предположить источник этих веяний). Заимствование египтизирующих мотивов именно в характерно-леонидовской форме четко различимо в работах М. Я. Гинзбурга, М. О. Барща, Г. Я. Мовчана, И. Ф. Милиниса, Л. Н. Павлова. Элементы формального языка Леонидова явственно прочтываются в архитектуре двух первых линий московского метро, чтобы затем влиться в стилистический коктейль монументального декоративизма сталинских лет. Леонидов, которого мы привыкли видеть в поздние 30-е преследуемым и непонятым одиночкой на излете профессиональной карьеры, судя по всему, был в действительности влиятельной фигурой конструктивистского сообщества, источником влияний и одним из центров стилообразования.

## Литература

1. Александров, П. А., Хан-Магомедов, С. О. Иван Леонидов. – Москва : Стройиздат, 1971
2. A. Gozak & A. Leonidov. «Ivan Leonidov». – London : Academy Editions, 1988
3. Гозак, А. П. Наркомтяжпром Леонидова. – Москва : Изд. С. Э. Гордеев, 2011. – 71 с. : ил., цв. ил.; 22 см. - (Шедевры авангарда)
4. Архитектура СССР. – 1934. – № 4. – С. 33
5. Проблемы архитектуры. Сборник материалов. Том I, книга 1. Александров А. Я. (ред.). – Москва, 1936. – С. 49; илл. 10
6. Архитектура СССР. – 1933. – № 3–4. – С. 14
7. A. Gozak & A. Leonidov. «Ivan Leonidov». – London : Academy Editions, 1988. – P. 123
8. A. Gozak & A. Leonidov. «Ivan Leonidov». – London : Academy Editions, 1988. – P. 132
9. Александров, П. А., Хан-Магомедов, С. О. Иван Леонидов. – Москва : Стройиздат, 1971. – С. 41
10. Гинзбург, М. Я. Архитектура санатория НКТП в Кисловодске. – Москва : Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1940. – С. 71

## References

- Aleksandrov, A. Ya. (Ed.). (1936). Problemy arkhitektury. Sbornik materialov [Problems of architecture. Collection of works]. Vol. 1, book 1. Moscow.
- Alexandrov, P. A., & Khan-Magomedov, S. O. (1971). Ivan Leonidov. Moscow: Stroiizdat.
- Arkhitektura SSSR. (1933), 3-4, 14.
- Arkhitektura SSSR. (1934), 4, 33.
- Ginzburg, M. Ya. (1940). Arkhitektura sanatoriya NKTP v Kislovodsk [Architecture of the NKTP Resort in Kislovodsk]. Moscow: Izd-vo Akad. Arkhitektury SSSR.
- Gozak, A. P. (2011). Narkomtyazhprom Leonidova [Leonidov's Narkomtyazhprom]. Moscow: Izd. S. E. Gordeev.
- Gozak, A., & Leonidov, A. (1988). Ivan Leonidov. London: Academy Editions.



Философия, литература, искусство и архитектура ар-деко на Западе родились в период между мировыми войнами и отражали мировоззрение «потерянного поколения». В ар-деко, как в зеркале, отразились настроения, возникшие в обществе после Первой мировой войны и в предчувствии Второй. Ар-деко в СССР имело совершенно другие идеологические корни при схожести форм и приемов. Романтические мечты о будущем светлом и справедливом обществе нуждались в монументальной поддержке архитектуры, которая в своих образах декларировала устойчивость, стабильность и радость бытия.

Ключевые слова: интербеллум; западное искусство и архитектура ар-деко; «потерянное поколение»; гедонизм; *dasein*; тень смерти; ар-деко в СССР; романтические иллюзии; монументальные образы стабильности, изобилия и устойчивости в архитектуре. /

Philosophy, literature, art and architecture of Art Deco appeared in the west during the interwar period and reflected the worldview of the “lost generation”. Art Deco, like a mirror, reflected the spirits that emerged in the society after the World War I and in anticipation of the World War II. In the USSR, Art Deco had quite different ideological roots, while having similar forms and techniques. Romantic dreams of the future fair society needed to be monumentally supported by architecture, which images declared the stability and happiness of existence.

Keywords: interbellum; western art and Art Deco architecture; “lost generation”; hedonism; *dasein*; the shadow of death; Art Deco in the USSR; romantic illusions; monumental images of stability, abundance and sustainability in architecture.



^ Париж 30-х годов

## Ар-деко: западный гедонизм и советская романтика /

текст

Елена Багина /  
text  
Elena Bagina

Первая Мировая война, так или иначе, коснулась богатых и бедных, тех, кто прошел фронт и тех, кто только слышал далекие взрывы снарядов и читал военную хронику. «Жизнь и смерть всегда беру в кавычки, как заведомо пустые сплёт», – писала Марина Цветаева в 1926 году [1].

Есть даже в смерти некий промежуток:  
вот ожил лист, и – все, и был таков...  
Это строки Рильке [2].

Смерть к каждому подошла на предельно близкое расстояние. Простые радости жизни здесь и сейчас стали абсолютной ценностью. И на этом свежем, новом и в то же время трагичном ощущении жизни в изобразительном искусстве и архитектуре на Западе рождается ар-де-

ко. Границы этого явления широки. Называть ар-деко стилем в привычном понимании – как набор характерных деталей или набор характерных приемов – невозможно, хотя есть и то, и другое. Слишком широк диапазон этого явления; границы его размыты, и исследователям проще говорить отдельно о кубизме, пуризмe, неоклассике, палладианстве, функционализме, дадаизме, сюрреализме, чем видеть в этих явлениях нечто объединяющее. Этим объединяющим может быть общее для этого времени миропонимание.

Десять лет после Первой мировой войны называют бурными, или ревущими двадцатыми (Roaring Twenties). В это время радикально изменились мода и стиль одежды. Джаз, радио, звуковой кинематограф стали атрибутами повседневной жизни. Пуриганская этика и мораль больше не диктовали правила, прежние нормы были утрачены. В противовес пуриганской модели жизни в пышных декорациях эклектики и модерна родился пуризм в архитектуре и искусстве. Гендерная и экономическая независимость стала абсолютной ценностью. Свободу от условностей предыдущей эпохи женщины подчеркивали откровенно эротичными нарядами, ярким макияжем: на глазах – темные тени, на губах – кроваво-красная помада. Теперь они одни, без сопровождения, приходили в кафе, и вопреки всем правилам приличия курили папиросы, первые знакомились с мужчинами. А еще занимались спортом... Безудержный гедонизм этого времени был пиром во время чумы. Великая депрессия, фашизм, испанская трагедия в следующем десятилетии (1929–1939) вновь напомнили о том, насколько хрупок мирок в декорациях ар-деко.

Искусство, представленное на дорогих парижских Салонах середины 20-х годов, модернистские виллы, литература межвоенного периода давали состоятельным людям острое ощущение новизны, но в то же время поддерживали иллюзию спокойствия и стабильности. Богатые интерьеры, сделанные по принципам ар-деко – острого изысканной роскоши и уюта в беспокойном мире. Приняв неизбежность и близость смерти, люди этого времени старались не думать о будущем; ценность жизни они видели в настоящем – телесном и осязаемом. Жить здесь и сейчас – девиз этого времени. Такое



> Тамара Лемпицка.  
Весна. Холст, масло, 1928



^ Париж 30-х годов



^ Дизайнер Эйлин Грей. Интерьер апартаментов мадам Матьё-Леви на ул. де Лота, Париж

## Art Deco: the Western Hedonism and the Soviet Romance

миропонимание мы видим в прозе Эрнеста Хемингуэя. Вот короткий отрывок из романа «Фиеста. (И восходит солнце)» [3], написанного в 1926 году:

– Здесь хорошо, – сказал он.  
 – Много выпивки, – поддакнул я.  
 – Послушайте, Джейк. – Он наклонился над стойкой.  
 – У вас никогда не бывает такого чувства, что жизнь ваша проходит, а вы ею не пользуетесь? Вы думаете о том, что вы уже прожили около половины отпущенного вам срока?

– Иногда думаю.  
 – Вы знаете, что через каких-нибудь тридцать пять лет нас уже не будет?

– Да бросьте, Роберт, – сказал я. – Бросьте.  
 Эпиграфом к «Фиесте» Хемингуэй выбрал слова Гертруды Стайн, сказанные между прочим в разговоре с шофером: «Все вы потерянное поколение, вся молодежь, побывавшая на войне. У вас ни к чему нет уважения. Все вы сопьетесь». Американская писательница, предпочитавшая жить в Париже, права: кто-то впал в депрессию, пытаюсь «взять от жизни все», кто-то спивался, кому-то утешение давали путешествия и наркотики, иные старались жить как бы вне времени, «вспоминая себя» в окружении предметов нового искусства и артефактов прошлого. (Книга Георгия Гурджиева «Вспоминание себя» написана в 1923 (!) году) [4].

Философия Мартина Хайдеггера с его категориями «заботы» и «dasein» отражала настроения «потерянного поколения», к которому относились и те, кто снимал меблированные комнаты, и те, кто наслаждался жизнью в особняках Райта и Ле Корбюзье.

Забота по Хайдеггеру – важнейшая составляющая человеческого бытия, поскольку любой субъект является хранителем своего собственного бытия, реализуя те возможности, которые у него есть.

«Жизнь – это поистине самоцель. Если мы не живем здесь и сейчас, мы все равно, что мертвы», – писал Ричард Олдингтон в романе «Все люди враги» [5].

«Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее

v Арман-Альбер Рато. Интерьер, 1928





^ Жак Эмиль Рульманн. Шкафчик, начало 1920-х годов. Красное дерево, каповый шпон



^ Клеман Руссо. Стулья. Розовое дерево, инкрустация слоновой костью



^ Шарлотта Периан, 1933. Гостиная с креслами из черного лакированного дерева. Зал приемной маршала Лиотена

в целом», – цитата из знаменитой книги «Бытие и время» Мартина Хайдеггера [6]. Недаром этим шедевром философской мысли зачитывались интеллектуалы конца 20-х годов. Говорят, Лиля Брик переводила с немецкого и читала вслух Маяковскому отрывки из сочинений Хайдеггера.

Корни мироощущения, породившего ар-деко, можно поискать в более раннем, довоенном времени, которое мы привыкли называть эпохой модерна (art nouveau). Экзальтация, надлом, перенасыщенность символами, исторические аллюзии были приметам искусства и архитектуры рубежа XIX – XX века. Поэты, художники, архитекторы предчувствовали грядущую мировую

катастрофу. У кого-то это предчувствие выливалось в бегство в прошлое, уход в теологию и эзотерику, у кого-то – в эпатажный футуризм. Реальная жизнь как бы не существовала для тех, кто называл себя декадентом и щеголял цинизмом и развратом. Кокаин, алкоголь, однополовая любовь, тройственные брачные союзы... Какие только стимуляторы пресыщенных чувств не пробовали представители имущих классов и артистической богемы... Не были идиллией и ночные сборища художников и литераторов в петербургской «Бродячей собаке»: «Все мы бражники здесь, блудницы,/Как невесело вместе нам!», – писала Ахматова [7].

Живописные опыты беспредметников, апологетика «чистых плоскостей» и природных фактур в архитектуре – тоже ответ на вызовы времени (виллу Карма близ Монтрё на Женевском озере Адольф Лоос строит в 1903–1906 гг., знаменитая статья «Орнамент и преступление» написана в 1908). Адольф Лоос противопоставлял свои произведения работам и идеям большинства коллег в Австрии и за рубежом и не желал иметь ничего общего ни с одной из многочисленных художественных группировок. Мнимая простота форм в архитектуре австрийского бунтаря и нигилиста Лооса будет в 20-е годы XX века восприниматься уже как естественная, но на рубеже веков она была эпатажной. Его дома называли голыми, домами без бровей и т. п.

Простота построек Ле Корбюзье 20-х годов при всех его «социалистических» декларациях слишком изысканна, чтобы этот стиль можно было называть функционализмом. В нем, пожалуй, меньше функциональности, чем в традиционных виллах эпохи эклектики и модерна. Барселонский павильон Миса ван дер Роэ (1929) тоже не был в традиционном понятии выставочным павильоном, точно так же, как и многие постройки Корбюзье не были традиционными буржуазными домами (вилла Монморанси в Берк под Парижем (1921–1922), дома Ля-Рош-Жаннере, (1922–1925), вилла Савой (1929–1930) – это скорее эпатажные декларации, чем жилые дома). Для семьи промышленника Пьера Савой загородный дом в парижском предместье Пуасси, спроектированный Ле Корбюзье, был дорогой забавой. Но у этой забавы очень скоро начала протекать крыша, и дом оказался непри-



> Клавдиус Линосье. Письменный стол и кресло, 1930. Пальмовое дерево, ясеневый кап, хромированный металл, обивка кожей питона



^ Париж 30-х годов



^ Всесоюзный парад физкультурников на Красной площади, 12 июля 1937 г.



^ Студенты 20-х годов. США

годным для длительного пребывания семьи. Судьба этого строения трагична.

Подобно ар-нуво, искусство интербеллума как губка впитывало в себя полярные идеи, поэтому формы и ар-нуво, и ар-деко бесконечно разнообразны, но объединяет их праяная смесь роскоши и экзотики. Тянущиеся, изогнутые, выющиеся линии ар-нуво в ар-деко сменяет ломаная линия. Волнистые крыши и нервные ритмы ар-нуво в архитектуре 20-х – 30-х годов XX века исчезают, и появляются многогранники и ступенчатые завершения, в моду входят странные, как бы «припухшие» кривые. Дизайн новейшей техники – пароходов, автомобилей, аэропланов – тоже повлиял на формы архитектурных сооружений. С начала 20-х вплоть до 70-х годов XX века дома, напоминающие корабли, не дают покоя архитекторам. Идея отрыва здания от земли тоже живет в профессиональном сознании.

Несмотря на декларативную «динамику архитектурных форм» и парадоксальные контрасты, искусство ар-деко склонно создавать иллюзию устойчивости и стабильности.

Желание преодолеть апатию и безразличие «потерянного поколения» в искусстве и архитектуре выливалось в использовании контрастных сочетаний интенсивных цветов – белого с черным и золотисто-коричневым; алого с желтым и черным; изумрудно зеленого с коричневым... Яркие вкрапления красного, зеленого, синего на белом или черном фоне символизировали отголоски минувшей бури.

В интерьерах монументальные кресла и шкафы сочетались с легкими этажерками и столиками. Тяжелые столешницы зачастую опирались на тонкие изогнутые опоры (подобно слонам на тонких паучьих ножках, которые кочуют из картины в картину у Сальвадора Дали).

Контраст цвета в архитектуре и мебели ар-деко поддерживался противопоставлением тяжелого и легкого. В интерьерах часто используются изящные столы-трансформеры рядом с тяжелыми тумбами и шкафами. С такой мебелью хорошо уживаются абстрактные, кубистические и сюрреалистические полотна. Предметы в интерьерах этого времени кажутся плавающими в огромных аквариумах комнат с панорамным остеклением. Акцентом часто

служат драгоценные восточные ковры или экзотические артефакты (японские вазы, подлинные египетские скульптуры, китайские ширмы и веера). В архитектуре зданий симметричные монументальные объемы вступают в конфликт с тонкими опорами. Иногда сложившейся исторической застройке противопоставляются построенные рядом пуристические строения, где форма целого строится с использованием абстрактных универсальных плоскостей (Дом Шрёдер – здание в Утрехте, построенное в 1924 году Герритом Ритвельдом для госпожи Трюс Шрёдер).

Простота форм ар-деко мнима, она подобна строгому дорожному костюму аристократа, где значимо все – от края до пургов и переплетения нитей в ткани. Казалось бы, подражать аристократической простоте несложно. Строгие геометрические формы, кажется, легко скопировать. Но не тут-то было. Такое копирование хуже воровства. Любое Эллочка в знаменитом романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» [8] соперничает с красавицей из рода миллионеров Вандербильтов. Увы, крашенный кролик и платье из толстовки мужа – иллюзия приближения к идеалу.

Но Эллочка – жена скромного инженера Щукина. А вот мадам Луначарская, например, могла себе позволить и модные платья от Скьяпарелли, и интерьеры ар-деко.

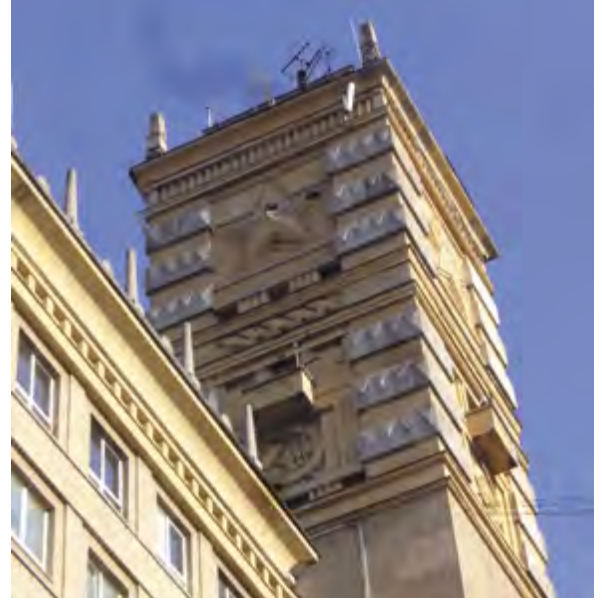
Курцио Малапарте в романе «Бал в Кремле» так описывает платье жены Анатолия Луначарского: «Платье было



< Шарлотта Периан. Буфет, 1927. Махагониевое дерево, хромированный металл, отпескоструенное стекло



^ Военная академия. Арх. Л. В. Руднев, В. О. Мунц, 1937



^ Военная академия

чуть тяжеловатое, чуть барочное, – известно, что мадам Скьяпарелли подражала складкам тканей на рисунках Микеланджело, драпировкам статуй Кановы, римскому барокко в манере Доменикино, в котором цвета напоминают тени деревьев у Пуссена и лазоревые тени Коро [9].

Модель истории советской архитектуры, которая сложилась в 60–70-х годах XX века игнорировала ар-деко как явление, но многие постройки 20–30-х годов в СССР очень близки по форме западным аналогам. Правда, в советских декорациях ар-деко жила только новая элита, имеющая возможность ездить по миру (вспомним дома для высшего партийного и военного руководства начала 30-х годов. Что это, как не ар-деко?). Однако те настроения, которые были свойственны западному обществу между двух мировых войн, в СССР не были распространены: «Советское общество было не просто самым романтичным во всей человеческой истории, пожалуй, оно было единственным, включавшем в себя романтику в качестве важнейшего структурного элемента. Это закономерно, потому что его строили как раз революционные романтики, мечтавшие о том, что в те годы казалось недосяжимым – о справедливом обществе, о полете к звездам, о создании гармоничного нового человека» [10]. Архитектура и искусство ар-деко в СССР питались другой идеологией, при всей схожести форм с американскими и европейскими аналогами. Такое в истории архитектуры и искусства случалось не один раз.

Идея создания дворцов для народа кажется сегодня абсурдной. Но эти дворцы были созданы в 30–50-е годы XX века в СССР (клубы, кинотеатры, санатории, станции московского и ленинградского метрополитена, элитные дома для высшего партийного руководства).

Архитектура и дизайн ар-деко аристократичны. Идеально отполированное дерево редких пород в сочетании с хромированным металлом, драгоценные породы камня, дорогая натуральная кожа, идеальные плоскости и выверенные линии силуэтов. Не существует ар-деко демократичного и недорогого. Любое подражание с использованием дешевых материалов скатывается в кич. Возможно оттого, что элитарных построек и уникальных вещей ар-деко было немного, жизнь в окружении предметов искусства доступна была не всем, а дешевых подделок,

копирующих стилевые приемы – огромное количество, искусство и архитектуру ар-деко многие исследователи презрительно называют кичем, а точнее – кэмпом (camp), вероятно, ориентируясь на ширпотреб того времени.

Наслаждаться жизнью здесь и сейчас, ибо завтра может никогда не наступить – девиз западного искусства ар-деко, Девиз советского ар-деко – будущее как бы уже наступило, жизнь здесь и сейчас прекрасна, несмотря ни на что. Но тень смерти прослеживалась в искусстве и архитектуре этого времени и в СССР, и на Западе.

Откровенный гедонизм состоятельных представителей западного «потерянного поколения» имеет глубокие корни. Концепцию этого учения разработал древнегреческий мыслитель Аристипп. Он считал, что у души человека есть два состояния – удовольствие и боль. Виды удовольствия несущественны. Счастье по Аристиппу – это максимальная степень удовольствия без боли. Боли в Первую мировую войну было предостаточно. Героям интербеллума хотелось удовольствий без боли и ответственности. Но этот путь вел в пустоту.

Романтизм, питавший ар-деко в СССР, как оказалось, тоже привел к пропасти.

Умерло ли мироощущение, породившее ар-деко, после Второй мировой войны, живо ли оно сегодня – вопрос спорный. Гедонизм, свойственный элите, никуда не исчез. Хрупкость бытия в тени смерти ощущается сегодня не столь остро, как в период интербеллума. Мастеров, способных создавать элитарную архитектуру и предметы искусства, все меньше и меньше, да и представителей элиты, способных оценить высокое искусство, совсем немного. Может, оттого мы так остро воспринимаем утрату архитектурного наследия – как дореволюционного, так и советского – и вновь начинаем изучать ордера.

Вопросы философии формы в архитектуре и искусстве сегодня подменяются демагогией по поводу «зеленой архитектуры», «формирования комфортной среды», «умных городов» и т. п.

Пренебрежение вопросами философии формы и спекуляции искусствоведов, поддерживающих профанацию contemporary art, создали условия, при которых мало кто может отличить подлинное мастерство, гармонию и красоту от дешевого кича.



^ Манежная площадь.  
Реконструирована в  
1935–1938 гг.

#### Литература

1. Цветаева, М. И. Новогоднее: [поэма]. – URL: [http://www.tsvetayeva.com/big\\_poems/po\\_novogodnee](http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_novogodnee)
2. Рильке, Райнер Мария. Здесь воздух затхл, как в комнате больного: [стихотворения]. – URL: <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-zdes-vozdush-zatxl-kak-v-komnate-bolnogo/>
3. Хемингуэй, Эрнест. Фиеста (И восходит солнце): [роман]. – URL: <http://hemingway-lib.ru/book/fiesta-i-voskhodit-solntse-1.html>
4. Гурджиев, Георгий. Вспоминание себя. – URL: <http://gurdjieff.ru/content/view/23/2/>
5. Олдингтон, Ричард. Все люди – враги: [роман]. – URL: [http://librebook.me/all\\_men\\_are\\_enemies](http://librebook.me/all_men_are_enemies)
6. Хайдеггер, Мартин. Бытие и время. – URL: <https://www.livelib.ru/book/1000444509/quotes-bytie-i-vremya-martin-hajdegger>
7. Ахматова, Анна. Все мы бражники тут, блудницы: [стихотворения]. – URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Ahmatova/21.htm>
8. Ильф, Илья; Петров, Евгений. Двенадцать стульев: [роман]. – URL: [http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0120.shtml)
9. Малапарте, Курцио. Бал в Кремле: [роман]; [пер. с итал. А. Ямпольской]. – Москва: «Редакция Елены Шубиной», 2019
10. Краснов, Павел; Шатурич, Михаил. Романтика в советской жизни и ее метаморфозы. – URL: <http://www.rusproject.org/node/1371>

#### References

- Akhmatova, Anna. (n.d.). Vse my brazhniki tut, bludnitsy [Here we are all drunkards and whores]: [poems]. Retrieved from <http://www.stihi-rus.ru/1/Ahmatova/21.htm>
- Aldington, Richard. (1933). All men are enemies. Retrieved from [http://librebook.me/all\\_men\\_are\\_enemies](http://librebook.me/all_men_are_enemies)
- Gurdzhiev, Georgy. (1923). Vspominanie sebya [Remembering myself]. Retrieved from <http://gurdjieff.ru/content/view/23/2/>
- Heidegger, Martin. (n.d.). Bytie i vremya [Being and time]. Retrieved from <https://www.livelib.ru/book/1000444509/quotes-bytie-i-vremya-martin-hajdegger>
- Hemingway, Ernest. (n.d.). Fiesta (I voskhodit solntse) [Fiesta (The Sun Also Rises)]: (novel). Retrieved from <http://hemingway-lib.ru/book/fiesta-i-voskhodit-solntse-1.html>
- Ilf, Ilya, & Petrov, Evgeny. (n.d.). Dvenadsat' stulyev [The twelve chairs]. Retrieved from [http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0120.shtml)
- Krasnov, Pavel, & Shaturin, Mikhail. (2013). Romantika v sovetskoi zhizni i ee metamorfozy [Romance of the Soviet life and its metamorphoses]. Retrieved from <http://www.rusproject.org/node/1371>
- Malaparte, Curzio. (2019). Bal v kremle [The Kremlin Ball]: [novel]. (A. Yampolskaya, Trans.). Moscow: "Redaktsiya Eleny Shubinoi".
- Rilke, Rainer Maria. (n.d.). Zdes' vozdukh zathl, kak v komnate bolnogo [The air is as stuffy here as in the sick room]: [poems]. Retrieved from <https://rustih.ru/rajner-mariya-rilke-zdes-vozdush-zatxl-kak-v-komnate-bolnogo/>
- Tsvetayeva, M. I. (1927). Novogodnee [New Year's letter]: [poem]. Retrieved from [http://www.tsvetayeva.com/big\\_poems/po\\_novogodnee](http://www.tsvetayeva.com/big_poems/po_novogodnee)



v Клуб издательства  
«Правда»

v Встреча летчика Громова

Рассмотрен процесс зарождения стиля ар-деко внутри Венской архитектурной школы, подчеркивается значение Йозефа Хоффмана в возникновении новой стилистической темы, формально противоположной ар-нуво. Рассматривается изменение функции декора в архитектурном образе на примере дворца А. Стокле в Брюсселе. Связь индивидуального художественного языка Хоффмана с развитием стиля ар-деко проявилась в архитектуре павильонов Международной выставки 1925 года в Париже. Сходство ар-деко с ар-нуво проявилось в способе возникновения, в осознании в качестве «большого стиля», растянувшегося почти на все XX столетие. Ключевые слова: стиль ар-деко; стиль ар-нуво; Венская архитектурная школа конца XIX–начала XX века; Венские мастерские; Й. Хоффман; дворец Стокле; Международная выставка 1925 года в Париже. /

The article considers the formation of the Art Deco style in the Viennese architectural school and highlights the role of Josef Hoffman in the emergence of a new stylistic theme formally opposite to Art Nouveau. The article studies the change in the function of decoration in the architectural image through the example of A. Stoclet Palace in Brussels. The relation of Hoffman's individual artistic language to the development of the Art Deco style was demonstrated in the architecture of the pavilions at the 1925 Paris International Exhibition. Similarity of Art Deco and Art Nouveau was in the origin, in comprehension of the "great style" lasting for almost the entire 20th century. Keywords: Art Deco style; Art Nouveau Style; Viennese architectural school of the late 19 – early 20 century; Viennese workshops; J. Hoffman; Stoclet Palace; 1925 Paris International Exhibition.



^ Главный зал XIV выставки Венского Сецессиона со скульптурой Бетховена (ск. М. Клингер) в центре. 1902

## Ар-деко и Вена / Art Deco and Vienna

текст  
Мария Нащокина /  
text  
Maria Nashchokina

Процесс рождения и развития феномена архитектурного стиля, вероятно, никогда не перестанет волновать искусствоведов. С тех пор, как Винкельман подразделил историю искусства древних на «стили», а его современники, словно прозревая, «увидели» их в искусстве Нового времени, эта категория заняла едва ли не центральное место не только в размышлениях об истории искусства, но и в самом художественном процессе, где она стала своеобразным критерием высокого вневременного качества. Ее привлекательность не исчерпана и в наши дни, что свидетельствует об определенной инерционности наших представлений об архитектуре как художественной деятельности.

Явный интерес к ар-деко сегодня вполне закономерен: во-первых, чисто хронологически, в нашей культуре, наконец, пришло его время. Изучение русского искусства XX века последовательно движется от художественных открытий начала столетия к его концу. (Сразу оговоримся, что в западноевропейской культуре и Америке этот интерес сформировался двумя десятилетиями раньше и не исчез до сих пор). Во-вторых (и это может быть сейчас важнее всего), именно это стилистическое движение оказалось в нашей истории как бы пропущенным, вернее, внешне скрытым, поскольку его эстетические и формальные принципы не были своевременно увязаны с общеевропейским процессом и названием стиля. Как следствие, в отечественном искусствоведении стиль ар-деко долгое время оставался практически неизученным, хотя самым непосредственным образом воплотился в советском монументальном и декоративно-прикладном искусстве, а также в довоенной архитектуре. Это делает заявленную тему актуальной для нашей культуры.

Общая канва развития ар-деко, легшая в основу данного исследования и не противоречащая позиции большинства отечественных и западноевропейских искусствоведов, занимавшихся данной проблемой – зарождение стиля (1900–1914), его кристаллизация (1914–1924) и апофеоз (Выставка в Париже 1925 года), после чего стиль просуществовал примерно до войны (в разных странах эта верхняя граница варьируется в ту или иную сторону). В данном случае нас будет интересовать первая фаза ар-деко – его зарождение.

В последние годы представление о стилевом процессе конца XIX – первой четверти XX века существенно расширилось, преодолев, определенную схематичность толкования. Чрезвычайно пестрая художественная жизнь того времени постепенно обрела структурность, позволяющую выделить в ней целый ряд самостоятельных стилевых движений. В русском искусстве одновременно с достаточно явными и сформированными в стилистическом отношении модерном, неорусским стилем и неоклассицизмом продолжала существовать и даже развиваться поздняя эклектика – и классицизированная, и в формах викторианской готики, и в формах барокко. Многообразие исторических прообразов предполагало множественность подходов к их стилизации и разнообразию творческих индивидуальностей. В той или иной степени сходную картину показывает и зодчество ведущих западноевропейских стран, правда, в целом меньше ориентированное на историческое наследие, а тем более – на инонациональное.

Эклектичная доктрина, чуждая ортодоксальной жесткости и уравнивающая исторические стили по отношению к современности, на протяжении полувека оттачивая методы создания исторически достоверных стилизаций, по сути, сама подталкивала к многообразию. Его результаты, на первый взгляд бывшие априори вторичными, нередко представляли собой образцы подлинного стилистического и художественного совершенства. Прав был современник и очевидец этого периода И. В. Жолтовский: «Гармония – вот что лежит в основе всех видов искусства на всем протяжении человеческой истории. Правда, она всегда олицетворяется в конкретных стилиевых формах». Но, по его же словам, стили преходящи, и каждый из них – только вариация на тему Гармонии, которой единственно жива человеческая культура. Парадоксы эпохи эклектики в России таковы, что, к примеру, великолепная «наипампнейшая» кованая решетка парадных ворот усадьбы Архангельское на поверку оказалась произведением конца XIX века – ее автор, архитектор Николай Султанов, зарекомендовавший себя работами в формах русского стиля, в 1896 году, словно между делом, создал настоящий «ампирный» шедевр [1]! Выдающимися образцами исторических стилей





^ Й. Хоффман. Столик. 1903



^ Й. Хоффман. Чайно-кофейный набор. 1904

были и «французский» готический замок Н. А. Веригиной-Мейндорф в Подушкине архитектора П. С. Бойцова (1885–1887), и особняк Н. В. Игумнова на Якиманке Н. И. Поздеева (1888–1893), создавший образ царских теремов Древней Руси (гораздо более богатых, чем их реальные прототипы), и особняк З. Г. Морозовой Ф. Шехтеля (1893–1898) в стиле викторианской готики, и дом Г. А. Тарасова И. В. Жолтовского (1909) в стиле итальянского Ренессанса, и другие архитектурные уники. Эти яркие стилизаторские постройки строились одновременно с интенсивными поисками еще невиданной архитектурной новизны. Другими словами, общая устремленность конца XIX века к формированию принципиально нового архитектурного стиля фиксировала вектор художественного развития, но далеко не исчерпывала его.

До сих пор недооценивается и тот факт, что эпоха эклектического многостилья второй половины XIX столетия генерировала не один, а много путей формирования нового стиля, поиски которого в конце XIX века во всей Европе велись очень широко. Конечно, не все они имели продолжение в качестве стиля. Большое место в них занимали национальные тенденции, аккумулировавшие стремления европейских народов к своим культурным истокам. Своеобразную противоположность им составляли поиски совершенно новых архитектурных форм, подчеркнута не имевших исторических корней. Именно эта ветвь развития и увенчалась в самом конце XIX века рождением стиля ар-нуво или модерна, впервые широко заявившего о себе на Всемирной выставке 1900 года в Париже. На первый взгляд, рождение стиля состоялось. Впрочем, если почитать архитектурную публицистику того времени, становится ясно, что в начале XX века было совсем не очевидно, что формы нового стиля являются искомой и долгожданной дорогой в искусстве. Да и можно ли считать этот путь единственным? Ведь практически в каждой развитой стране Центральной Европы ар-нуво имел варианты, порой кардинально отличные друг от друга. Просто к 1900 году, ознаменованному Всемирной выставкой, мировое признание возвело в долгожданный новый стиль формы, созданные Виктором Орта, хотя одновременно с ним формировались индивидуальные манеры и художественные языки других зодчих, порой

v Й. Хоффманн и Коломан Мозер. Выставка изделий Венских мастерских. Вена, 1903





^ Й. Хоффман. Малая корзинка для конфет. 1905



^ Й. Хоффман. Ваза для фруктов. 1904

> Й. Хоффман. Перспективный рисунок санатория в Пуркерсдорфе. 1904



не менее яркие. В этом смысле роль Орта хотя и была стилеобразующей, но все же не столь исключительной. Рядом с ним работал не только его соотечественник Анри Ван де Вельде, которого часто называют его «соавтором» по сотворению стиля. Почти во всех центрально-европейских странах уже действовали или только появлялись свои герои рождавшегося ар-нуво – югенд-стиля – модерна. Во Франции – Гектор Гимар, в Италии – Альфонсо д'Аронко, в Испании – Антонио Гауди, Луис Доменек-и-Монтанер и Жузеп-Мария Жужоль, в Германии – Петер Беренс и Йозеф Ольбрих... В Вене – Отто Вагнер, Густав Климт, Йозеф Ольбрих и Йозеф Хоффман. Другими словами, в этом поразительном художественном котле новых форм и мотивов, стилистические открытия бельгийца Орта были далеко не единственными.

И все же нельзя не акцентировать пионерскую и во многом основополагающую роль Орта в другом аспекте, ведь с появлением стиля ар-нуво, целенаправленно изобретенного одним человеком, в мировом искусстве настала новая эра. Сама возможность того, что созданные современником архитектурные формы

могут дать толчок всемирному архитектурному процессу, перевернула представление о процессе создания стиля, который со времен Винкельмана, то есть на протяжении более чем ста лет, считался плодом длительных совокупных усилий на основе усвоенного опыта древних и новых зодчих. Этот фундаментальный мировоззренческий переворот фактически predetermined дальнейшую судьбу стиля как феномена искусства, и акт творения нового стиля – всеобщего, группового или индивидуального – стал едва ли не основным содержанием последующих художественных устремлений всего XX века.

Однако вернемся в начало XX столетия к перечисленным национальным вариантам ар-нуво и обратимся к архитектуре Австро-Венгрии 1900-х годов. Вену того времени неслучайно называют «одним из самых своеобразных в мире плавильных тиглей талантов – городом новых идей» [2]. Действительно, «венское искусство рубежа 1900 года не ограничивалось только деятельностью мастеров «модерна» и «сецессиона»; наряду с ними здесь выступали и «новаторы», и «консерваторы», и так называемые «стилисты», и «натуралисты». Дух



^ Коломан Мозер. Кресло для главного холла санатория в Пуркерсдорфе. 1903



^ Й. Хоффман. Холл санатория в Пуркерсдорфе

свободного эксперимента, воцарившийся в Вене рубежа веков, стремился к еще невиданной, обновляющей всю жизненную среду художественной новизне, отражающей мировоззрение современного человека. Как писал признанный глава австрийской архитектурной школы Отто Вагнер, «единственным исходным пунктом нашего художественного творчества может быть только современная жизнь (...) искусство и художник всегда представляют свою эпоху. Современное искусство должно давать нам современные, нами же созданные формы, которые выражают наше умение, наши обычаи, наше поведение» [3].

Среди ярких индивидуальностей Вены невозможно обойти вниманием архитектора Йозефа Хоффмана (1870–1956), который вместе со своим учителем и мэтром Отто Вагнером, коллегой и ровесником Йозефом Ольбрихом несомненно составлял авангард австрийской архитектуры начала XX века. Воспитанник Венской Академии изящных искусств, сотрудник бюро Вагнера, а в 1897 году – один из основателей Венского сецессиона, он начал свой творческий путь с ярких проектов в духе франко-бельгийского модерна. Таковы интерьеры загородного дома Пауля Витгенштейна (1899), оформление (совместно с Ольбрихом) III, IV и V выставок Венского сецессиона того же 1899 года и, наконец, интерьеров венских комнат на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Часть деталей этих отделок вошла в книгу Ольбриха 1899 года, так и называвшуюся «Идеи Ольбриха» и, по мнению современников, совершенно свободную от каких-либо влияний извне [4].

Однако в полной ли мере эти заметные совместные работы отвечали представлениям Хоффмана о новом стиле? Видимо, нет. Во всяком случае, уже в 1900-м году в оформлении VIII выставки Венского сецессиона, созданной уже после отъезда Ольбриха в Германию и посвященной прикладному искусству, в том числе Англии и Шотландии, у Хоффмана появились принципиально новые формы. Исчезли уверенно нарисованные упругие арки и приковывавшая взгляд кривизна линий, сменившиеся простыми элегантными мотивами, подражающими стилю шотландских пионеров модерна и, прежде всего, Ч.-Р. Макинтоша, от влияния которого его манера полностью освободилась только к 1904 году [5].

v Й. Хоффман. Санаторий в Пуркерсдорфе. Ограда и вход на территорию. 1904–1906





^ Й. Хоффман. Вид дворца Стокле в Брюсселе с угла. 1905–1911. Фото 1910-х гг.



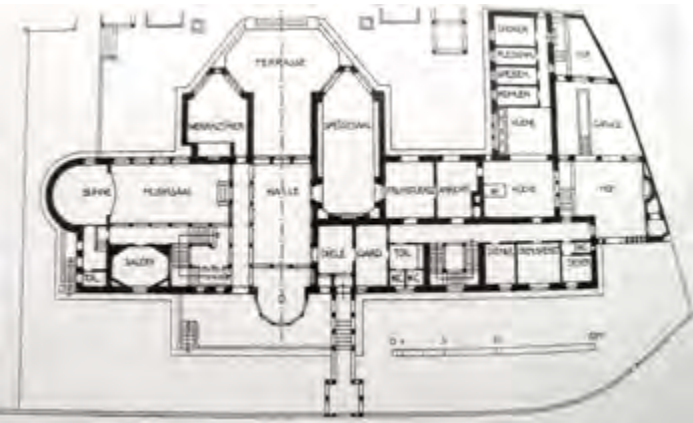
^ Й. Хоффман. «Кресло-машина». 1905

v Вид выставки-продажи произведений Венских мастерских на Грабене в Вене. 1907



Таким образом, с 1900 года в творчестве еще совсем молодого, тридцатилетнего Хоффмана начинает развиваться новая стилистическая тема, формально прямо противоположная ар-нуво. Интерьеры венского дома его друзей Коломана Мозера и Карла Молла (1900–1901) и другие работы 1900–1902 годов, в том числе оформление знаменитой XIV выставки Венского сецессиона с его абстрактными рельефами уже с очевидностью свидетельствуют о радикальных переменах его индивидуальной манеры и сложении достаточно четко проявленной новой стилистики. Все это предшествовало событию, ставшему одним из центральных в его творческой жизни – основание в 1903 году знаменитых Wiener Werkstatte (Венских мастерских) [6], объединения художников-ремесленников, занимавшихся оформлением интерьеров и изготовлением изысканных бытовых предметов. 30-летняя деятельность мастерских, программно ориентированная на новизну и рукотворность, очень многое предопределила не только в австрийском, но и в мировом искусстве, как представляется, сыграв одну из заглавных ролей в формировании стиля ар-деко.

Исследователи богатого наследия Венских мастерских справедливо выделяют два источника влияния, которые изначально задали их стилистическую направленность – английское Движение искусств и ремесел (кстати, примером для Wiener Werkstatte послужила английская «Гильдия ремесленников» в Эссекс-хаузе, которой руководил Ч.-Р. Ашби) и творчество их шотландского последователя Чарльза Ренни Макинтоша в Глазго, а также лаконичная эстетика японского прикладного искусства и народной архитектуры. Нетрудно заметить, что те же предпочтения характерны не только для Венских мастерских, но и для формирования стиля ар-нуво в Европе в целом, и в этом смысле будущий стиль ар-деко унаследовал от своего предшественника многие художественные предпочтения и правила игры в новых условиях. (Трансформация изобразительных мотивов ар-нуво в зарождающееся ар-деко особенно наглядно прочитывается в работах Коломана Мозера). Однако, думается, не менее важным стало то, что у основания Венских мастерских встали такие яркие и мощные художественные индивидуальности, как Йозеф Хоффман и Коломан



^ Й. Хоффман. План дворца Стокле в Брюсселе. 1905–1911



^ Садовая лоджия дворца Стокле со стороны сада. Фото 1910-х гг.

Мозер. Именно они, опираясь на опыт Уильяма Морриса и восточное искусство, predeterminedили выбор тех принципов и формальных акцентов, которые вскоре привели их созданию полноценного нового стиля.

Первые признаки рождения нового художественного языка появились в работах Wiener Werkstatte сразу, в 1903–1904 годах – в мебели, декоративных бытовых предметах из металла, стекла, созданных отцами-основателями Хоффманом и Мозером. Их дарования predeterminedили успех предприятия, большинство изделий которого стали образцами новизны и стильности. Целесообразность, практичность, соответствие материала назначению того или иного предмета, скульптурный лаконизм форм, часто представлявших геометрические тела, сугубая простота и графичность орнаментов, если таковые были – все это характерные черты стиля Wiener Werkstatte (квадрат стал впоследствии подписью и своего рода торговым знаком Йозефа Хоффмана). В работах Венских мастерских орнамент, столь значимый в ар-нуво, как бы отодвинулся к краям, уступив место лаконичной форме; почетное место прежней орнаментики занял ритм, его сильная пульсация, контраст частого повтора избранного мотива и чистого поля поверхности изделия. Уже первые произведения 1903–1905 годов демонстрировали эти качества, вскоре ставшие стилиобразующими.

Благодаря Хоффману первые годы работы Венских мастерских стали годами формирования нового стиля не только в декоративно-прикладном искусстве, но и в архитектуре. Уже в 1904 году он реализовал декларированное направление к простоте и геометрическому лаконизму, представив проект санатория в Пуркерсдорфе близ Вены. Это строгое элегантное здание, вовсе лишенное каких-либо декоративных украшений, было абсолютно противоположно всей архитектурной практике 1900-х годов не только в Австрии, но и в Европе в целом. Наиболее близким по подходу было, пожалуй, здание Сберкассы в Вене Отто Вагнера, стильное, великолепное, полное изумительных деталей, но все же менее шокирующее последовательным и программным пуризмом и к тому же не получившее адекватного продолжения в последующем творчестве мастера. Кроме объемной композиции, составленной из простых параллелепипе-

v Вид садового фасада дворца Стокле. На первом плане – бассейн с каменной дорической колонной в центре. Фото 1910-х гг.





^ Столовая дворца Стокле. Фото 1910-х гг.



^ Й. Хоффман. Кухня в Пале Стокле

дов, единственными средствами архитектурной выразительности санатория в Пуркерсдорфе были ритм простых оконных проемов и геометрический рисунок оконных переплетов. Для этой постройки Wiener Werkstatte выполнили оформление интерьеров и весь обстановочный комплекс предметов, столь же простой, функциональный и изысканно элегантный.

Дальнейшая разработка найденной стилистики приносит в архитектурный язык Хоффмана новые геометрические мотивы – овал и ступенчато углубляющийся рельеф в прямоугольнике или квадрате. Их демонстрирует венский особняк поэта Ричарда Бир-Хоффмана, возведенный в 1905–1906 годах, общий облик которого еще сохранял черты традиционного австрийского дома с характерной двухъярусной кровлей с переломом.

Перечисляя формы или их трактовки, созданные Хоффманом и оказавшиеся важными элементами архитектурного языка нового стиля, мы сталкиваемся со своего рода феноменом таинства его рождения. Почему, в конечном счете, в конкретный отрезок времени развиваются одни линии и формы, а не другие, как вообще работает механизм интуитивного творческого выбора? Что для него оказывается важнее – проявление условной, словесно не выраженной воли времени или вкусовой выбор конкретной творческой личности? Обычно это неясно даже современникам. Так или иначе, но огромную роль в этом играет фактор новизны, интуитивно ощущаемой свежести форм и их соответствия изменчивым, непостоянным и не вполне осознанным представлениям общества о красоте и гармонии в данный момент исторического времени. Именно этот, чаще всего не артикулированный процесс, породил в начале XX века неожиданные художественные интересы – к примитиву, понимаемому очень широко (первобытному и архаическому искусству, фольклору и даже детскому творчеству), и к формам так называемой «третьей» культуры, возникающей на границе между фольклором и профессиональным искусством. Как удачно сформулировал В. И. Локтев, в западной разновидности ар-деко «прочно устанавливается мода на «варварское» [7]. Хотя эти факторы и оказались важны для дальнейшего формирования европейского ар-деко в целом, для становления индивидуального

и очень рафинированного стиля Хоффмана они не имели определяющего значения. Скорее это был культурный фон времени, который преломлялся в его творчестве в соответствии с его высочайшим профессионализмом в лаконичные, изысканные и всегда графически безупречные мотивы.

Опыт названных построек и руководство художественным процессом в Венских мастерских стал подготовкой к созданию признанного шедевра Йозефа Хоффмана и, как представляется, всей мировой архитектуры начала XX века, в котором впервые явственно и мощно предстал новый архитектурный стиль, еще никем не узнаваемый и не получивший названия. Уже приходилось писать, что первым полноценным ансамблем стильных форм и мотивов, впоследствии составивших декоративный язык Ар-деко, стал роскошный дворец семьи богатого промышленника барона Адольфа Стокле в Брюсселе, созданный им в 1905–1911 годах [8]. Программная ансамблевость этой работы позволяет оспорить точку зрения, что ар-деко впервые предстало как искусство монументального ансамбля только на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности, состоявшейся в Париже в 1925 году [9]. Пале Стокле представлял собой именно монументальный ансамбль, причем очень целостно и разнообразно отделанный во всех деталях, включая композицию небольшого садика с бассейном позади главного дома.

В этой блистательной работе Хоффмана полностью отсутствовали прихотливые, динамичные, подражающие расистическим побегам, линии и формы, характерные для современной эстетики ар-нуво. В основу композиции были положены иные принципы и, если так можно выразиться, «любовь к геометрии» – отточенность объемной композиции, составленной из геометрических форм, не имевших каких-либо исторических прототипов, особые взаимоотношения между поверхностями, края которых, как правило, были подчеркнуты разными фактурами отделки и стилизованным декором – металлическим, скульптурным, мозаичным, умеренное использование монументальной скульптуры и геометризованной орнаментики. В отделку столовой нижнего этажа очень органично вошло монументальное настенное панно Густава Климта,



^ Колман Мозер. Письменный стол для дворца Стокле. 1909

> Мозаичное панно столовой Г. Климта. Современная фотография

варьировавшее темы «Ожидания» и «Завершения» и выполненное в сложной технике коллажа и мозаики. Кроме Климта, в декоративной отделке дворца Стокле в Брюсселе участвовали мастера Винер Веркштатте. Они работали в основном по эскизам Хоффмана, хотя в здании было немало и авторских произведений крупнейших художников мастерских – К. Мозера (работавшего в мастерских до 1907 года), М. Повольны, Ф. Метцнера, К.-О. Чешки, супругов Р. Лукша и Е. Лукш-Маковской и т. д.

Дворец Стокле наглядно продемонстрировал изменившееся место орнамента в архитектурном образе. В отличие от ар-нуво, для которого изобразительная (растительная, зооморфная или антропоморфная) орнаментика была формообразующей чертой, в ар-деко она заняла заведомо подчиненное место изящного дополнения, детали, подчеркивающей чистый геометризм объемной композиции. В этом сооружении художественный язык еще безымянного стиля, фактически уже созданного Йозефом Хоффманом, обрел необходимую полноту и продемонстрировал яркую индивидуальность. Любопытно, что яркость и многоцветие, нарядность и гротеск созданных форм дворца образно чем-то напоминали эстетику итальянской «комедии дель арте» с ее карнавальностью, пародийностью и нарочитой подменой смыслов.

Декоративные мотивы волны, спирали, иногда как будто «живой», свободно «гуляющей», овала (нередко сложного, который можно условно назвать «барочным»), «каннелюр» и граней – вогнутых и выпуклых, прямоугольных, ступенчато убывающих рамок, чередование черного и белого по принципу шахматной доски, наконец, использование «золота», вернее, его цвета и фактуры, воспроизведенных в других материалах – латуни, бронзе, смальте, керамике – предстали в выстроенном сооружении в таком богатом разнообразии и одновременно в столь поразительном стилевом единстве, что вскоре стали визитной карточкой Хоффмана в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. В этой постройке впервые были использованы такие ценные строительные материалы, как цветной мрамор и оникс с выразительными структурами, создававшие нерукотворные орнаменты стеновых поверхностей, а также бронза, золотая смальта





^ Вид вестибюля Пале Стокле. 1905–1911. Фото 1910-х гг.

v Й. Хоффманн. Главный фасад виллы Скива-Примавези. 1913–1915 гг.



и цветная мозаика, впоследствии ставшие характерными отделочными материалами международного стиля ар-деко.

Любопытно отметить, что, несмотря на подчеркнутое стремление к новизне и, в соответствии с запросами времени – к программной внеисторичности, – в отдельных архитектурных формах Йозефа Хоффмана можно не без оснований усмотреть барочные истоки, по-своему закономерные для уроженца страны с впечатляюще монументальными традициями барокко. Обобщая, можно сказать, что в процессе стилиобразования венского ар-деко они выполнили примерно ту же роль, что и стилизованные мотивы рококо в ар-нуво.

Все перечисленные черты и приемы в отдельности были впоследствии развиты самим зодчим в его венских виллах, например, такой выдающейся, как вилла Скива-Примавези (1913–1915) и других сооружениях 1910-х годов. Кроме того, открытия Хоффмана с большим вниманием были восприняты архитектурной средой Вены. Даже его учитель О. Вагнер, всегда внимательно относившийся к творчеству своих учеников, оказался под влиянием изобретенного им художественного языка. Вот почему своеобразной рефлексией и завершением первого этапа развития будущего ар-деко в венской архитектурной среде можно считать так называемую 2-ю виллу Вагнера в Вене (1912–1913). Ее простые геометрические формы, четкое разграничение чистого и заполненного мелким геометрическим орнаментом поля стены, оконтуривание – все это напоминает явные или сильно трансформированные цитаты из произведений Хоффмана. Но очевидно и другое – ни одно из последующих произведений Хоффмана или его соотечественников 1910-х годов не обладало такой яркой образностью, синтезом архитектуры и предметно-пространственной среды, а также стилиевой цельностью, как дворец Стокле.

Совокупность новых архитектурно-пластических и декоративных идей, воплощенная в Пале Стокле, была подхвачена и учениками Хоффмана, в частности, Йозефом Урбаном, с 1911 года работавшим в США. Кроме его работ, для развития стиля в США была существенна деятельность и других воспитанников Венской школы – Р. Нейтры и Р. Шиндлера. Напомним, что в 1922 году филиал Венских мастерских был открыт в Нью-Йорке. Эти факты позволяют утверждать, что американская версия ар-деко испытала на себе не только опосредованное, но и непосредственное влияние Вены.

Но даже представляя собой несомненную стилиевую целостность, новый художественный язык и архитектурные приемы Хоффмана, дополненные и развитые Коло Мозером и другими художниками Wiener Werkstatte в декоративно-прикладном искусстве, не могли превратиться в большой стиль до тех пор, пока находились в рамках венской художественной школы. Впрочем, благодаря популярным журналам – The Studio, Deutsche Kunst und Dekoration и другим, уже очень скоро отголоски этих мотивов появились в архитектуре других европейских столиц. Отдельные мотивы будущего ар-деко можно усмотреть и в творчестве других мастеров архитектуры 1900-х годов, например, французов Огюста Перре [10] или великого американского зодчего Франка Ллойда Райта, а позднее – яркого французского мастера Робера Малле-Стеванса [11]. В 1910-е годы формирующееся европейское ар-деко постепенно «перенимает иконографические мотивы югендстиля – стилизованные букеты цветов, стройные фигуры молодых женщин, геометрические схемы, витые и загагообразные линии, – обогащая их находками кубистов, футуристов и конструктивистов и настойчиво подчиняя форму функциональности» [12]. Тогда же в процесс стилиобразования постепенно вовлекаются живописцы (например, во Франции – Ван Донген,





^ Чайный домик или «Чайный храм» виллы Сквива-Примавези. 1913–1915 гг.

Дюнуайе де Сегонзак, Глез, Метценже, Леже и другие; затем Пикассо, Матисс, Брак, Дерен, Дюфи), представившие образцы зарождавшегося стиля. Однако в данном случае мы не ставим задачу полностью проанализировать этот достаточно сложный и многогранный процесс. Упомянем лишь некоторые факты русской художественной жизни.

Ассоциативно сходные формы появились в русской архитектуре в конце 1900-х – начале 1910-х годов. Пионером новой стилиевой тенденции стала Международная строительная выставка в Санкт-Петербурге 1908 года, явно ориентированная на образную стилизацию петровской архитектуры в остро современной трактовке, а потому использовавшая некоторые графические мотивы творчества Й. Хоффмана и руководимых им Венских мастерских (это отчасти могло объясняться тем, что венский мастер состоял в выставочном оргкомитете). Характерное для ее павильонов сочетание сильно трансформированных ордерных форм с четкими геометрическими объемами, особая, несколько гротескная стилизация скульптурного декора (в духе Михаэля Пвольны), перспективные порталы и рамки, сходные с изобретенными Хоффманом, постепенно начали входить тогда в моду в России. Хотя прямой связи с венскими прототипами в архитектуре этой выставки нет, родство эстетики, тяга к простоте и элегантности прорисовки деталей, схожее отношение к орнаменту и объемам, приемы применения ордера – все это свидетельствует не только о происходившем эстетическом повороте в общеевропейском архитектурном процессе, но и о безусловном знакомстве с открытиями Вены.

В прикладном искусстве первым в России мастером, с блеском интерпретировавшим новые стилистические мотивы, стал Леон Бакст. Наглядное тому подтверждение – его изумительные костюмы к балетам Русских сезонов Сергея Дягилева «Клеопатре» (1909), «Шехеразаде» (1911), «Нарциссу» (1911), «Дафнису и Хлое» (1912), «Послеполуденному отдыху фавна» (1912). Стоит подчеркнуть, что Бакст, как и Хоффман, придерживался рафинированной трактовки форм и орнаментов, обнажая еще одну характерную черту стиля – стремление к внешней эффектности и бросающейся в глаза декоративной роскоши.

И все же, даже обретая известность за рубежом, став объектом подражания и стилизации в других европейских странах и в Северной Америке, новые формы далеко не сразу были признаны в стилиевом качестве. Лишь на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 году, то есть фактически почти через двадцать лет после появления, они, наконец, оказались восприняты как международный стиль, сначала так и называвшийся – «стиль 1925 года» [13] и лишь позднее, в 1960-х годах, получивший наименование ар-деко (опять же в честь нашумевшей выставки). И только после 1925 года заявленная стилистика широким потоком вошла в архитектуру, изобразительное и прикладное искусство всего мира и проявилась в виде региональных и национальных школ.

Акцентируя венские истоки стиля, хотелось, прежде всего, подчеркнуть ведущую авторскую роль в его создании Йозефа Хоффмана и следом за ним – художников руководимой им Wiener Werkstatte. Нагляднее всего связь его индивидуального художественного языка с развитием стиля ар-деко проявилась в архитектуре павильонов Международной выставки 1925 года в Париже, во многом представлявших собой вариации форм именно Пале Стокле. Другими словами, лишь по прошествии 20 лет со времени проектирования этого выдающегося ансамбля созрела общественная необходимость превращения стилистической модели Хоффмана, выработанной еще в 1905 году, в «универсальный» международный стиль, предоставивший его апологетам цельный художественный язык и своего рода методологические «рецепты» отношения к традициям и новаторству, к авангарду и примитиву, к стилистическим мотивам и приемам прошлых эпох, к эклектике как художественной системе. Особую актуальность новому стилю придал архитектурный опыт «современного движения» [14] и... определенная усталость общества от него, желание большей формальной изобретательности и декоративности, богатой смысловыми оттенками для выражения торжества, успеха, изобилия. Этот факт можно назвать эффектом «отложенного развития» стиля.

В возвращении европейской архитектурной практики к художественному языку Хоффмана проявилось своео-



^ Парадная лестница виллы Сквива-Примавези. 1913–1915 гг.



^ Й. Хоффман. Ликерный стаканчик. 1911

бразное достижение позитивизма XIX века – сотворение стиля как творческий акт индивида. В этом ар-деко не противоположно ар-нуво, первоначально представшего как индивидуальный стиль Виктора Орта, (такой точки зрения придерживаются некоторые исследователи, считающие «идею возможности «сочинения» нового стиля путем единичного интеллектуального усилия» одной из слабостей ар-нуво), а напротив – наследует ему. К тому же подобные факты сами по себе не уникальны: авторские стили, ставшие общеупотребимыми, существовали в истории архитектуры, думается, всегда. Скорее всего, лишь временная дистанция не позволяет нам обозначить «авторство» стилей древности и средневековья.

Воспользуемся сравнительно недавними русскими примерами. Стиль Бартоломео Растрелли, подхваченный еще несколькими зодчими и поименованный «русским барокко», «готика» Василия Баженова, также получившая несколько более широкое распространение в среде его последователей – что это, как не стили, созданные одним автором? Они не превратились в так называемые «большие» стили, то есть не вышли за рамки одной страны, но их стилевая целостность неоспорима. Уникальным примером формирования стиля по государственному заказу был русско-византийский стиль Константина Тона; велика доля авторского импульса в формах русского стиля, творцами которого были Василий Гартман, Иван Ропет и некоторые другие. Автор неорусского стиля можно по праву назвать Виктора Васнецова (при участии Василия Поленова). Сочиненные им формы домового храма в Абрамцево оказались востребованы российской практикой только через 20 лет, то есть, как и в случае с ар-деко Хоффмана, проявился эффект отложенного развития стиля. Но от этого его авторская роль не стала меньше.

Пример ар-нуво, ожидаемого буквально «всем миром», но проявившегося в работах одного архитектора и сравнительно быстро превратившегося в международный стиль, стал самым наглядным прецедентом грандиозного масштаба авторских возможностей наступившего столетия. Собственно, с ар-нуво и начинается последовательная череда стилей XX века, в основе которых всегда лежал очевидный индивидуальный творческий

импульс. Особенно наглядно это проявилось во второй половине века, представившего блестящую плеяду мастеров архитектуры, каждый из которых, будучи творцом своего собственного стиля, стал родоначальником форм, получивших всемирную популярность. Симптоматично, что многие постарались дать им особенные названия или отмежеваться от уже существующих. Общеизвестно, например, что Константин Мельников категорично настаивал на том, что не имеет никакого отношения к конструктивизму. Однако с течением времени, сгладившим острые углы личных и идеологических противоречий, именно он считается теперь самым крупным мастером этого архитектурного направления.

Подчеркнув авторское происхождение стиля ар-деко, нельзя не заметить еще одного сходства с его предшественником ар-нуво – процесс осознания его в качестве «большого стиля», также фактически растянувшись почти на все XX столетие.

Конечно, мы далеки от того, чтобы умалить роль других участников и героев стилеобразования ар-деко как явления мирового масштаба, и все же роль первого импульса, первых формальных идей и первого целостного произведения трудно переоценить. Формирование языка будущего ар-деко в работах Йозефа Хоффмана и Wiener Werkstatte в первой половине 1900-х годов, то есть почти одновременно с ар-нуво, не только обогащает наше представление об искусстве того времени, но и позволяет трактовать многонаправленность авторских поисков или многостилье как естественное состояние текущего архитектурного процесса, а также приближает к разгадке волнующей тайны рождения большого стиля.

#### Литература

1. Савельев, Ю. Р. Н. В. Султанов – архитектор Юсуповых // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. № 9 (25). – Москва: Издательство «Жираф», 2003. – С. 351
2. Вена на заре XX-го столетия: каталог 136 выставки Исторического музея города Вены. Москва. 4 октября – 18 ноября 1990. – С. 3
3. Цит. по: Берсенева, А. А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. – Екатеринбург, 1991. – С. 135–136
4. Подробнее см: Нащокина, М. В. Творчество Й.-М. Ольбриха // М. В. Нащокина. Наедине с музеем архитектурной истории. – Москва: Издательство «Улей», 2008. – С. 248–249

5. Sarnitz A. Josef Hoffman. 1870–1956. In the Realm of Beauty. Koln, 2007. P. 25
6. Fahr-Becker G. Wiener Werkstatte. 1903–1932. Koln, 2003. P. 14–15
7. Локтев, В. И. История и современные проблемы изучения стиля Ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940 годы. – Москва: 2009. – С. 30
8. Хайт, В. Л., Нащокина, М. В. Нео-Ар-Деко 1980–1990-х годов и творчество Сезара Пелли // Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые поиски. – Москва: НИИТИАГ, 1998. – С. 74
9. Петухов, А. Ар-деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. – Москва, 2002. – С. 141
10. Нащокина, М. В.; Хайт, В. Л. Архитектура Ар-деко: генезис и традиция // Искусствознание. – 2/99 (XV). – С. 534
11. Любопытно, что Р. Малле-Стеванс был родственником барона Адольфа Стокле. См.: Хаэт, Е. Венские мастерские: от модерна к ар-деко // Искусство эпохи модернизма: стиль ар-деко. 1910–1940 годы. – Москва, 2009. – С. 88
12. Де Микеле, Д. От ар-нуво к ар-деко // История красоты. Под ред. Умберто Эко. – Москва: Слово, 2010. – С. 371
13. Малинина, Т. Г. Формула стиля. Ар-деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. – Москва, 2005. – С. 28
14. Подробнее см: Хайт, В. Л.; Нащокина, М. В. Взаимодействие авангарда и ар-деко в мировом процессе развития стиля // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – Москва: Наука, 2000. – С. 198–199

#### References

- Berseneva, A. A. (1991). *Evropeiskii modern: venskaya arkhitekturnaya shkola* [European modern: Viennese architectural school]. Yekaterinburg.
- De Michele, G. (2010). *От ar-nuvo k ar-deko* [From Art Nouveau to Art Deco] In Umberto Eco (Ed.), *Istoriya krasoty* [History of beauty]. Moscow: Slovo.
- Haet, E. (2009). *Venskie masterskie: ot moderna k ar-deko* [Viennese workshops: from Modern to Art Deco]. In *Iskusstvo epokhi modernizma: stil' ar-deko. 1910-1940 gody* (p. 88). Moscow.
- Hait, V. L., & Nashchokina, M. V. (1998). *Neo-Ar-Deko 1980-1990-kh godov i tvorchestvo Sezara Pelli* [Neo Art Deco of the 1980-1990s and Cesar Pelli's creative activity]. In *Aktualnye tendentsii v zarubezhnoi arkhitekture i ikh mirovozzrencheskie i stilevye poiski* (p. 74). Moscow: NIITIAG.
- Hait, V. L., & Nashchokina, M. V. (2000). *Vzaimodeistvie avangarda i ar-deko v mirovom protsesse razvitiya stilya* [Interaction of Avant-Garde and Art Deco in the world process of style development]. In *Russkii avangard 1910-1920-kh godov v evropeiskom kontekste* (pp.198-199). Moscow: Nauka.
- Loktev, V. I. (2009). *Istoriya i sovremennye problemy izucheniya stilya Ar-deko* [History and contemporary problems of studying the Art Deco style]. In *Iskusstvo epokhi modernizma: stil' ar-deko. 1910-1940 gody* (p.30). Moscow.
- Malinina, T. G. (2005). *Formula stilya. Ar-deko: istoki, regionalnye varianty, osobennosti evolyutsii* [The style formula: Art Deco: sources, regional variations, peculiarities of evolution]. Moscow.
- Nashchokina, M. V. (2008). *Tvorchestvo J-M. Olbricha* [J-M. Olbrich's creative activity]. In *Naedine s muzoi arkhitekturnoi istorii* (pp. 248-249). Moscow: Izdatelstvo "Ulei".
- Nashchokina, M. V., & Hait, V. L. (n.d.). *Arkhitektura Ar-deko: genesis i traditsiya* [Architecture of Art Deco: genesis and tradition]. *Iskusstvo-znanie*, 2/99 (XV), 534.
- Petukhov, A. (2002). *Ar-deko i khudozhestvennaya zhizn' Frantsii pervoi chetverti XX veka* [Art Deco and artistic life of France in the first quarter of the 20th century]. Moscow.
- Sarnitz, A. (2007). *Josef Hoffman. 1870–1956. In the Realm of Beauty*. Koln. Fahr-Becker, G. (2003). *Wiener Werkstatte. 1903–1932*. Koln.
- Saveliev, Yu. R. (2003). *N. V. Sultanov – arkhitekto Yusupovykh* [N. V. Sultanov, the architect of the Yusupovs]. *Russkaya usadba. Sbornik OIRU*, 9(25), 351. Moscow: Izdatelstvo "Zhira".
- Vena na zare XX-go stoletiya: catalog 136 vystavki Istoricheskogo muzeya goroda Veny [Vienna in the early 20th century: catalogue of the 136 Exhibition of the Vienna Historical Museum]. (1990, October 4 – November 18).



^ Арх. А. А. Бернардацци. Павильон Министерства торговли и промышленности на Международной строительно-художественной выставке 1908 года в Санкт-Петербурге на Каменном острове. Фото 1908 г.



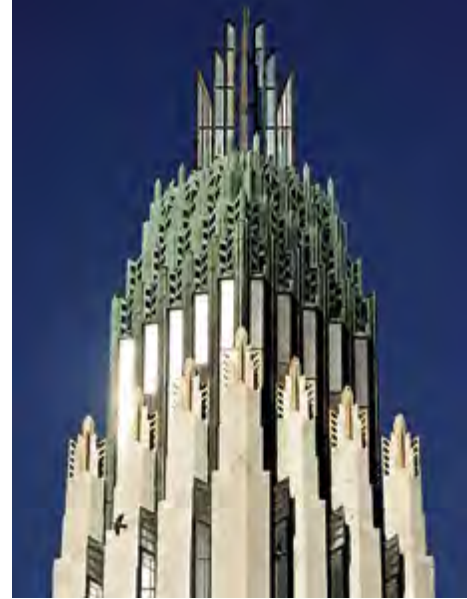
< Стеновая панель парадной лестницы виллы Скива-Примавети. 1913–1915 гг.

Многогранность феномена ар-деко привлекает к нему все более пристальный интерес. Дискуссионен сам термин, его аналоги, допустимая мера расширения «ареала» этого стиля, распространения его на явления и памятники различных лет и регионов. Автор хотел погрузить читателей в атмосферу ар-деко в его несомненных, «центральных» воплощениях прежде всего в американской архитектуре и дизайне 1920–1940 гг. Без такого погружения, по мнению автора, невозможно понять ни смысл явления, ни его уроки для нашего времени, которое явно все больше тяготеет к чему-то подобному.

Ключевые слова: ар-деко; стиль; архитектура и дизайн; стайлинг; стримлайн; авангард; модернизм; власть и проектирование; будущее архитектурной деятельности. /

The many-sidedness of the Art Deco phenomenon attracts more and more attention. The term itself is polemical, as well as its analogues, the acceptable extension of the “range” of this style, its extension to phenomena and monuments of different years and regions. The author tries to introduce readers to the atmosphere of Art Deco in its “core” manifestations, first of all, in the American architecture and design of the 1920-1940s. As the author believes, without such exposure, we can understand neither the meaning of the phenomenon, nor its lessons for our time, which is increasingly tending to something like this.

Keywords: Art Deco; style; architecture and design; styling; streamline; Avant-Garde; Modernism; power and design; future of the architectural activity.



## Ар-деко. Поэтика отравы /

ТЕКСТ

Петр Капустин /  
text  
Petr Kapustin

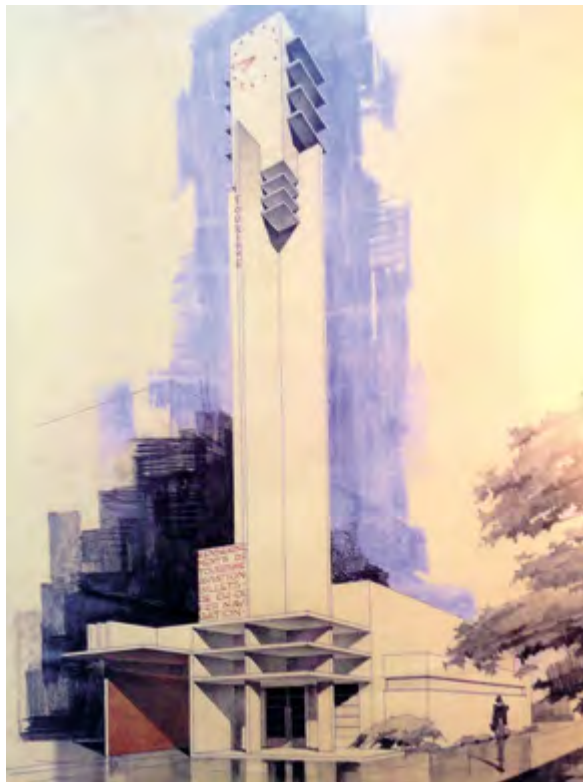
### Подсечки и вставки

Наиболее заметные формальные черты (в прямом смысле слова) ар-деко в его вариантах, свободных от неоклассицистских репрезентаций – ритмические подсечки и вставки. Ритм, а точнее метр здесь управляет всем: эпоха джаза не может обойтись без импровизаций «по месту». Пожалуй, этот ритм впервые в архитектуре, а вместе с ней в интерьере и дизайне промышленных изделий – откровенный ритм фрикции. Если ритмика аллен сфинксов, греческого периптера или римского форума имела масштаб сакрально-государственный, совпадающий с волнами религиозных процессий, неспешностью

античного диалога или шагом марширующих когорт, то здесь масштаб задан процессами куда более интимными, короткими и быстрыми. Пролонгация ритма так же характерна для ар-деко, как и для бодрийяровской «политэкономии знака и секса»; она нередко (чаще, чем это хотелось бы самим художникам) достигает состояния нудной навязчивости.

Забавны и в высшей степени поучительны распространенные в архитектуре французского и особенно американского ар-деко вставки «этажерок», неизбежно ассоциирующихся с поэтажной ритмикой членений. Законы архитектурной семантики неотменны: зрелище башен и башенок с такими вставками заставляет воображение достраивать их до полноразмерных многоэтажных зданий. Ранним и уже развитым примером является вертикаль павильона туризма Робера Малле-Стевенса на Парижской выставке декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года, где сразу несколько различных вставок – консольных этажерок и псевдобалконов – окончательно сбивают нашу масштабную ориентацию. Однако размеры здесь гномичьи, много меньше даже «хрущевского» этажа. Этот сугубо декоративный прием приводит не к разочарованию, а, скорее, к восторгу облегчения, тешащему наше размерно-метрическое самолюбие. Очередная игра во фрустрацию и разрядку благополучно завершается, таким образом, всеобщим антропометрическим удовольствием.

Игры с масштабностью в ар-деко принимают черты, ранее в архитектуре встречавшиеся лишь в качестве редкого исключения или курьеза. В архитектуре ар-деко умел выпятить, вставить в центр восприятия единичную деталь размером в несколько сантиметров. Размещенная по центральной оси, подкрепленная каскадами окружающих ее «растущих» форм, она сверкает, подобно рубину в ювелирной оправе. Но ар-деко, достигнув такого эффекта, тут же над вами и потешается: рубин оказывается дешевым пластиком или стеклом, подсвеченным неоном; вся подчеркнутая профанность конструкции далека от благородства ювелирного ремесла, а вызванные ассоциации оборачиваются очередным обманом симулякров. Вам показали «фигу».



> Р. Малле-Стевенс.  
Павильон туризма.  
Выставка декоративного  
искусства и художествен-  
ной промышленности в  
Париже. 1925



## Art Deco. Poetics of Poison

### Женское

Частота демонстрации таких «фиг» заставляет предположить за ар-деко по крайней мере одну радикальную новацию в области архитектурной символики. Эротическая символика архитектурных форм известна издревле и традиционно делится на фаллическую и вагинальную. Первой принадлежат башни и столбы, опоры и колонны, менгиры и небоскребы, а второй – входы, порталы, окна, тоннели и атриумы. Список можно продолжать, тема неисчерпаема, но обращает на себя внимание морфологическая дихотомия с явным доминированием значений и функций фаллического (по Фрейдю, в символике и архетипике вообще нет «мужского» и «женского», есть лишь наличие или отсутствие фаллоса). Женское лишено самостоятельной чувственности, вторично и сервилитично. И так продолжалось столетиями, вплоть до эпохи сексуальной революции. Ар-нуво, вслед за рококо признававший женскую чувственность, сводил ее к манерности и жеманству, сохраняя тем самым ее сервилизм; он отнюдь не покончил с фаллоцентричностью, а лишь перевел ее в латентное состояние. И только ар-деко (опять же – вне тоталитарных своих вариантов, разумеется) впервые архитектурно озбочен проблемой женского оргазма – центральной, если верить многочисленным утверждениям философов, психологов и психиатров, проблемой современной культуры. Эта забота тем более трогательна, что она уникальна в истории и не повторилась более нигде – ни в архитектурном постмодернизме, ни в дигитальных «блобах», ни в недавних подражаниях ар-деко, еще, кажется, не затихших окончательно. Последние – при использовании узнаваемых форм и приемов – утомительно фалличны.

Одиноко торчащие, тонкие и как-то удивительно обнаженные вертикали многих построек европейского и американского ар-деко смотрятся немасштабно в отношении остального тела постройки. Кажется, что тут вам показывают известный жест со средним пальцем, что лишь усиливает ложную интерпретацию значения и масштаба. Ведь эта несомасштабность – следствие действия фаллического архетипа в архитектуре, за века причившего глаз к вполне определенным пропорциям. Но перед нами иное и новое – обыгрывание темы совсем

другого центрального органа, женского. Здесь, в этих неприятных коммерческих постройках, павильонах и кинозалах, в этих саморекламных призывных флажках и башенках стремится обрести восполнение многовековая драма подавления и унижения женского в архитектуре. Проект, обреченный на блистательный провал: ведь подобная публичная демонстрация и до сих пор остается уделом узкого круга профессионалок. Впрочем, блеск дешевой позолоты (ее в архитектуре нехотя признавал даже Джон Рёскин), сияние неона и громкие звуки джаз-банда издали предупреждали, с чем и с кем нам придется здесь иметь дело. Так что прием коннотирует лишь себя, коннотация оказывается накоротко замкнутой на денотацию. Налицо очередная замысловатая и изысканная ловушка – клетка, в которой удерживается от разрушительного распространения энергия тотального запроса, таящаяся, по свидетельству Бодрийера, за соблазнами и откровениями контрреволюции ар-деко.

Быть может, чуть лучше обстоит с восполнением средствами кино, ведь у киноискусства 1920–1930-х с архитектурой ар-деко связь, по тонкому замечанию А. Г. Раппапорта, фундаментальная и неуловимая, как аромат





^ Раймонд Лоуи. Локомотив PRR S1, США. 1939



^ Генри Дрейфус. Локомотив Hudson Mercury, США. 1938

модных духов. Великие женщины кино эпохи ар-деко – Грета Гарбо, Марлен Дитрих или Любовь Орлова – совершили, безусловно, подвиг эмансипации. Но и он так и остался в зоне грез, будучи своевременно распознан как опасность, купирован и обставлен фаллическими стражами: блестящими мужчинами и автомобилями, позолоченными атлантами перед входами в многочисленные «Одеоны» и, разумеется, их вотивными модельками – «Оскарами».

### Корабли

Но вернемся к подсечкам. Это также и следы скорости – коннотация движения, глубокие параллельные царапины, оставленные на корпусе вещи окружающей средой в ходе ее стремительного и напористого преодоления. В архитектуру подобные элементы пришли из транспортной техники: локомотив PRR S1 Раймонда Лоуи для Pennsylvania Railroad, один из объектов знаменитой New York World's Fair 1939, или автомобили с крупным кузовом. В это время в самом стайлинге транспорта вскоре начинает ощущаться дефицит коннотации скорости: появляются версии более изобразительные, чувственные, натуралистические – те, что, по словам Ролана Барта, оказываются похищенными у природы – у акул, птиц и т. д. Вообще, уже в архитектуре 1920-х гг. становится заметным подражание новой технике, особенно той, что сопоставима с ней размерами – кораблям и аэропланам (впрочем, не отстают и более мелкие объекты, например радиоприемники, находясь в постоянном взаимодействии формальными приемами с архитектурой). Обычно, такое подражание отмечают в творчестве раннего Корбюзье. Но корабельные надстройки, имитации труб, многослойные «пирог» решительных консолей, проткнутых тонкими мачтами и флагштоками (стройные ряды флагштоков – также изобретение ар-деко, причем не только тоталитарных вариантов, где они, безусловно, особенно пришлись ко двору) и т. п. легко опознаваемые знаки характерны для архитектуры довоенного ар-деко Америки и Европы. Яркий пример – зал «Pan Pacific» в Лос-Анджелесе (1935), где все указанное дополнено еще и образами океанских волн, казавшихся вполне архитектурными элементами, если бы не «белые нит-

ки» стайлинга, убрать которые уже не представляется возможным. Особенно яркой и драматически образной стала аналогия «Pan Pacific» с тихоокеанским лайнером во время случившегося пожара, уничтожившего этот примечательный зал – драма масштаба «Титаника» в провинциальном варьете.

Корабельной архитектуре принадлежат в ар-деко и полосатые «тельняшки» фасадных элементов, и стройные параллели хромированных трубок ограждения (модные и донныне), и акульи жабры жалюзи, и столь распространенные – здесь и на флоте – скругления углов, особенно – в плане. Последние также заслуживают внимания: кроме общей для стримлайна коннотации скорости преодоления среды воздушной и водной, кроме соображений безопасности и эргономики, здесь есть еще и явственный привкус победы над поэтикой прямого угла (точно так же, как знаками победы над конструктивистской поэтикой чистой стены в ар-деко является ее рельефная нарезка, покрытие цветными панелями или живописной текстурой, те же подсечки). Скругленный, «замыленный» угол уже безопасен – не в плане физического травматизма, но в плане вкусовых аффектов. Кристаллы авангардистской архитектуры Европы 1920-х – при всей наивно декларируемой демократичности – были элитарны и холодновато отчужденны, они произрастали из густого соляного раствора европейского нигилизма и были пропитаны духом манифестов и иных красивых жестов. Они не принимали в расчет окружающее пространство или среду, они позиционировали себя в пустоте. Они были провокативны, призваны колоть глаза непривычной эстетикой, а то и отсутствием всякой внятной эстетики. Однако они сумели стать знаками моды, их использование шло на пользу сигнификации духа модерности, а ар-деко не оставлял в небрежении ничего сигнифактивно полезного. Но поскольку опасность аффектации сохранялась, для коммерческих и эгалитарных нужд углы следовало отбить. Поэтому соблазнительные округлости, подчеркнутые сочетанием с протяженными или короткими прямыми линиями, не должны вводить в заблуждение, особенно в стремительных вертикалях – это продукты успешно осуществленной символической кастрации.



< Зал «Pan Pacific» в Лос-Анджелесе, США. 1935

### Симметрия среды

Следовало нанести также и знаки борьбы со средой (остающейся, судя по всему, еще недружественной проектной мысли), а это не только указанные «шрамы» – подсечки, но и игра симметрии/асимметрии. Подобно т. н. «принципу П. Кюри» (в кристаллографии исчезновение той или иной оси или плоскости симметрии рассматривается как след среды, в которой рос или в которую оказался погружен кристалл, изначально правильный и обладающий полным набором всех возможных симметрических осей и плоскостей), в архитектуре ар-деко асимметрия выражает непростые средовые условия, энергетические воздействия на объект окружающих ветров и потоков, а симметрия, как и стримлайнские «зализы», напротив, гордо противопоставляет среде внутреннюю неукротимую волю объекта, его «пламенный мотор». Отсюда, в частности, монументальные «лбы» построек той эпохи, неведомые ранее, даже в конструктивизме. Таков «тракторный» фасад театра в Ростове-на-Дону (В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейх, 1936), консоли аудиторий в клубе им. Русакова К. С. Мельникова (1927) и многое другое. Возникнув в ар-деко, «лбы» надолго стали одним из излюбленных приемов архитекторов и – уже в обратном влиянии – дизайнеров бытовой техники.

Конечно, техника – один из источников формальной инспирации ар-деко. Но стремительность взаимообмена идеями такова, что к 1930-м годам все это уже и в технике начинает восприниматься декоративно: цикл жизни формы завершен, форма становится самодостаточна и самолюбива. Но привкус дешевой артикуляции остается. Тут уже и триглыфы начинают, пожалуй, выглядеть радиаторами системы охлаждения периптера. Назвав все упомянутое «постконструктивизмом», С. О. Хан-Магомедов сильно согрешил перед мировым духом ар-деко, развертывание которого вообще всему уже было «пост», и конструктивизм никакой особой привилегией в этом смысле не обладал. Отрицание недавнего решительней, нежели давнишнего – всеобщий модернистский «пунктик», но в термине Хан-Магомедова все же слышится стремление приплюсовать стилистическую «пересадочную станцию» начала советских 1930-х скорее к конструктивизму, чем к «сталинскому барокко», или хотя бы

бросить на нее тусклый отсвет «славных 20-х», чем и реабилитировать. Но в реабилитации, по крайней мере сегодня, ар-деко не нуждается, как и в фиговых терминологических листочках. Он, как мы видели, и сам любил показать «фигу», а вскоре – в середине 1930-х – он обильно обрстет акантовыми листьями.

Подсечки почти всегда горизонтальны: не дефицит ли горизонталей они призваны компенсировать? Вертикали же подчинены более крупному ритму, они, как правило, не модулируют отдельно взятую форму, не структурируют плоскость или угол: они сами есть формы; структура состоит из них. И это начинает уже быть опасным – требуется подсечка. Тем самым назначение подсечек еще и в том, чтобы купировать рост вертикалей. Они не случайно напоминают татуировки архаических племен, наносимые на конечности – они также призваны «привязать» важную для тела структурную часть, препятствовать ее обособлению и самодурству. «Тело с меткой», по Бодрийяру, это уже не *tabula rasa*; вольница выбора «куска пирога», кружившая голову А. Лоосу, закончилась. Как клеймо фиксирует принадлежность, так и знаки сечения отсекают излишние степени свободы. Подсечки помогают использовать форму по назначению, то есть парадоксальным образом имеют... функциональный смысл. Это, разумеется, символическая функциональность, что не умаляет ее значения. Тем самым подсечки сродни надрезам на деревьях с их утилитарно-символической диалектикой, как порезам и другим сознательно наносимым шрамам на человеческих телах, что часто практикуется в мифологически ориентированных сообществах, в т. ч. и архаических, – то есть символически близки ритуалам, окружающим кастрацию.

Казалось бы, генетически близкие гофрированные вставки (как правило – металлические) восходят к другой архаической моделировке тела – знаменитым кольцам на шее у женщин племени падаунг: здесь не ограничение роста, не кастрация, а напротив, побуждение к росту, пролонгация эрекции. Вставки играют роль поддержек, они размещаются внизу или на узловых участках, протезируют форму, без них уже кажущуюся пресной и вялой. Вставки должны придать форме «крепость», а подсечки – подконтрольность. Вставки



^ Генри Дрейфус. Бытовой термос, США. 1930-е гг.

«запускают» форму, а подсечки ее ловят, принимают и маркируют по месту назначения. Весь пластический язык ар-деко мог бы быть воспроизведен одной лишь игрой вставок и подсечек при условии, что вертикальные структуры уже имеются в наличии.

### Вертикали

Наличие вертикальных структур как бы «до» опыта композиционного построения и моделировки – не иллюзия, а одно из фундаментальных качеств тоталитарных вариаций ар-деко. Это образы перманентной эрекции, приапизма, возведенного в культ. Нет ничего искусственной пролонгированной естественности. Потому вертикали здесь так хотят напоминать природные формы, так хотят выглядеть во всей полноте натуральной истины своего присутствия. Их мощь затмевает в ар-деко все человеческие представления о масштабности; они надприродны, сверхъестественны, или – что и требовалось с их помощью доказать – такова породившая их власть, сила (power), социальную сверхъестественность и несомненную надчеловечность которой они своим спокойным и надменным дискурсом манифестируют.

Большие вертикали подчеркнута трансцендентны, а малые горизонтальности скромны и рукотворны – именно они преимущественно и возвращают целостной форме хоть сколь-либо человеческий масштаб. Мерность горизонтальных линий может доходить до антропометрических размеров, может ощущаться тактильно. Малых горизонтальностей поэтому много, они не появляются в одиночку (как в декоративной стилистике 1960-х гг., наркотизированной идеей пространственной свободы и персонализма) или нестройными стайками (как в «супрематизме» Сутина или Чашника), но выступают ровными и правильными рядами, означая низовую ячейку на фоне гигантского тела нового общества. Вертикалей же одного роста и значения, напротив, много быть не должно (это угрожало бы порядку и закону соподчинения), поэтому они группируются в иерархически соподчиненные блоки, пучки, партии. Но и их масштаб должен быть выявлен, чему и служат малые горизонтальности; это они подчеркивают или оттеняют трансцендентность устремленных ввысь и непомерно массивных основных форм. Это не умаление

масштаба партии, но проявление ее всепроникающего величия: не горизонтальная «мелочь» купирует устремление вертикалей, но вертикали втягивают в себя и понимают всякое «низкое», проявляя свою универсальную мощь. Пропедевтические уроки на «выявление динамики и массы» не прошли для творцов ар-деко даром.

### Каскады

Объединение подрезанных на взлете вертикалей с ритмичными и настойчивыми черточками горизонталей, всегда четко знающих свое место, порождает каскады форм, столь характерные для ар-деко. Как барокко было заморожено образами союза воды и земли, так ар-деко гипнотизировано зрелищем ниспадающей воды и всех ее символических заместителей. Гастон Башляр, провозгласив, что союз воды и земли порождает «тесто» (а оно в свою очередь отождествляется у Башляра с глиной, слизью, экскрементами и прочим густым замесом [1]), до обидного мало внимания уделил союзу воды и воздуха. «Бракосочетание» воды и воздуха у него ограничено скудным и не развернутым далее упоминанием о паре и тумане. Между тем, если продолжить феноменологию стилистических стихийных пар, то можно было бы показать, как от союза земли (камня) и воздуха рождается готика; от союза огня и земли – зиккураты Вавилонии, стены из обожженного кирпича и промархитектура; от воды и огня (то есть, по Башляру, спирта, пунша, или уж абсента) – головокружительная фантазмагория ар-нуво, а от объединения воды и воздуха – нынешние «блобы» (если вода не текущая, заключена в пузырь) или ар-деко, если воду вывести из ее инертного горизонтального состояния, взбросить вверх.

Для падения воду необходимо поднять, а для падения грациозного – красиво уронить, то есть не всю сразу, а точно отмеренными порциями. Фонтан становится излюбленным архитектурным типом – ведь он предназначен именно для этих целей. Вот идеальный симулятор формообразовательных процессов ар-деко! Если фонтаны барокко – фигуративные скульптуры, облитые водой, то фонтаны ар-деко – абстрактные скульптуры из воды; в них доминирует не поток, но струя. Струя – порождение властного напора – обретаёт в фонтанах предель-





ную выразительность в порционных дозах (больших или меньших), но отнюдь не в дурной непрерывности. Отрезанные струи, или струи, оборвавшиеся в своем томном длении и раскованном изгибе, являют зрелище воды управляемой, безопасной. Как и всякий ритм, такое зрелище успокаивает: зная период, можно расслабиться и предвидеть события, благо они повторяются. Ощущение подконтрольности происходящего и собственной провидческой мудрости – иллюзорный эффект таких незатейливых зрелищ, относительно малая цена которых делает их незаменимым средством архитектурного гипноза.

Фонтан предельно далек от «естественного» бытия воды: он деформирует всю поэтику водной стихии, подчиняя ее воле привнесенной, композиционно нарочитой, тенденциозной. Фонтан есть инструмент ритмометрического насилия над водной стихией, равно как периптер или аллея сфинксов – инструменты подчинения камня. Однако механическая подоснова фонтанов относит их к числу особенно цинических инструментов, в которых природа вещей и веществ извращается. Вода становится подобна тряпичному паучу, подбрасываемому в воздух с натянутого полотна – любимая забава девушек романтической эпохи. Пауч нелепо размахивает конечностями, неестественно взлетает, и его падение не отражает ни анатомию человека, ни даже способ пошива куклы – все это вызывает здоровый девичий смех. Но трудно отделаться от метафоры трупа, от трактовки всей сцены как репетиции встречи со смертью, ведь смех, согласно Десмонду Моррису, есть игровой субститут крика ужаса. Все это имеет прямое отношение к стилистике и метафорике ар-деко, занимавшего столь значимое место до, во время и после мировой войны.

### Война

Если трагической и эмоциональной художественной реакцией на Первую мировую войну считается экспрессионизм, жестом ее неприятия – дадаизм, а ее предчувствием – футуризм, то куда наиболее масштабные и трагические события Второй мировой и вокруг нее отразились в «зеркале искусства» с удивительным спокойствием и монотонностью. Нет, была «Герника» Пикассо, были многочисленные, нередко пронзительные полотна

«социалистического реализма», но ведь это – не новые и спонтанные течения, не новые тенденции или стили. Конечно, архитектура – искусство инертное, на злобу дня она реагирует нехотя, но ведь архитектурная и проектная графика Э. Мендельсона, О. Перре, Г. Пельцига, Р. Штайнера, Б. Таута, Г. Финстерлина, А. Сант'Элиа и др. явно стремится выразить драматизм эпохи, гущение сил и надлом чувств. Архитектура же 1930–40-х гг. (а в СССР и первой половины 1950-х) таких задач перед собой уже не ставит. Напротив, она эпически спокойна и сурова, как министерский чиновник, или же невротически весела, как его спутница. Это персонажи Оруэлла и других ясновидцев этики и эстетики тоталитарного государства: это архитектура Министрства Любви из «1984». Первая мировая воспринималась как вызов, как конец всего прошлого и привычного, а ужасы Второй уже предвиделись и многими цинично готовились: уже народились тоталитарии, уже сформировалась новые привычки. Искусство Первой – боль, она была по живому; искусство Второй – труп, уже до ее начала все живое отмерло. Труп подкрашенный, со вкусом одетый, регулярно выводимый на парады повсеместного милитаризма (явного или латентного) и столь же регулярно подбрасываемый в воздух горделивыми вертикалями зданий, стратостатами и высотными бомберами, артиллерийскими залпами и фонтанами в парках Культуры и Отдыха.

### Сечение

Вершиной фонтанной артификации является эффект сечения. Ведь отрезки воды, в отличие от утилитарного потока из брандспойта способные падать изящно, во время падения демонстрируют в ракурсе самый уж экзотический изыск – сечение струи. Для оценки величины большой формы нужно видеть ее пределы, а лучше – торцы. Искусство показа торцов освоено архитектурой хорошо, но речь, как правило, шла о торцах горизонтальных элементов: спилах бревен, уложенных «в лапу», межэтажных перекрытиях, выпущенных на фасад, триглифах. Готика соборов, подражая лесу, заботилась о здоровье и безопасности своей великолепной флоры: она стремительно уводила опоры ввысь, походя намекая – не столько глазу, сколько воображению – на затейливость сече-



ний и мастерство их точной подгонки. Ар-деко едва ли не впервые трактует архитектурную форму как мертвую, как препарат прозекторских опытов, а потому позволяет себе ранее недоступное, невероятное – демонстрацию вертикальных форм в сечении, снизу (что, несомненно, служит новым средством драматизации восприятия). Если барабаны колонн античности становились видны лишь в руинах, только лишившись своего конструктивного смысла и самой нагрузки, то здесь руина инкорпорирована в подсознательный сценарий зрелища, или, точнее, в его миф – что, конечно, не придает зрелищу витальности. Заместителем витальности становится драматическая некрофилия: руина, вздыбленная над вашей головой, заявляющая о своей мощи и зомбически деятельной энергии, несомненно, не может не впечатлять. Техноморфный – и совсем уж мертвенный – вариант этого же приема разыгрывает Мис в фальшивых двутаврах «Сигрема».

### Руины

Руина (если не сказать – труп здания) дает о себе знать в ар-деко еще и отношением к энергии. Живая архитектура обладала энергией органического типа, то есть имманентной, «клеточной», удерживающей в целостности весь архитектурный организм здания. Такую энергию, согласно альбертианскому закону композиционного совершенства, из здания изъять не удастся даже по прошествии длительного времени (А. Шпеер понимал эстетику руин как сопричастие к древнему энергетическому источнику). Живую энергию нельзя и добавить, как добавляют резервные киловатты в потребительскую сеть. Но зомби относятся к энергии иначе. Для имитации жизни им требуется внешняя наэлектризованность, насыщение кольцевыми разрядами, прекрасно визуализированное в фильме Фрица Ланга и Теа фон Гарбоу «Метрополис» (1926). Не следы ли таких электрических экзекуций мы видим в упомянутых подсечках на телах ар-деко? Если это не следы кровопусканий, то не наметки ли это мест присоединения клемм внешних источников жизнеподобия – ведь подпитка должна быть регулярной (ныне всякий, знающий об этой регулярности, может увидеть точно такое на разъемах SIM-карт и т. п.). Не на эту ли

темпоральную регулярность – в отличие от традиционной визуальной ритмики и метрики архитектуры – намекают секвенции линий ар-деко? Они подобны горизонтальным шрамам на глыбе Сфинкса – но только не следы времени и стихий, нарушивших исконную форму, а аккуратные дизайнерские штрихи – технические меты для постоянного возобновления формы. Целостность уже не имманентна, она приобретает как непрерывно пополняемый ресурс подобно тому, как современная электроника и авионика делают практически любую форму способной летать; главное – не отключать бортовой компьютер. Архитектурная традиция заботы о «планёре», вся этика и мифология формообразования тем самым оказываются не нужны. Органичность замещается totally протезированной органикой.

### Сфинкс

Образ Сфинкса, точнее – горизонтальные геологические шрамы и складки на теле Сфинкса, подсказывают еще одно возможное назначение подсечек в ар-деко, но уже других – не коротких аккумуляторных контактов, а довольно протяженных и проходящих преимущественно по нижнему поясу. Их немало и в архитектуре, и в объектах дизайна. Таковы гофрированные панели на некоторых автомобилях 1950-х, на знаменитом корпоративном автобусе GM «Futurliner» Харли Эрла (1950) или на еще более знаменитом «Greyhound Scenicruiser» Раймонда Лоуи (1954). Последний – просто сфинкс североамериканских магистралей. Не стоит ли видеть в навязчивом использовании приема стремление придать новым вещам и постройкам следы... нет, не времени, но вечности?! Или даже над-, или вневременности: знаки некоторой независимости от бега времени, береги от старения. Ведь горький опыт рано одряхлевшего ар-нуво был еще памятен. «Нет ничего более опасного, чем быть модным – жизнь сделает тебя старомодным на следующий день», – как всегда точно и зло пошутил Оскар Уайльд. Вечное проклятие модернов и модернистов, желающих быть впереди своего времени, – неостановимый шифт «современности»: бежать наперегонки с постоянно сдвигающимся мигмом «модерности» не просто. Так не разумнее ли уйти из этой гонки в некое

«безвременье» и плавно скользить в будущее с такими вот опознавательными знаками на борту, подсмотренными у самого Ужаса Пирамид?

### Шрамы

Не раз уже упомянутые шрамы – одно значение подсечек, почти несомненное, если следовать мифологии телесности и ее трансгрессий. Нанесение порезов, проколов, татуировок – действия по принижению тела, назначение которых может быть различно, но общим остается профанация и контроль. Здания и иные формы раннего и гордого авангарда отличались концептуальной чистотой, белизной и нездешним сиянием. Они, конечно, не были бесплотными, но при всей манифестируемой «функциональности», «конструктивности» или наивной социологичности они были едва ли не трансцендентны и в феноменологии их восприятия, и по своей (анти) культурной миссии. Правила их порождения, распорядок жизни, расплывчатые значения их сообщений – все несло на себе отпечаток духа нигилистической свободы и элитарности. Все это не могло устроить зарождающейся модернизм, то есть новую конфигурацию устойчивых проектных профессий. «Ангелов» Корбю и подобных неземных существ следовало спустить на грешную землю, подрезать крылья и сухожилия, пустить для племенной работы в крепко сколоченные идеологические и эстетические загоны. Эту трудную и неблагодарную миссию и осуществил ар-деко. На месте отрешенных и девственных плоскостей и объемов 1920-х в 1930-е и далее появляется потребительская нарезка ар-деко. И формы-то, вроде, в общем, похожи, а иногда и тождественны, да артикуляция иная, дух обуздан, а мечта «запряжена в повозку дней», как в песенке поздних советских времен.

Вопрос о том, живет ли артефакты авангарда артефактов ар-деко – открыт. Он, конечно, может выглядеть сугубо кабинетным, однако это вопрос о направлении исторической эволюции последних почти ста лет. Деградация или прогресс? Отживание всего полнокровного или оживление после глубокой заморозки? Омертвление или воскресение? Возможно, ответом могло бы служить обращение к сексуальной символике архитектурных и дизайнерских форм, если бы за сексом и его символизацией до сих пор сохранялась однозначная семантика витальности. Так или иначе, монастырский аскетизм «белой архитектуры» и населяющего ее дизайнера был, несомненно, асексуален, а также вызывающе оппозиционен маркетингу, в то время как маркирование, осуществленное ар-деко, вводит сексуальную сигнификацию, лишает невинности, выводит на рынок символического обмена [2].

С другой стороны, маркирующие усилия ар-деко над авангардным телом можно расценить как стремление прикрыть его вызывающую наготу. Противоречия нет, поскольку такова логика фетишизма. Ж. Бодрийяр напомнил о фрейдистском страхе кастрации, стоящем за фетишизмом, а он вызывается зрелищем тела без определенных органов, отнес к меткам одежду, символическую роль которой могут, в свою очередь, играть и шрамы, следы удаления органов. Ар-деко, окружая бесполое тело авангардной архитектуры фетишистскими ритуалами и знаками, использовал весь их мыслимый арсенал: от имитации следов хирургического вмешательства или декодирования открытых плоскостей и «эрогенных зон» (Ч. Дженкс), которые авангард предпочитал оставлять «без бровей», до облачения в пышные одежды.

### Стиль

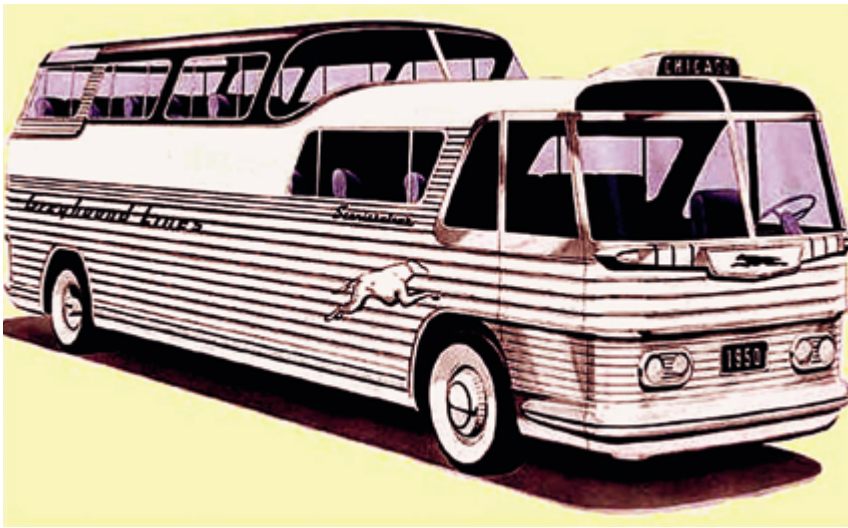
Ар-деко не столько стиль, сколько некое «композиционно-стилистическое болото» – совокупность общих мест композирования вне ясной и тенденциозной стилемы. Точнее, тенденциозность есть, но она имеет не стилевой



(нормативный или системно-аскетический характер), а характер «излюбленных приемов», «ужимок и прыжков». В этом смысле ар-деко осуществляется в горизонте уже освоенных и «осевших» композиционных систем, но не столько за счет положительных форм их пластического языка, сколько за счет его «пустот».

Хотя разнообразных вариаций ар-деко известно много и термин этот предельно «зонтичный», но, как и в случае различных вариаций ар-нуво, многообразие не препятствует узнаваемости. Но ар-нуво – стиль вполне самостоятельный, полноценный, его не напрасно считают последним «великим стилем». Ар-деко же появляется не только в условиях тотального кризиса стилей (как было уже в эклектике XIX столетия), но и вовсе после уничтожительной критики категории стиля как такового («Стили – это ложь!» – Ле Корбюзье), после признания моральной

^ Франсиско Гойя. Игра с пелеле. Мадрид, музей Прадо. Около 1792



^ Раймонд Лоуи. Междугородный автобус «Greyhound Scenicruiser», США. 1954



исчерпанности этой категории (что бы под ней ни понималось), и, главное, после радикального хода на (как казалось тогда) внесистемную парадигму формообразования. Этот стиль формируется в постстилистическую эпоху – чем не залог мертворожденности?

Ар-деко, разумеется, не эклектика в точном смысле слова. Эклектика – «культура выбора», она возможна в спокойную эпоху, когда история закончилась и вся она прописана в ряду самодостаточных и равноценных стилистических «миров». Между ними и происходит выбор: он может быть любым, но... сообразным делу, а внутри всякого «мира» приличествует следовать его законам. Ар-деко жил истерически не между мирами, но между войнами и среди руин; история для него была внезапно ожившим хтоническим кошмаром, который следует поскорее забыть, отвлекшись на новый аттрактор или наркотик. Да и собственный хронотоп – время отпущенной вольницы – не вечен; это чувствуется и в сиюминутных прихотях экзотических орнаментов, и в нарядно манифестируемой «вечности» самопрезентаций тоталитарий. Законов нет. Есть чувство стиля и остатки вкуса, воспитанного былыми временами. Материал истории под рукой, но его структура, заданная эклектикой, нарушена отвращением к известному, тягой к новому, недавними и идущими рядом негилистическими экспериментами. Не мешало бы придать всему остроту и контрастность: нежности в столь смелую и грубую эпоху не в чести.

В плане композиционно-стилистическом у ар-деко «короткое дыхание»: так Ф. Л. Райт блистательно разыгрывал одну тему в работе над одним заказом – от генплана до мебели и книгодержателей на письменном столе, но оставлял ее с переходом к новому заказу. Здесь нет легкости модерна: претензии на глобальность сопутствует одышка. Ар-нуво – стайер, ар-деко – спринтер. Его распространение – не пожар, как в случае ар-нуво, а поджог, обставляемый каждый раз со всей основательностью ритуала и его избирательным дискурсом. Ар-деко «штучен», даже если его «штучки» приобретают грандиозные размеры. Разыгранные им композиционные построения трудно тиражировать (они утомительны даже в одном экземпляре), и варьировать (их формальный язык негибок, вариации монотонны). Они напоминают

отрывки из графоманского стихотворения, обыгрывающего навязчивую рифму, но не имеющего ни начала, ни концовки, ни имени, а лишь намеки на домысливаемый контекст. Его композиции – короткие этюды, опусы, но не оперы (Рихард Вагнер был бы разочарован), их не спасает ни претенциозность форм, ни пафос жестов. Если и возможен глобальный стиль теперь, то лишь как окончательное выяснение отношений идеологического приоритета между местами и как отточенный до деталей баланс иерархий между госучреждениями. Пластические или пространственные эквиваленты такой иерархии – это «листва», лишь покрывающая растущее тело идеологического корневища. Так мыслился новый Берлин Шпеером или новая Москва в программе «сталинских высоток».

Ар-деко может быть назван агрегатом из модных формальных приемов последних лет, но плюс к тому – многих иных – до «звериного стиля» и керамики этрусков. Собрав всего по кусочку, сшив их на прозекторском столе швейной машинкой Лотреамона, пропустив по получившемуся монстру Франкенштейна ток высокой моды, коммерции и маркетинга (а в случае тоталитарий и отсутствия рынка – еще более сильный разряд липкого страха), власть с ассистирующей ей юной, но уже испорченной и лукавой профессией, наверное, даже не догадывались, насколько они выразили *Zeitgeist*. Никакой модерн и ни один модернизм в этом деле столь не преуспел – вероятно от того, что они были слишком хорошего мнения о современности и современниках.

#### Локомотивы и автомобили

«Дыхание» у ар-деко короткое, но это дыхание локомотива. Миф прогресса успешно нашел себя в этом стиле: ар-деко много внимания уделил средствам транспорта. Предпочтение отдавалось системным, или, точнее, ризоматическим задачам. Ризома – корневище, «грибница», хорошо разветвляется под землей: ризоматичность московского метрополитена несомненна. Метро выполняет работу по пространственной артикуляции идеологического тулова столицы. Разнообразие языковых миров-изолятов, нанизанных на нитки метрополитеновских линий («Что ни станция – то дворец!»), уже само по себе



^ Харли Эрл. Автомобиль «Buick Y-Job», США. 1938

есть ритмо-пространственная метафора ар-деко, идеальная модель его территориальной экспансии.

То же – на автомагистралях США, по которым «Greyhound» не только гонял серебряные снаряды Лоуи, но расставлял сеть фирменных остановочных павильонов (а они уже часть фольклора и элемент вернакуляра – появление уж и вовсе натуралистических «египетских сфинксов» из фанеры и кровельного железа, милых собачек «хот-догов» и прочей обильной флоры и фауны американских «magic motorways» 1920–50-х гг. имело сетевую опору).

Великие и страшные локомотивы Дрейфуса, Лоуи и других «пионеров американского индустриал-дизайна» – откровенные поделки в духе ар-деко. Чего стоит один только «ирокез» на лысом черепе дрейфусовского «Hudson Mercury» 1938 г.! Стайлинг в США начинается не с автомобилей, а с паровозов – для страны Великой Депрессии они служат символом динамики и тяги к лучшему. Стайлинг локомотивов для железнодорожных компаний США следует не столько логике коммерческого дизайна, сколько мюнхгаузеновской схеме самовытаскивания из болота посредством вынесенной вовне системы коннотаций, или, если угодно, «социальному заказу», подобному заказу ВКП (б) на идейную выразительность при проведении второго тура конкурса проектов Дворца Советов.

Впрочем, поспевают и автомобили. Автомобили 1920-х – еще продукт ремесленника-каретника (не исключая и технологические шедевры Форда). Рисунки Н. Бел Геддеса в «Горизонтах» (1932) наивны, а уже концепт Харли Эрла 1938 года Buick Y-Job демонстрирует совершенную и абсолютно «съедобную» (как говорил Сальвадор Дали) поэтику автомобиля эпохи ар-деко, которая станет повсеместной только после Второй мировой войны. Но как широки и длинны на Y-Job гофрированные панели! На фоне глубокого черного лака приземистого, распластанного, готового к прыжку кузова это, несомненно, уже знакомые нам сфинксовы обереги вечности. И здесь они – в полном размере, безупречном исполнении.

Известная диаграмма Раймонда Лоуи, призванная демонстрировать параллелизм эволюции индивидуально-жилого дома, персонального автомобиля, поезда и пр.

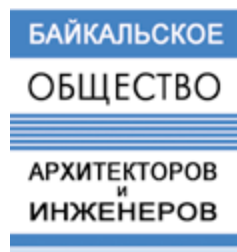
воспеваает апофеоз наступившего строя форм: ар-деко плавно и без разрывов наследует не только европейскому конструктивизму, модерну, но и викторианской эпохе. Диаграмма явно шла бы и дальше вглубь времен, если бы там изобрели автомобиль и локомотив. В перспективе диаграмма, естественно, заканчивается концом 1930-х (впрочем, сильно идеализированных, «с запасом»): дальше дорожки круто расходятся: закачивается эпоха дизайнерского универсализма, специализация разрывает «лоскутное одеяло» подобия единого стиля. Вместе с тем исчерпывается и оптимизм «пионеров» архитектуры и дизайна. Но процесс продолжается и в дифференцированных эволюционных линиях: версификация лишь способствует освоению новых областей ресурса для поступательного движения распада «больших» целостностей и синтеза малых, все более мелких и легковесных. Энергии хватило до наших дней. Хватит ли и дальше или пора менять стратегию [4]?

#### Литература

1. Башляр, Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. – Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Шафрановский, И. И. Симметрия в природе. – Ленинград: Недра, 1985. – 168 с.
4. Капустин, П. Конверсия проектирования // Проект Байкал. – № 55. – 2018. – С. 142–147

#### References

- Bachelard, G. (1998). Voda i gryozy. Opyt o voobrazhenii materii [Water and dreams. An essay on the imagination of matter]. Moscow: Izd-vo gumanitarnoi literatury.
- Baudrillard, J. (2000). Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic exchange and death]. Moscow: Dobrosvet.
- Kapustin, P. (2018). Conversion of Design. Project Baikal, 15(55), 142–147. doi:10.7480/projectbaikal.55.1306
- Shefranovskiy, I. I. (1985). Simmetriya v prirode [Symmetry in nature]. Leningrad: Nedra



Ассоциация саморегулируемая организация  
«Байкальское общество архитекторов и инженеров»

664025, Российская Федерация  
г. Иркутск, переулок Черемховский, дом 1 «А», офис 2  
тел./факс: 20-37-67  
e-mail: boai@inbox.ru www.boai-sro.ru

## Ассоциация саморегулируемая организация «Байкальское общество архитекторов и инженеров» создана в 2008 году

### Основными целями Ассоциации являются:

- Предоставление членам Ассоциации права организации работ в области архитектурно-строительного проектирования;
- Предупреждение причинения вреда жизни и здоровью физических лиц, имуществу физических и юридических лиц, государственному и муниципальному имуществу, окружающей среде вследствие недостатков работ, которые оказывают влияние на безопасность объектов капитального строительства и выполняются членами Ассоциации;
- Взаимодействие с федеральными, региональными и муниципальными органами власти;
- Содействие в профессиональной подготовке, переподготовке, повышении квалификации и аттестации специалистов в сфере выполнения работ по подготовке проектной документации;

**В настоящее время Ассоциация СРО "БОАИ" объединяет 106 юридических лиц и индивидуальных предпринимателей, осуществляющих работы по подготовке проектной документации. Среди членов СРО как крупные, так и небольшие компании в области архитектурно-строительного проектирования.**

### УСЛОВИЯ ВСТУПЛЕНИЯ:

Размеры взносов в Ассоциацию саморегулируемую организацию «Байкальское общество архитекторов и инженеров»

#### I. ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ВЗНОС

Утвержден общим собранием членов Ассоциации СРО в размере 20 000,00 (Двадцать тысяч) рублей. Оплачивается один раз при вступлении в Ассоциацию СРО «БОАИ».

#### II. КОМПЕНСАЦИОННЫЙ ВЗНОС

Минимальный размер взноса в фонд возмещения вреда 50 000 рублей.

Минимальный размер взносам в фонд обеспечения договорных обязательств 150 000 рублей.

#### III. ЧЛЕНСКИЕ ВЗНОСЫ

Утверждены общим собранием членов Ассоциации СРО «БОАИ» в размере 5 000 рублей в месяц.

#### IV. СТРАХОВЫЕ ВЗНОСЫ

Платятся один раз в год согласно коллективному договору страхования гражданской ответственности.

**Президент Коллегии Макаров Андрей Юрьевич  
Исполнительный директор Ханхалаев Михаил Степанович**

Малые города – тема прошлого номера – не оставила равнодушными наших авторов. И это понятно: драгоценная подприписка России, по образному выражению академика Кудрявцева, требует совершенствования законодательства, участия специалистов, вовлечения жителей. POST SCRIPTUM рассказывает об исследованиях военных городков и сел Сибири новосибирскими учеными и о славной Крапивне, покорившей своей историей и головокругительными ландшафтами московских студентов и преподавателей.

Отдельный разговор о Якутии. Открытая в этом году железнодорожная ветка до Якутска внушает оптимизм по поводу развития северных территорий. Будем надеяться, что эта новая жизненно важная артерия работает успешно не только для вывоза алмазов, золота и прочих богатств, но для ввоза всего, что делает жизнь северян по-настоящему благополучной. Предлагаем нашим читателям статью постоянного автора ПБ Николая Крадина об одном из старейших городов Сибири – Олекминске. Ну, а полюс холода Оймякон вступает в новую фазу своего развития благодаря недавнему конкурсу и его победителям – архитекторам Асадовым.

ЕГ

## post scriptum к малым / post scriptum to small

The topic of the previous issue, small and historic, stroke a chord with our authors, and rightly so. The precious girth of Russia, as academician Kudryavtsev figuratively calls such cities, demands enhancement of legislation, participation of specialists, involvement of inhabitants. POST SCRIPTUM speaks about the studies of military towns and villages of Siberia conducted by Novosibirsk researchers and about lovely Krapivna, which history and overwhelming landscapes have captured students and professors from Moscow.

Yakutia is a separate topic. Opened this year, the railway line to Yakutsk inspires optimism in regard to the development of northern territories. Let's believe that this new vital artery works successfully not only for exportation of diamonds, gold and other wealth, but also for importation of everything that really improves northern people's well-being. We offer to our readers the article about one of the oldest Siberian cities, Oymyakon written by PB permanent author Nikolai Kradin. And the cold pole of Oymyakon enters a new phase of its development thanks to its recent competition and its winners, the Asadov architects.

Elena Grigoryeva



## Драгоценная подпруга России / The Precious Girth of Russia

текст  
Александр Кудрявцев /  
text  
Alexander Kudryavtsev

Сегодня уже общепризнано значение малых исторических городов для страны, ее истории и культуры, для жизнеспособности системы расселения. Они все еще многочисленны, велик их удельный вес в населении. Проблема достаточно изучена, и диагноз поставлен: урбанизация, прежде всего коммерческая, является главной угрозой самого существования малых исторических городов. Безусловно причина нарушения их городского развития – разрыв исторического генокода, обеспечивающего органический синтез естественного и искусственного ландшафтов, отсюда распад городского сообщества и, как следствие, утрата материального и нематериального культурного наследия. РААСН с самого основания в 1992 году исследовала проблему развития малых городов, осознавая ее значение, и постоянно обращалась к обществу и государству с предложением системного решения вопроса устойчивого развития этой уникальной компоненты национального расселения. Исследования академиков Т. Славиной, А. Иконникова, Ю. Ранинского, А. Щенкова, Г. Кадышева 1990-х годов сохранили свою актуальность и должны быть использованы в разработке проблемы возрождения малых исторических городов так же, как переработанный отечественный и зарубежный опыт. То, что острота проблемы достигла своего пика, доказывает проведенный в 2018 году в Коломне форум по вопросам развития малых городов и исторических поселений, в котором принял участие Президент РФ, и парламентские слушания в Совете Федерации на тему «Актуальные вопросы развития малых городов и исторических поселений» (11 июля 2019 г.). Они были посвящены поиску новых методов остановки процесса стагнации малых исторических городов и перехода к их устойчивому развитию. Важнейший результат исследований РААСН малых исторических городов кажется неожиданным: привлечение населения к процессу развития города, осознание им значения культурного наследия как потенциала социально-экономического развития, просвещения, «для культурного ренессанса», проблемы управления. Все исследователи обозначают комплексный характер решения.

Три вопроса привлекают пристальный интерес исследователей: особенности городского сообщества этого

Значение малых исторических городов в системе расселения России по-прежнему велико, в истории и культуре страны их население значительно. Однако процесс коммерческой урбанизации остановил их развитие. РААСН, начиная с 1990-х годов, исследует эту проблему, считая ключевым направлением их возрождения привлечение всех слоев горожан, совершенствование управления и нормативно-правовой базы. Приводятся различные примеры практик работы с исторической средой этого типа поселения. Ключевые слова: малый исторический город; культурное наследие; управление; расселение; соучастие./

The significance of the small historical towns is still rather important in the system of settlement of Russia, its culture and history as well, its population is yet great. But the process of commercial urbanization stopped their development. Beginning from the 1990s, the RAACS has been investigating the issue, considering participation of all layers of citizens, improving the management and the juridical basis of these activities to be the key directions of their renaissance. Different examples of practices dealing with this kind of settlements are given.

Keywords: small historical town; cultural heritage; management; settlement; participation

типа, необходимые правовые аспекты охраны наследия в этих городах и опыт работы с городским населением в России и за рубежом.

Чрезвычайно интересна классификация малых исторических городов по их происхождению – фактически, по их роли в истории страны, а также характерная их особенность – неустойчивость в своем статусе «МАЛЫХ», состояние перехода или в категорию средних, или в сельские поселения.

Эти работы объединяет постановка задачи о преобразовании историко-теоретического знания наследия в практическое знание, направляющее конкретную преобразовательную деятельность городского сообщества.

Многолетний опыт работы в сфере охраны наследия позволяет утверждать: возрождению функций отечественного зодчества препятствуют два фактора: дефекты системы управления городскими процессами и низкая архитектурная культура участников этих процессов. Прямым выходом исследований к практике может стать работа по информационному обеспечению местной градостроительной и архитектурной политики, что способствовало бы осуществлению идеи диалога между специалистами и участниками процесса. Ни государство, ни специалисты не решат поставленных задач, если они не станут заботой самого населения. Издания должны быть ориентированы не на туристов, а на самих горожан. Возможно, это поможет их научить видеть в обветшалых «памятниках» то, что хорошо известно ученым: функциональную точность, композиционную гармонию, «человечность» архитектурного языка.

Социальное взаимодействие должно стать основой сохранения и развития историко-культурного потенциала. Как не вспомнить известное высказывание Д. С. Лихачева «Если человек не любит старые улицы, старые дома, пусть даже и плохонькие – значит, у него нет любви к своему городу. Если человек равнодушен к памятникам истории своей страны – он, как правило, равнодушен к своей стране». К реальным и потенциальным участникам процесса использования исторической территории относятся горожане – владельцы/арендаторы земельных участков, горожане-предприниматели, горожане – члены городских властей, местные учреждения культуры, православ-



ная церковь, федеральные и областные органы культуры. Отсутствие их взаимосвязанности из-за неразработанности правовой базы имеет следствием не только несходимость, но и противоречивость интересов администрации, городского сообщества и его отдельных структур. Очень конструктивно предложение академиков о создании программы «Управление развитием города Тихвина» с программами «Долголетие структуры городского самоуправления г. Тихвина как история города», «Положение (Устав) о местном самоуправлении», «Планирование городского развития», «Управление охраной и использованием памятников истории и культуры», «Координационный Совет». Выполнение программы обеспечивается разделами «Инвестиционная политика и реконструкция исторического центра», «Информационное обеспечение работы Совета, администрации и горожан».

Очевидно, что каждый такой город может и должен иметь план/программу управления развитием, как это принято в процедуре номинации Всемирного наследия ЮНЕСКО, и этот план управления может стать своего рода договором всех участников.

В качестве правовой основы градостроительной деятельности в этих городах академик Г. И. Кадышев предлагает следующие обязательные градостроительно-планировочные действия.

Необходимо уточнение и конкретизация понятия «историческое поселение». Несмотря на имеющееся в законе №73-ФЗ определение исторического поселения (городского или сельского) и ранее существовавшее понятие, сформулированное еще в 70-х годах XX века об историческом городе, правовое положение исторических городов (поселений) остается неопределенным. Тесно связано с этим определением понятие «территория объекта культурного наследия» и понятие границ этой территории – главного элемента, определяющего работу по проектам зон охраны объектов культурного наследия.

Особо важным является развитие положений о градостроительном регламенте с учетом максимального приближения этих требований к правилам, установленным законодательством XIX века, которые обеспечивали устойчивый первоначальный характер образа города. Это также нужно для сокращения роли субъективных факторов при решении вопросов.

Необходимо добиться введения в действие положений ст. 14 закона №73-ФЗ о льготах, предоставляемых физическим и юридическим лицам, вложившим свои средства в работы по сохранению ОКН.

Главное – надо уточнить полномочия всех уровней в законодательстве по градостроительству и основам местного самоуправления с целью наделения правами, обеспечения средствами органов местного самоуправления городских и сельских поселений в целях выполнения их роли в организации как проектных, так и других практических мероприятий в сфере охраны историко-культурного наследия. При этом согласование и утверждения должны оставаться под жестким контролем уполномоченных органов, ответственных за охрану историко-культурного наследия. Историко-архитектурный опорный план исторической части города – как правило, это центр – должен быть не только обязательной компонентой генерального плана, но и основой его градостроительно-градостроительного развития.

Конечно, законодательство о наследии должно более определенно возложить ответственность за охрану культурного наследия на государство, что важно для исследовательских, проектных и практических работ по реставрации объектов культурного наследия, реконструкции исторических поселений с целью возрождения их градостроительной композиции и архитектурно-художественного характера.

В заключении хотел бы привести несколько известных мне примеров малых исторических городов, проектов по отдельным фрагментам и направлениям.

Как известно, существует опыт доверительного или трастового управления объектами культурного наследия. В США с 1980-х годов действует проект «Главная улица», в котором участвует 1600 муниципалитетов США, 1000 муниципалитетов с развитым местным самоуправлением. Управляющая компания определяет объекты инвестиций (от строительства новых до приспособления), доходы от которых идут на восстановление, реставрацию и благоустройство. Муниципалитет обеспечивает правовую базу (разрешительную документацию). Исполнитель – Управляющая компания и владельцы/стакхолдеры.

Для внедрения этого, альтернативного государственному, метода охраны наследия в 2000-х годах была создана АНО Национальный Центр опеки наследия, подготовившая проектную модель и организацию пилотного проекта в г. Торжке. Проект был поддержан ключевой фигурой «административного ресурса» губернатором Тверской области Д. Зелениным, главой администрации города Н. Игнатовым, рабочей группой Совета по культуре и искусству при Президенте РФ под руководством М. Б. Пиотровского, с населением проведены соответственные семинары, определены объекты инвестиций. Управляющая компания «Наследие» имела целью реставрацию Путевого дворца Екатерины II XVIII века (арх. П. Никитин) за счет инвестиционного строительства малозэтажной гостиницы коттеджного типа. Однако с самого начала возникли непредвиденные обременения. Администрация поставила условием перевод и ремонт коррекционной школы, находившейся во дворце. Самое главное – выполнить разработку и утверждение охранных зон, что функционально не входит в управление объектом культурного наследия. Жителями проект стал рассматриваться как московский, цены на землю взлетели, и, в совокупности факторов, проект стал убыточным. Двух семинаров было, конечно, недостаточно для того, чтобы жители приняли проект как свой.

Более 15 лет работает международный проект «Life beyond Tourism» («Жизнь за пределами туризма»), инициированный Фондом Дель Бьянко из Флоренции, обращенный к студентам и – шире – молодежным структурам. В него вовлечены более 100 вузов Европы, Америки, России. В содружестве с ИКОМОС, ИКОМ, ИКОТ (туризм) ведется обучение по охране наследия, понимаемого шире, чем просто туристические выезды, включая и нематериальное наследие, промыслы, фольклор, особенности быта и пр. Особая программа направлена на образование глав муниципалитетов, в ней принимали участие наши соотечественники.

Существование и развитие малых исторических городов должно стать частью социально-экономической политики России.

#### Литература

1. Сенатор Рыбаков предложил разработать критерии для исторических поселений // Парламентская газета. 2018. 12 сентября. – URL: <http://news.cambler.ru-person> (дата обращения: 08.08.2019)
2. Марков, Е. Без малых городов не будет и России. – URL: <http://smgrf.ru> (дата обращения: 05.08.2019)
3. Кадышев, Г. И. Исторические города России: прошлое и настоящее. – Москва : [б. и.], 2015. – 216 с. : ил., цв. ил., карты
4. Славина, Т. А. Архитектурно-градостроительная культура малых исторических городов северо-западной России и развитие традиций отечественного зодчества. – Санкт-Петербург, 1994
5. Щенков, А. С. Реконструкция исторических городов. – Москва : Памятники исторической мысли, 2013. – 420 с.
6. Рипкема, Д. Экономика исторического наследия: Практическое пособие для руководителей / Под ред. А. П. Кудрявцева. – Москва : ЗАО «Билдинг», 2006. – 156 с.
7. Глазьев, В. Л. Глубинная Россия: 2000–2002. – М., 2005. – 77 с.
8. Боков, А. В. О стратегии пространственного развития // Проект Байкал. – 2018. – № 57. – С. 112–124
9. Кудрявцев, А. П. Стратегия сохранения и развития исторического наследия РФ: Перечень проблем и направление решения // Academia. Архитектура и строительство. – 2016. – № 1. – С. 5–16
10. Life Beyond Tourism. <https://www.lifebeyonddtourism.org>.



^ Схема генплана

В статье раскрыты особенности реабилитации исторической городской среды на примере поселения Крапивна Тульской области в контексте поиска приемов развития данной территории, явившихся отправной точкой для выполнения выпускной квалификационной работы на кафедре архитектуры МИТУ–МАСИ.

**Ключевые слова:** реабилитация городской среды; историческое поселение; благоустройство; опорный план; туристическая программа. /

The article describes the peculiarities of rehabilitation of the historical urban environment through the example of Krapivna settlement in the Tula region. The tools for development of the given territory were the benchmark for working on the graduation thesis at the MITU-MACI Department of Architecture.

**Keywords:** rehabilitation of urban environment; historic settlement; improvement; key plan; tourist program.

## Крапивна. Попытка реабилитации /

текст

**Алексей Буйнов**  
**Елена Булгакова** /  
text  
**Alexei Buiinov**  
**Elena Bulgakova**

Как ни парадоксально это прозвучит, основным результатом выпускной квалификационной работы «Реабилитация городской среды исторического поселения Крапивна» явилось ощущение соприкосновения с темой, необъятной в принципе, для нашей страны крайне актуальной и простирающейся гораздо дальше градостроительных особенностей, стилистических изысков и модных средовых устремлений – как по отдельности, так и всех вместе взятых.

Строго говоря, эта тема элементарно чрезмерна для одной выпускной работы, даже применительно к такому небольшому поселению, как Крапивна. Объем отработанного и представленного материала должен быть, как минимум, в десятки раз больше, если мы говорим о пред-

ложениях по реабилитации исторической среды. Но – об ощущениях чуть позже, а говоря по сути работы, нужно ответить на первый вопрос: почему именно Крапивна?

Коротко – наличие практически нетронутой среды и личность Льва Николаевича Толстого, который был здесь председателем Дворянского собрания. А подробнее – возможность реабилитации исторической среды поселения логически основывается на следующем ряде факторов.

– Вследствие отсутствия железной и транзитных автомобильных дорог стремительные коллизии XX века большей частью пронесли стороной, что позволило сохранить среду поселения в близком к аутентичному состоянии. При всей очевидности потерь сохранился силуэт застройки, стилистика и особенности провинциальной архитектуры XIX – начала XX вв. Неизменной осталась и планировочная структура поселения.

– Историческая структура улиц и кварталов поселения практически полностью сохранена. Существующий опорный план дает возможность дополнить сетку улиц несколькими небольшими площадями, позволяющими дискретно разместить вспомогательные общественные функциональные зоны (торговля, общественные функции).

– Концентрация на небольшой площади практически всех общественно значимых зданий и сооружений поселения позволяет идентифицировать это место как исторический центр. Возвращение части зданий-памятников их функционального назначения и применение тактичных приемов благоустройства (безбарьерная среда) позволит в достаточно короткие сроки при относительно небольших финансовых вложениях воссоздать неповторимый образ исторического центра провинциального городка со своим шармом и богатой историей.

– Очевидно, что воссоздание среды должно идти в двух основных направлениях, первым из которых является привлечение в город молодежи и населения максимально дееспособного возраста (24–45 лет). Вторым направлением является развитие туризма, для которого есть практически все условия – близость усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», Крапивна – город «Засечной черты», Фестиваль крапивы и пр.





**выпускная  
квалификационная  
работа**

**автор работы**  
Д. П. Пулина,  
студентка Московского  
информационно-  
технологического  
университета  
Московского архитектурно  
строительного института  
(МИТУ–МАСИ)

**руководитель**  
А. Н. Буйнов

стилистика XX / stylistics XX

## Krapivna. Rehabilitation Attempt



^ Перспектива застройки центра

проект байкал 62



^ Фрагменты проектируемой застройки



– Для повышения туристической привлекательности и улучшения доступности в поселении необходимо создать автостанцию (на первых порах – остановочный пункт) с интенсивностью приема 6/8 маршрутов в день.

– Необходимо создание гостиницы; успешный опыт города Суздаль говорит о том, что наиболее приемлемым было бы создание гостиницы на базе существующих памятников истории и культуры (с новыми пристроями). Строительство гостиницы может вестись очередями, а в случае необходимости увеличение ее вместимости будет достигаться строительством комплексов-подворий, представляющих из себя группу исторических и «контекстуальных» зданий, объединенных в дворовые комплексы. Уровень комфортности гостиниц – 3–4 звезды с возможностью повышения вместимости, потенциала и категории.

– Необходимо исключить из застройки объекты, очевидно диссонирующие с исторической средой, а также вернуть исторический облик всем зданиям, находящимся в историческом центре. К числу первых можно отнести магазин торговой сети «Пятерочка»: мало того, что пропорции здания искажены до неузнаваемости, но и сам дом обшит листовым гофрированным металлом, что совершенно недопустимо в условиях исторического поселения. Опыт реконструкции исторических городов говорит о том, что органично вписываются в существующую среду новые постройки, выполненные в стилистике контекстуализма, минимализма, романтического конструктивизма, неоклассицизма и даже постмодернизма. Важно понимать, что Крапивна не была столицей; сохранить и подчеркнуть ее неповторимое очарование можно с помощью тактичных, стилистически грамотных новых построек, органично укладывающихся в спокойную картину бывшего уездного города. Аналогичный подход следует применять при создании отдельно стоящих и блокированных жилых домов: при очевидном поэлементном индивидуальном подходе, они должны скорее играть роль качественной фоновой среды при жестком ограничении их этажности и объемных характеристик.

– Рассматривая успешный опыт «возврата к жизни» небольших исторических поселений, можно отметить появление в них средних учебных заведений, филиалов научно-исследовательских институтов, имеющих отно-

шение к культуре и образованию, и прочих заведений такого профиля. Исходя из этого, возможными видится создание учебных заведений двух направлений. Первое – кадетский корпус для детей (в том числе сирот) на базе комплекса зданий православного монастыря, упраздненного в конце XVIII в. В этих зданиях сейчас расположена фабрика по производству джема, которая, как любое работающее производство, необходима поселению. Однако ее расположение в центре исторического поселения в исторических зданиях (в том числе в православном храме XVII в.) вызывает сомнения: ее место все-таки на окраине. Второе направление – создание колледжа, обучающего специалистов в области реставрации. Спектр огромен – от реставраторов зданий и техники до мастеров, воссоздающих музыкальные инструменты и мебель. В качестве первого корпуса для этого учебного заведения можно использовать недавно отреставрированный памятник истории культуры – дом Пряничникова.

Серьезным при реабилитации исторической среды поселения является ландшафтное направление. Наличие интересного и своеобразного рельефа береговой черты реки Плава указывает на необходимость приведения его в порядок с последующим грамотным благоустройством. При этом вторжение в существующую среду должно быть внешне минимальным – идеальным может быть подход создателей английских парков с максимальным сохранением существующей среды, на фоне которой все вновь привнесенное практически не выделяется. Собственно, этими же приемами в благоустройстве можно пользоваться на всей территории поселения, за исключением, пожалуй, только небольшого центрального городского парка, находящегося позади здания бывшего офицерского Собрания. В создании безбарьерной среды в благоустройстве логично использовать как природные материалы местного происхождения, так и имитирующие их высококачественные материалы. Важное значение имеет качество малых архитектурных форм и элементов благоустройства: уличные фонари и светильники, ограды, ворота и калитки, лавки и скамьи, мусорные урны, водоприемные решетки ливневой канализации и пр.

А теперь – еще раз о сути. Тема реабилитации исторической среды заброшенных, зачастую умирающих малых



городов безусловно актуальна, интересна, перспективна, как сказал бы один всем известный человек, «архиважна». Это тема на многие годы. И готовить к этому, прививая необходимые навыки, надо с младых ногтей, со студенческой скамьи.

Если говорить о реалиях «взрослой» жизни, то прежде всего необходима формализация процесса, а именно: внесение изменений в соответствующие разделы Схемы территориального планирования Тульской области; внесение дополнений в документы стратегического развития региона, корректировка СТП муниципального района, на территории которого находится поселение; корректировка (а может быть, и новая разработка) генерального плана Крапивны; создание Проекта зон охраны (пока существует только опорный план) и т. д. Необходимо формирование профессионального системного подхода к решению проблемы (чем Суздаль так выгодно отличается от всех прочих поселений). Это то самое планирование, о котором давно уже пора вспомнить. Инициативы неравнодушной части населения и участие волонтеров при реализации при этом не исключаются. При таком подходе положительный результат обязательно будет. Другой вопрос, что Крапивна пока не является ни «центром внимания» Тульской области, ни, тем более, федеральных властей... Что же, тут можно сказать одно: «...ищущий, да обрящет».

#### Литература

1. Булгакова, Е. А. Конкурсы МИТУ–МАСИ. Опыт конкурсной деятельности в контексте непрерывного творческого образования архитектора // Проект Байкал. – 2017. – № 54. – С 56

2. Булгакова, Е. А.; Крундышев, Б. Л.; Крундышев, К. Л. Формирование типологии учреждений социального обслуживания в России. – Москва : МИТУ–МАСИ, 2019. – 120 с.

3. Ильвицкая, С. В.; Булгакова, Е. А., Приходько, В. Ф.

Архитектурно-градостроительное исследование Аксаковских мест в Москве: сравнительное картографирование // Институт научной и педагогической информации. Объедин. фонд электрон. ресурсов Наука и образование. – 2016

4. Булгакова, Е. А.; Любакова, Д. А.; Матвеев, М. Конкурсная практика студентов как составляющая методики обучения архитектурной профессии // Роль инноваций в трансформации современной науки:

сборник статей Международной научно-практической конференции. Отв. ред. А. А. Сукиасян. – 2016. – С. 307–311

#### References

Bulgakova, E. (2017). MITU-MACI Competitions. Participation in competitions in the context of continuous creative training of architects. *Project Baikal*, 13(54), 16-19. doi:10.7480/projectbaikal.54.1241

Bulgakova, E. A., Lyubakova, D. A., & Matveev, M. (2016). Konkursnaya praktika studentov kak sostavlyayushchaya metodiki obucheniya arkhitekturnoi professii [Competition practice of students as a component of the architectural education methods]. In A. A. Sukiasyan (Ed.), *Rol' innovatsii v transformatsii sovremennoi nauki: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* (pp. 307-311).

Bulgakova, E. A., Krundyshev, B. L., & Krundyshev, K. L. (2019). Formirovanie tipologii uchrezhdenii sotsialnogo obsluzhivaniya v Rossii [Formation of the typology of social service institutions in Russia]. Moscow: MITU-MACI.

Ilvitskaya, S. V., Bulgakova, E. A., & Prihodko, V. F. (2016). Arkhitekturno-gradostroitelnoe issledovanie Aksakovskikh mest v Moskve: sravnitelnoe kartografirovaniye [Architectural and town-planning study of sights of Aksakov in Moscow: comparative mapping]. Institut nauchnoi i pedagogicheskoi informatsii. Ob'edin. fond elektron. resursov Nauka i obrazovanie.



В статье анализируются современные тенденции развития сельского пространства, особенности сельской архитектуры на примере Западной Сибири. Ее планировочные решения и архитектурные особенности зависят от сельского образа жизни. Изменение сельского образа жизни влияет на изменение архитектуры сельской усадьбы. Исследование систем расселения и архитектурной среды различных территорий должно рассматриваться не только в контексте природной среды, но и в контексте социокультурной динамики территории.  
 Ключевые слова: сельская среда; сельское расселение; Сибирь; сельская архитектура; сельский образ жизни. /

The article is devoted to modern trends in the development of rural space, the characteristics of rural architecture on the example of Western Siberia. The dependence of planning decisions and architectural features in the countryside on lifestyle is indicated. It is revealed that a change in the rural lifestyle affects the change in the architecture of the rural manor house. The conclusion is made: the study of the settlement systems and the architectural environment of various territories should be considered not only in the context of the natural environment, but also in the context of the socio-cultural dynamics of the area.  
 Keywords: rural environment; rural settlement; Siberia; rural architecture; rural lifestyle.

## Современные тенденции развития сельской среды и сельского расселения в Сибири /

текст

**Геннадий Пустоветов,**  
**Евгений Лихачев,**  
**Галина Паршукова,**  
**Григорий Ерохин,**  
**Алла Лихачева /**  
 text  
**Gennady Pustovetov**  
**Eugeny Likhachev**  
**Galina Parshukova**  
**Grigory Erokhin**  
**Alla Likhacheva**

Сельская архитектура является одним из важнейших элементов культурного и природного наследия и отличается от городов своими особенностями: экономикой, культурной структурой, общественной жизнью, ландшафтом и природоохранной деятельностью.

Современные сельские жители, которые познакомились с городской жизнью, в настоящее время живут в новых экономических условиях. Спад интереса к сельскому хозяйству и животноводству, новое понимание качества жизни, разрушение идентичности сельского жителя приводят к размыванию границ образа жизни в селе и в городе; сельский образ жизни трансформировался. Эта ситуация привела к ликвидации сетевых границ между городской и сельской жизнью, что отмечается не только российскими, но и зарубежными исследователями [1].

Переходный период развития экономики России в направлении рынка существенным образом повлиял на темпы производства и производственные отношения в аграрной сфере. Переход от старой советской системы к многообразию форм хозяйствования и форм собственности на землю вместе с существенными политическими, социальными и экономическими изменениями в нашей стране, происшедшими за последние годы, позволяет по-новому взглянуть на проблему развития сельской среды как объекта архитектурного проектирования. Возникли новые тенденции развития сельской среды, которые можно охарактеризовать следующим образом: от тотальной иерархии к локальной системности – новая тенденция сельского расселения.

Сельская структура Западной Сибири сформирована в результате взаимодействия региональной топографии, климатических условий, традиционных стилей жизни различных этнических структур. Этнический состав населения Западной Сибири представлен славянскими (в основном – русские), угорскими и самодийскими (ханты, манси, ненцы) и тюркскими (татары, казахи, алтайцы, шорцы) народами. Русское население, численно преобладая в Сибири, сформировалось в конце XVIII в.; оно было распределено крайне неравномерно, сосредотачиваясь преимущественно в нескольких уездах Западной Сибири. Такая ситуация напрямую связана с аграрной колонизацией [2], что во многом определяет особенности социокультурной характеристики Сибирского региона,

отражает архитектурную самобытность в рамках уникальной ландшафтной и социокультурной идентичности. Представляется, что архитектурное пространство любой территории детерминировано локальной идентичностью населения, проживающего на данной территории, а локальная дестинация, к которой «привязывается» идентичность, сама по себе также носит многоуровневый характер. Для исследования архитектурных особенностей сельских территорий важно определить: дестинация – это не просто географический район (П. Берители), а комплекс, состоящий из инфраструктуры, необходимой для проживания на этой территории.

Изучение традиционного строительства, традиционной архитектурной среды является ключевым инструментом для понимания экономической и социальной истории территории. Формы, материалы и строительные технологии, архитектурные стили и тенденции детерминированы конкретными экономическими потребностями и определенными социокультурными особенностями. В конечном счете, именно это и создает тот культурный ландшафт, определяемый В. Л. Каганским как пространство, освоенное культурно и символически, в котором может протекать жизнь достаточно большого количества людей.

В настоящее время сложилось несколько разных толкований термина «культурный ландшафт». Однако есть общее, что объединяет понимание культурного ландшафта: он трактуется как социальное пространство, «пространство отношений», объединяющее материальное, физическое и нематериальное, духовное. В конечном счете культурный ландшафт – это материальная среда как результат изменения естественной среды адекватно социокультурному состоянию данной общности людей. Таким образом, культурный ландшафт – способ присвоения, социальной организации и структурирования пространства обитания. Интеграция этих пространственно-временных отношений и есть задача формирования и освоения социокультурного ландшафта территории.

Исследование систем расселения и архитектурной среды различных территорий должно рассматриваться и в контексте природной среды, и в контексте социокультурной динамики территории. В частности, способы строительства, особенности архитектуры в средах, характеризующихся различными культурными и экологиче-



## Modern Trends in the Development of the Rural Environment and Rural Settlement in Siberia

скими спецификами, различаются, но также различаются и пространства, существующие в условиях одинаковой окружающей среды, но имеющие различные строительные традиции, исторический путь и другие социокультурные детерминанты.

Учитывая вышеизложенное, авторы считают, что анализ архитектурной среды должен быть основан на изучении системы расселения изучаемой территории. Следует согласиться с выводами из исследований Алексева и Сафронова [2], которые считают, что трансформация сельского расселения в России обусловлена скорее эндогенными причинами, связанными изменением экономической основы села, которое перестает быть подразделением сельскохозяйственных предприятий и носит селитебные и рекреационные функции, связанные с предоставлением социальных услуг.

Данные московских исследований по выводам подтверждаются и сибирскими социологами. По данным Антонова и Шурбе, «мизерная часть населения, живущего в сельских поселениях, живет крестьянским трудом, который является основой сельского образа жизни. Тогда можно ли такое поселение называть сельским?» [4]. Для исследования архитектуры этот вывод значим, поскольку мы понимаем, что образ жизни такого «сельского жителя» не сельский; по сути, это перенос городского образа жизни в сельское поселение.

Сельский образ жизни как исторически сложившаяся форма индивидуальной и коллективной жизнедеятельности людей подчинена ритмам сельскохозяйственного производства – циклам года и сезонности, низкой трудовой мобильности, слитности труда и быта, низкой социально-профессиональной и культурной дифференциации [3]. В настоящее время эти особенности минимизируются, уходят. Формируется иная селитебность. Если селитебность советского села – это место жительства вокруг сельскохозяйственного предприятия, то сегодняшняя селитебность связана с «пригородностью»: формируется образ жизни около города, вокруг урбанистического центра.

В связи с этим предполагается, что расселение в Сибири, до XX века исторически происходившее вдоль естественных транспортных артерий – сибирских рек, формировало иной образ сельской жизни, нежели расселение

XX века вдоль Транссибирской магистрали. До XX века этнический состав и конфессиональные особенности мигрантов, возможность локальных изолированных поселений представителей гомогенных культур в условиях такой миграции также влияли на особенности сельского образа жизни. Миграционные процессы в Сибири начала XX века, обусловленные строительством Транссиба и Столыпинской реформой, миграции советского времени (эвакуация времен Великой Отечественной войны, строительство БАМа и т. д.) носили иной характер, задействовали большее разнообразие национальных культур, участвовавших в расселении. Большая политическая и административная включенность населения в общероссийские (общесоветские) социокультурные процессы уменьшали возможности сохранения коренного образа жизни.

Разрушение изначального образа жизни в конце XX века детерминирует формирование специфического многоукладного образа жизни в сельских поселениях.

Происходящие в России на рубеже XX–XXI вв. социально-экономические и политические преобразования привели к появлению новых форм организации сельскохозяйственной деятельности, что многие исследователи связывают с национальной безопасностью России [4]. Сегодня в составе сложившегося многоукладного сельского хозяйства России, отражающего многообразие организационно-правовых форм и хозяйственных особенностей производителей, наряду с агропромышленными предприятиями (АПП) свою нишу занимают крестьянские фермерские хозяйства (КФХ). Личные подсобные хозяйства (ЛПХ) и крестьянские фермерские хозяйства семейного типа образуют особую категорию – крестьянские семейные хозяйства (КСХ). С 1995 по 2017 г. удельный вес КСХ в общем объеме производства сельхозпродукции в России вырос с 49,8% до 60,1% – они стали главными товаропроизводителями в стране.

В течение последних 30 лет в южной аграрно-индустриальной зоне Западной Сибири исчезло более 8 тысяч поселений, обезлюдело 33% прежде заселенных территорий района; отток жителей из аграрных зон уменьшил там плотность сельского населения с 5 до 3 чел. на 1 кв. км [3]. Уплотняется расселение в урбанизированных узлах региона. Продолжается миграционный отток населения с отдаленных территорий с относительно



^ Переходный тип фермерского хозяйства.

Организация путем расширения личных многопрофильных подсобных хозяйств до уровня товарного производства имеет компактную или кустовую планировочную структуру.

Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой



редкими и малолюдными поселениями в плотно заселенную сельскую местность с густой сетью относительно крупных населенных пунктов на территории транспортных узлов и вдоль транспортных коридоров. Из-за редкой заселенности юга Сибири вся ее территория и сельскохозяйственные земли мало насыщены социальной, производственной и транспортной инфраструктурой, что является причиной экстенсивности хозяйства в аграрных зонах сельского расселения. Особенность Сибири – в неблагоприятном сочетании демографических осложнений с относительно редкой заселенностью территории, низкой эффективностью хозяйств и неудовлетворительными социальными условиями в удаленных районах со сравнительно малолюдными и неблагоустроенными населенными пунктами.

Трансформируемая система сельского расселения Западной Сибири меняет характер организации внутрихозяйственных систем коммуникаций и обслуживания, планировочную структуру местных территориальных образований, определяет размещение в них АПП и КФХ, их функционально-планировочный тип.

В соответствии с современной концепцией расселения в Западной Сибири по особенностям расселения выделяют семь зон, которые, в свою очередь, делятся на три группы зон. В первую, «городскую», преимущественно урбанизированную группу, входят I, II, III зоны расселения. В «городской» группе зон расселения, занимающей всего 1/10 часть территории региона, проживает около 75% всего населения региона [7]. Здесь расположены областные и краевые центры, наиболее крупные межрайонные центры, формирующие в непосредственной близости вокруг себя активно развивающиеся сельские территории с явными признаками относительно высокого уровня урбанизации. В зонах первой группы размещается четверть всех животноводческих комплексов и около 20% КФХ рассматриваемого региона.

Территории второй, «сельской» группы расселения состоят из IV, V и VI зон. Они расположены в стороне от урбанизированных центров. «Сельская» группа зон занимает более половины территории Западной Сибири. Здесь живет около 25% всего населения региона, в том числе 75% сельских жителей [7]. На этих территориях расположена основная часть – около 70% животноводче-

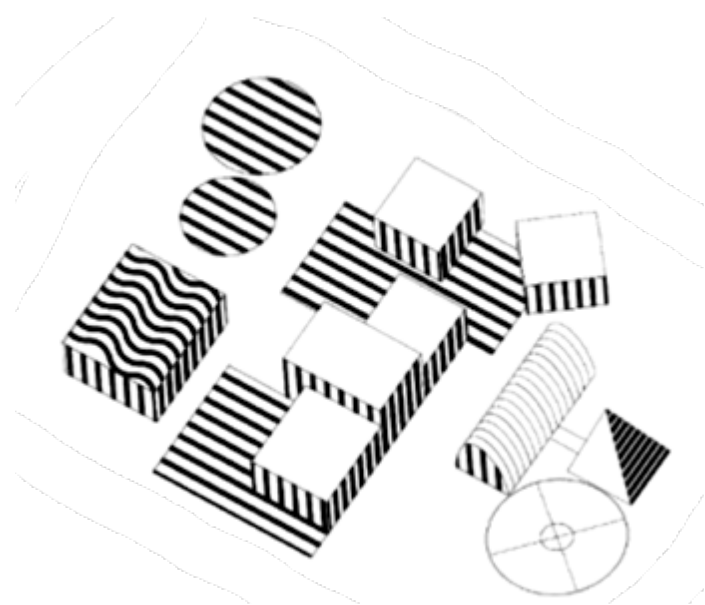
ских комплексов и более 75% крестьянских фермерских хозяйств Западной Сибири.

Неосвоенные и редко заселенные территории третьей группы формируют VII зону расселения. В этой зоне расселения, которая охватывает 1/3 площади Западной Сибири, проживает менее 1% всего населения региона [7]. Здесь нет крупных животноводческих комплексов, а имеются небольшие животноводческие фермы. На неосвоенных и редко заселенных территориях третьей группы встречаются лишь 2–3% КФХ. Направленность сельскохозяйственного производства в зонах различна. Зоны городской группы специализируются на производстве овощей, молока, здесь же расположены крупные птицефабрики и свинокомплексы, ведется переработка сельскохозяйственного сырья. К аграрным зонам привязаны зерновые хозяйства, животноводство, некоторые виды промыслов. Хозяйства аграрных зон разбросаны на обширной площади, многие из них находятся на большом удалении от транспортных коридоров, от местных центров расселения.

Зона I – пригородная, наиболее заселенная, здесь расположены крупнейшие транспортные узлы, центры обслуживания населения различных типов, плотная сеть городских поселений и сел-райцентров и густая сеть магистральных дорог. Близость города резко отличает население этой зоны от остальных сельских жителей региона. Более половины сельского населения зоны живет в крупных селах и имеет трудовые связи с городом. В пригородной зоне на расстоянии 15 км от границы г. Новосибирска с середины 1970-х годов по настоящее время формируется агроиндустриальный парк площадью около 550 га, в составе которого действует крупнейший в стране Кудряшевский свиноводческий комплекс на 350 тысяч свиней, мясокомбинат, комбикормовый завод, комплекс репродуктора и племенного хозяйства. На территории смежного Толмачевского муниципального образования построены три крупных тепличных комбината. Отсутствие площадей для производства кормов ограничивает условия для размещения здесь крупных животноводческих комплексов молочно-мясного направления [8].

Зона II, среднеразвитая, окружает участки I зоны. В ней расположены крупные городские поселения, не попавшие в I зону. Роль животноводческих комплексов





^ Традиционный тип фермерского хозяйства.

Характеризуется применением в архитектуре образцовых приемов застройки, конструктивных и декоративных решений крестьянских усадеб начала XX века с замкнутой планировкой открытого двора и многодворным решением производственной зоны, иногда отличается свободным зонированием территории КФХ.

Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой

здесь заметно выше, чем в пригородной зоне. Этому способствуют благоприятные условия в отношении земельных ресурсов, инженерной инфраструктуры, наличия квалифицированных кадров и близости рынка сбыта готовой продукции и предприятий стройиндустрии. Основная их специализация – молочно-мясное животноводство (например, в Новосибирской области: ЗАО племзавод «Ирмень» на 3500 голов в Ордынском районе, молочный комплекс в п. Маяк на 1800 голов дойного стада в Искитимском районе). Племзавод «Ирмень», расположенный вдоль автомагистрали федерального значения в 50 км от границы г. Новосибирска, занимает площадь 62 га; площадь сельхозугодий составляет 21 тыс. га, в том числе 16 тыс. га – пашни, из которых 3 тыс. га орошаются. В состав племзавода входят: молокозавод, завод мясных полуфабрикатов, хлебозавод, сеть фирменных продовольственных магазинов. Автоматизированный животноводческий комплекс ОАО «Ваганово», расположенный в 30 км западнее г. Кемерово, рассчитан на 4600 голов, в том числе 2100 фуражных коров; производственная мощность комплекса – 55 тонн молока в сутки. Построен и функционирует современный комбикормовый завод, производительная мощность которого составляет 10 тонн в час. На территории животноводческого комплекса открыт и функционирует эмбриональный центр племенного животноводства.

Населенные пункты зоны III урбанизированной группы расселения удалены от больших городов региона на расстоянии 2–4-часовой транспортной доступности. Для ряда поселений регулярной транспортной доступности с ними нет. В этой зоне села не такие крупные, как в прежде рассмотренных зонах городской группы, но здесь расположено около 65% животноводческих комплексов урбанизированной группы расселения, специализирующиеся на молочном и мясном животноводстве (примеры по Новосибирской области: животноводческий комплекс на 2400 голов в п. Пеньково, расположенный в 15 км западнее райцентра Маслянино, молочно-товарная ферма на 3600 голов в с. Черновка Кочковского района; по Алтайскому краю – животноводческий комплекс в п. Новоярково, в 35 км от г. Камень на Оби вдоль Новоярковского тракта).

Зона IV, самая большая в сельской группе, расположена ближе других к зонам урбанизированной группы

расселения. Главная отрасль сельского хозяйства – растениеводство и животноводство. Сеть дорог плотная, села – самые крупные в регионе. Сеть местных центров развита лучше, чем в других зонах сельской группы. А вокруг двух межрайонных центров Новосибирской области – г. Куйбышев и пгт. Коченево – расположено около 30% животноводческих комплексов области.

Зона V – малая часть в сельской группе, типичная глубинка, занимает 1/6 площади региона. Главные отрасли сельского хозяйства – производство кормов и животноводство. Здесь живет 20 % сельского населения региона. Сеть сел менее плотная по сравнению с другими сельскими зонами, и сеть дорог развита слабо. Большая часть центров удалена от железной дороги. Зона VI – наименее развитая в своей группе. Главная отрасль сельского хозяйства – растениеводство и животноводство. Зона расположена на границе заселенной сельскохозяйственной части региона. Расположены села и ЖК при них неравномерно, чаще всего вдоль рек в притаежных и предгорных частях региона. В зоне VII заселено только 2% всей ее площади. Поселки малолюдные. Транспорт в зоне, в основном, речной. Несмотря на малую освоенность, территория важна для промыслов и сельского хозяйства [7].

При разработке приемов территориального размещения животноводческих комплексов и КФХ в Западной Сибири необходимо учитывать зональный характер сельского расселения и трансформируемую систему общественного и культурно-бытового обслуживания. В этой связи на территории Западной Сибири выделяются 5 моделей сельского расселения по данным признакам.

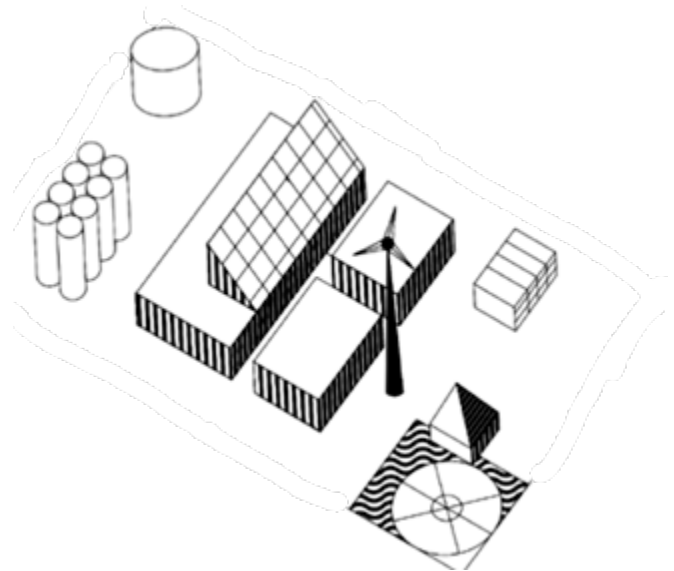
Так, территориям I и II зон соответствует пригородная модель сельского расселения: связи поселков при животноводческих комплексах с областным центром осуществляются в пределах 1–1,5-часовой транспортной доступности. Наличие развитой транспортной инфраструктуры, развитая сеть специализированных хозяйств по переработке и реализации продукции, тесные связи сельского и городского населения создают условия для ускоренного развития крупных птицефабрик, свинокомплексов, животноводческих комплексов молочного направления и условия для ускоренного развития крупных фермерских хозяйств овощеводческого и молочного направления.



^ Модернизационный тип фермерского хозяйства.

Модернизационному типу соответствуют усадьбы, архитектурно-планировочное решение и конструктивные решения которых отражает технологические инновации, внедрение энергосберегающих систем, альтернативных источников энергии.

Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой



Территории III зоны урбанизированной группы, расположенной от областного центра на расстоянии 50–100 км, соответствует ареально-компактная модель сельского расселения. Здесь население проживает в крупных поселках, достаточно развита сеть крупных и средних специализированных АПП и КФХ.

Районам IV зоны соответствует модель равномерно-сплошного расселения. На территории зоны преобладают компактные колхозы и совхозы с крупными сельскими поселениями, с развитой сетью дорог. Условия для формирования сети ЖК здесь достаточно благоприятные, как и для следующих двух зон. Наряду с крупными зерновыми предприятиями здесь складывается сеть фермерских хозяйств.

В V и VI зонах скотоводства и земледелия расселение организуется по модели равномерно-рассредоточенного типа. Встречаются районы с выборочным земледельческим освоением и равномерно развитым земледелием. В основном же здесь сложилось расселение со среднеселенческой поселенческой структурой и низкой плотностью городских поселений.

В VII зоне, обладающей более суровыми природно-климатическими условиями, где наличие лесных пространств и болот ограничивает и локализует сельское расселение и хозяйственную деятельность, соответствует модель очагового расселения и крупнопоселковая сеть поселений. В этой зоне преобладают хозяйства лесопромышленного профиля, отгонно-пастбищное животноводство, а также встречаются небольшие очаги малопродуктивного земледелия. Низкая плотность населения, большая протяженность территории района, а также удаленность поселений от районного центра (100 км и более) создают трудности для взаимосвязи поселений и организации системы межселенного обслуживания и создания сети ЖК.

Опираясь на градостроительную концепцию формирования систем расселения, можно выделить четыре градостроительные схемы размещения АПП, соответствующие трем видам ЖК. Первая схема характеризует размещение животноводческих комплексов в групповой системе расселения пригородной зоны крупного города. Вторая схема – размещение ЖК в составе агроиндустриального парка – приемлема как для урбанизированных территорий крупных городов, так и для новых высокотехно-

логических центров сельскохозяйственных районов. Третья схема – интегрированное размещение ЖК в планировочно-пространственной структуре поселка – характерна для сельскохозяйственных районов. Четвертая схема – размещение ЖК в автономном производственно-селитебном образовании – реализуется в отдаленных и малоосвоенных сельскохозяйственных зонах.

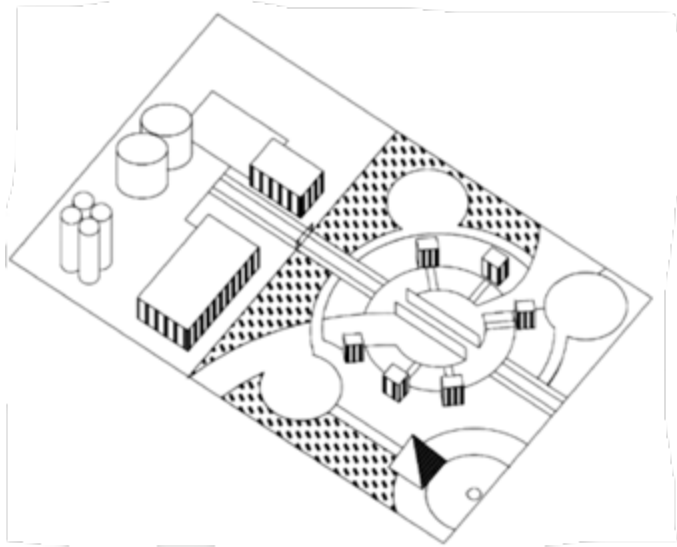
В конце XX века в России на базе личных подсобных крестьянских хозяйств начали вырастать малые семейные фермерские хозяйства с многопрофильным производством. В начале 2000-х гг. в Западной Сибири на материально-технической базе прежних сельхозпредприятий стали образовываться КФХ, а также объекты нового строительства. В системе сельского расселения Западной Сибири стали складываться три вида КФХ:

- пригородные многопрофильные и специализированные КФХ, которые являются следствием процессов урбанизации и агломерационного развития территорий, увеличения в них доли городского населения, развития транспортной, инженерной инфраструктур, повышения нагрузки на природные экосистемы и др. В этих условиях КФХ, в основном, производят и реализуют свою продукцию городскому населению и развивают непродовольственные функции торгового и сервисного обслуживания городского населения;

- крестьянские специализированные и многопрофильные фермерские хозяйства сельскохозяйственных районов, формируемые на началах межхозяйственной кооперации, являются важными производителями сельхозпродукции; в условиях возрастающей конкуренции с крупными сельскохозяйственными предприятиями часть КФХ адаптируют свою функционально-планировочную структуру в направлении органического сельского хозяйства и самостоятельного агротуризма;

- автономные, хуторские КФХ отдаленных сельскохозяйственных районов, где преобладают хозяйства лесопромышленного профиля, отгонно-пастбищного животноводства, организуются мараловодческие, звероводческие фермы, хозяйства пчеловодческие и по производству лекарственных трав, появляются сезонные объекты экотуризма.

Устойчивое развитие сельских территорий региона предполагает: создание для КФХ благоприятных условий



^ Рекреационный тип фермерского хозяйства.

Формируется путем оптимизации функциональной модели жилищно-производственного комплекса и развития инфраструктуры для культурно-досуговой деятельности, для сезонного или длительного отдыха. Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой

для производства и глубокой переработки сельскохозяйственного продукта; переход к кластерной организации фермерских хозяйств; использование возобновляемых ресурсов. По сравнению с животноводческими комплексами сеть из небольших КФХ предотвращает предельную концентрацию нагрузок при высокой рекреационной емкости ландшафта. В отличие от стран Западной Европы и Северной Америки, где последовательные реформы в системе землепользования существенно повлияли на формирование рациональных приемов размещения современных фермерских хозяйств, в России аналогичный процесс эволюции системы землепользования был нарушен, что сегодня отражается в хаотичности размещения отечественных КФХ. Анализ факторов развития КФХ и опыта их строительства в Западной Сибири позволяет определить оптимальные градостроительные приемы их размещения:

– прием «А» – размещение КФХ на границе с поселком – возможен для КФХ всех производственных типов, требующих санитарно-защитной зоны размером до 500 м. Обеспечивается пешеходная доступность до общественных объектов;

– прием «Б» – автономное размещение КФХ на удалении от поселка (на хуторе) предполагает организацию транспортной связи между КФХ и объектами общественно-культурного назначения сельских поселений;

– прием «В» – КФХ в составе групп крестьянских фермерских хозяйств обеспечивает кооперацию, улучшает социально-бытовые условия, способствует формированию архитектурных ансамблей с включением природного ландшафта;

– прием «Г» – размещение КФХ на территории населенного пункта – возможен при ограниченной мощности хозяйства, соблюдении санитарных норм, учета характера окружающей застройки;

– прием «Д» – линейно-рядовое размещение КФХ вдоль межселенных транспортных коммуникаций, – имеет распространение на урбанизированных территориях крупных городов на участках, расположенных вдоль федеральных магистралей (в частности, в Ордынском районе Новосибирской области). Создает предпосылки для последовательного визуального восприятия окультуренных архитектурно-ландшафтных ансамблей;

– прием «Е» – линейно-гнездовое размещение крупных КФХ вдоль межселенных транспортных магистралей.

Отличается от приема «Д» прерывистостью восприятия архитектурных объектов КФХ и доминированием в композиции природных и сельскохозяйственных ландшафтов;

– прием «Ж» – ковровое размещение КФХ на больших сельскохозяйственных равнинах Западной Сибири, с развитой сетью транспортных коммуникаций.

Размещаемые в пригородной зоне КФХ должны быть высокотехнологичными предприятиями, выпускающими продукцию непосредственно для реализации, в торговую сеть и обслуживающими жителей города. Характерным видом пригородного КФХ будет единый жилищно-производственный комплекс фермерского хозяйства компактного типа с дополнительными функциями торгового и сервисного обслуживания транзитных пассажиров и городского населения. Складывающейся системе пригородного расселения будет соответствовать размещение КФХ на границе с поселком, а также линейно-рядовое и линейно-гнездовое размещение КФХ. Во II и III зонах урбанизированной группы, в которых существует развитая система транспортных коммуникаций и административно-хозяйственных центров, будет формироваться сеть средних и крупных КФХ первого и второго вида, преимущественно зерновой специализации и животноводства, производящие продукцию для дальнейшей переработки, а также по сервисному обслуживанию транзитных потоков. Системе расселения во II и III зонах урбанизированной группы будет соответствовать групповое размещение в структуре поселка, а также линейно-рядовое, линейно-гнездовое и ковровое размещение КФХ. Наиболее распространенными типами планировочных структур КФХ будут: компактная и гнездовая – вдоль магистралей; кустовая – на удаленных от поселений участках. В зонах сельскохозяйственной группы Западной Сибири найдут место все три вида КФХ и все градостроительные приемы их размещения.

К началу XX века на территории Западной Сибири сформировались две базовые типологические группы крестьянских товарных хозяйств по условиям формирования архитектурно-планировочных решений усадеб:

– старожильческая типологическая группа, которая имела разновидности в приемах застройки усадеб от



^ Эко-туристический тип фермерского хозяйства.

Наряду с ограниченными производственными функциями развивает экскурсионные, гостиничные, конноспортивные, туристические и другие виды активного и оздоровительного отдыха. Функциональные модели КФХ эко-туристического типа будут отличны от хозяйств, расположенных на территории окультуренного ландшафта и КФХ, размещенных в границах особо охраняемых природных территорий. Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой

волжско-камского типа до южнорусского типа застройки. Усадьбы данной группы имели относительно компактные планировочные схемы; отличались развитой жилой и хозяйственно-бытовой зоной, многодворным решением производственной зоны; архитектура жилищно-производственных комплексов была основана на традициях и художественных приемах, привнесенных из северных областей России.

– переселенческая типологическая группа крестьянских товарных хозяйств сложилась в местах нового расселения, куда шел переселенческий поток из центральной и южной России, Украины, Прибалтики, где образовались зоны с новыми этнокультурными традициями, отличавшиеся от сложившегося быта сибиряков-старожилов. Группа имела множество вариантов архитектурно-планировочного построения усадеб, адаптированных к новым условиям расселения, к местной природной среде, к культуре старожилов, местного населения и коренных народов Западной Сибири.

На территории Западной Сибири идет процесс сложения следующих функционально-планировочных типов крестьянских фермерских хозяйств:

– хозяйства переходного типа, организуемые путем расширения личных многопрофильных подсобных хозяйств до уровня товарного производства: в пригородной зоне они имеют кустовую планировочную структуру за счет аренды дополнительных земельных участков под новые объекты. В сельскохозяйственных районах формируются компактные типы малых жилищно-производственных комплексов усадеб, крупные комплексы КФХ развиваются по групповому типу архитектурно-планировочной структуры;

– хозяйства традиционного типа, характеризующиеся применением в архитектуре усадеб приемов застройки, конструктивных и декоративных решений зданий крестьянских зажиточных хозяйств конца XIX – начала XX века. Усадьбы имеют компактные планировочные схемы с замкнутой открытой планировкой двора путем пристройки хозяйственных помещений по периметру усадеб и многодворным решением производственной и хозяйственной зон. Они также могут отличаться свободной планировкой территории КФХ; чаще встречаются в сельскохозяйственных районах, чем в пригородных зонах;

– модернизационному типу соответствуют усадьбы КФХ, архитектурно-планировочные и конструктивные решения которых отражают технологическое обновление производства, внедрение новых энергосберегающих систем, материалов, конструкций, альтернативных источников энергии. Их отличает стремление к поиску новаторских архитектурно-пространственных решений объектов КФХ;

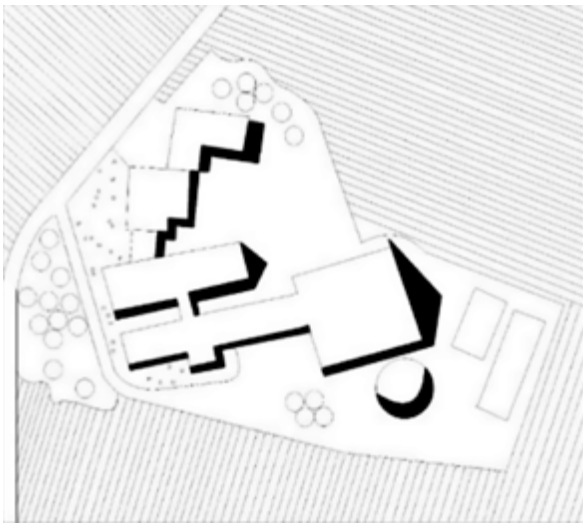
– в усадьбах КФХ рекреационного типа происходит оптимизация функционально-планировочной модели жилищно-производственного комплекса путем его частичной реновации и создания инфраструктуры для развития культурно-досуговой деятельности, для сезонного и длительного пребывания владельцев;

– в усадьбах эко-туристического типа и фермерских хозяйств национальной кухни для туризма и отдыха используется богатый и благоприятный природный потенциал территории Западной Сибири и учитывается многонациональный характер культуры ее народов.

Среди многообразия архитектурно-планировочных решений отечественных КФХ так же, как и ранее рассмотренных зарубежных, можно выделить две типологические группы:

– к первой, «устойчивой группе» следует отнести хозяйства переходного, традиционного и модернизационного типов, которые, обновляя свою функционально-планировочную структуру, конкурируют с крупными агрофирмами путем развития технологий органического сельского хозяйства (ОСХ). Данный подход является признанным методом решения экологических проблем в аграрном секторе. ОСХ не загрязняет почву, воздух и грунтовые воды химическими удобрениями и средствами защиты животных, позволяет восстановить нарушенные экосистемы за счет использования биологических методов;

– во вторую, складывающуюся «адаптированную группу» можно отнести КФХ рекреационного, эко-туристического типа и фермерских хозяйств национальной кухни и другие новые типы КФХ. Их функционально-планировочные модели отражают концепцию устойчивого развития территорий, повышения роли КФХ в сохранении сельского образа жизни, изменения роли фермерских хозяйств в производстве и сфере обслуживания.



^ Фермерские хозяйства национальной кухни.

Фермерские хозяйства национальной кухни ориентированы на производство и продажу натуральных деревенских продуктов и на организацию общественного питания продуктами национальной кухни. Иллюстрации из диссертации доцента А. Е. Лихачевой

Сложившийся разрыв между уровнем архитектурно-строительных решений современных сельскохозяйственных предприятий на промышленной основе и личных подсобных хозяйств, основанных на ручном труде, отражается в строительной практике формирования КФХ Западной Сибири, где прослеживаются три основных направления в выборе архитектурно-строительных решений производственных зданий КФХ в условиях:

- строительства малобюджетных, преимущественно временных зданий и сооружений в КФХ, образованных путем расширения своих личных подсобных хозяйств;
- реконструкции животноводческих ферм и производственных объектов, приобретенных крестьянскими фермерскими хозяйствами у колхозов и совхозов, ориентированных на возведение зданий собственными силами и использование местных строительных материалов;
- строительства современных высокотехнологичных фермерских хозяйств с использованием передовых производственно-технологических комплексов и соответствующих им конструктивных систем.

Устойчивое развитие сельских территорий региона предполагает: создание для КФХ благоприятных условий для производства и глубокой переработки сельскохозяйственного продукта; переход к кластерной организации фермерских хозяйств; использование возобновляемых ресурсов. По сравнению с животноводческими комплексами сеть из небольших КФХ предотвращает предельную концентрацию нагрузок при высокой рекреационной емкости ландшафта. В отличие от стран Западной Европы и Северной Америки, где последовательные реформы в системе землепользования существенно повлияли на формирование рациональных приемов размещения современных фермерских хозяйств, в России аналогичный процесс эволюции системы землепользования был нарушен, что сегодня отражается в хаотичности размещения отечественных КФХ.

На территории Западной Сибири сложились зоны с высоким уровнем сельскохозяйственной освоенности территории, где коренные ландшафты практически не сохранились и имеют обширные участки с «дикой», ненарушенной или мало измененной природой и особо охраняемые природные территории (акватории). В соответствии с этим имеются перспективы для развития

КФХ, формируемых как по «западноевропейской», так и по «североамериканской» моделям экотуризма. Основой развития КФХ экотуристического типа, расположенных вне границ особо охраняемых природных территорий на пространстве окультуренного или культурного ландшафта, будет являться растущий спрос на отдых на неудаленных территориях с природными объектами (озера, реки, родники). Рекреационный ресурс будет составлять деревенские поселения с используемой, но ухоженной территорией, с хорошо сохранными уголками естественной природы и обустроенными местами отдыха. Этот ресурс будет репрезентировать деревенский образ жизни, местные обычаи и традиции, элементы культурного наследия. Природно-ориентированный туризм включает программы экологического образования и просвещения, осуществляемые в соответствии с принципами экологической устойчивости. Важной составляющей развития данного вида экотуризма будет наличие необходимой инфраструктуры, благодаря которой идет освоение туристских ресурсов.

Экотуризм в границах особо охраняемых природных территорий (акваторий) и в условиях ненарушенной или мало измененной природы будет направлен на наблюдение и изучение «дикой» или «окультуренной» природы с обучением экологическим знаниям и отдых в окружении природы с эмоциональными, эстетическими целями; на лечение природными факторами. Для того, чтобы экологический туризм мог реально оказывать положительное влияние на хозяйство и социальную сферу региона, его стратегии должны содержать три основных аспекта:

- 1) ориентация туристов на потребление экологических ресурсов;
  - 2) сохранение естественной природной среды;
  - 3) поддержание традиционного уклада жизни населения периферийных регионов.
- Одним из ориентиров для планирования посещаемости объектов экотуризма служит показатель рекреационной нагрузки – единовременного количества отдыхающих на единицу площади с учетом суммарного времени отдыха и показатель рекреационной емкости, показывающий количество отдыхающих на территории в единицу времени, не наносящих ущерба природной среде.

Подобно Европе, в России агротуризм стал рассматриваться как важнейший сегмент модернизации экономики сельского хозяйства: он позволяет сочетать диверсифи-

Таблица 1. Динамика развития земель жилой застройки (в гектарах)

| Регион                | 1998 год | 2000 год | 2005 год | 2010 год | 2015 год | 2017 год |
|-----------------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| Алтайский край        | 2,2402   | 2,2494   | 2,2655   | 2,4      | 2,4      | 2,5      |
| Иркутская область     | 30,681   | 30,807   | 31,0275  | 28,7     | 29,8     | 30       |
| Кемеровская область   | 7,6946   | 7,7262   | 7,7815   | 8,2      | 8,6      | 8,9      |
| Красноярский край     | 15,2918  | 15,3546  | 15,4645  | 15,7     | 16,8     | 16,8     |
| Новосибирская область | 2,0454   | 2,0538   | 2,0685   | 3,3      | 5,4      | 5,5      |
| Омская область        | 5,4544   | 5,4768   | 5,516    | 5,7      | 6,4      | 6,6      |
| Томская область       | 4,5778   | 4,5966   | 4,6295   | 4,5      | 5        | 5        |

кацию сельскохозяйственной деятельности с валоризацией производимой продукции. Предпосылками для его распространения являются: растущий уровень урбанизации, доступность для многих отдыха по невысокой цене, возможность питания экологически чистыми и свежими продуктами. Сельский туризм способствует преодолению процесса деградации и оттока населения с сельских территорий Сибири и включает в себя посещение туристами сельской местности с целью отдыха и организации развлечений в экологически чистых районах. Для организации агротуризма создаются специальные «туристские деревни» («Тальцы», «Абалак», «Шушенское») формируются «сельские туры» с проживанием в домах КФХ, расположенных в экологически чистых районах. В богатых в природном отношении районах Сибири промысловый туризм приобретает значительные размеры. Широкой

популярностью пользуются рыболовные и охотничьи туры. Сельский туризм в Сибири представлен экофермами, гостевыми домиками в крестьянских фермерских хозяйствах, конноспортивными клубами, агроусадьбами, рыболовными и охотничьими базами, этномузеями. Популярностью пользуются однодневные и сельские туры выходного дня или посещение отдельных элементов агротуризма в обычной туристической поездке.

Особенностью сельской местности современной России является динамичное развитие территорий именно пригородного типа (агломерационной каймы):

- снижение значения сельскохозяйственных функций, вплоть до их утраты;
- рост селитебных и рекреационных функций (высокая доля временно проживающего населения);
- рост социальных контрастов, связанный с формированием новой элиты и среднего класса: развиваются представления о престижности проживания в пригородной (коттеджной) зоне (анклавы социальной сегрегации носят пока точечный характер, все еще характерна сильная дисперсия социальных слоев и расплывчатые социальные границы);
- распространение преимущественно городского образа жизни.

Социальное расслоение сельского населения на ряд групп, имеющих свои интересы и планы на будущее, объективно приводит к образованию разнообразных типов поселений малого или среднего размера. Предположительно можно ожидать следующие типы поселений:

Таблица 2. Введено в действие общей площади жилых домов (тысяча квадратных метров общей площади) [8]

| Регион                |   | 1998  | 2001  | 2005  | 2010  | 2016  | 2017  | 2018  |
|-----------------------|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Алтайский край        | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 145,9 | 132,9 | 124,4 | 173,2 | 151,3 | 169,4 | 199,5 |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       |       | 19,2  | 2,3   | 1,4   | 2,3   |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 156,5 | 130   | 212,8 | 159,7 | 170   | 200,4 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 5,6   | 38,2  | 6,7   | 0,5   | 0,8   |
| Красноярский край     | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 36,6  | 36,2  | 64,3  | 110,3 | 160,6 | 146,4 | 174,7 |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       |       | 19,8  | 1,2   |       | 0,6   |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 49,5  | 74    | 121,5 | 215,9 | 167,2 | 192,5 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 9     | 11,3  | 53,8  | 20    | 17,9  |
| Иркутская область     | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 27    | 29,4  | 46,3  | 36,1  | 203,4 | 201,7 | 428,1 |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       | 10,9  | 5,1   | 4,3   | 3,5   | 0,9   |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 35    | 47,3  | 49,1  | 239,9 | 288,7 | 430,8 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 1     | 10,5  | 35,9  | 86,2  | 2,7   |
| Кемеровская область   | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 33,9  | 45,9  | 108,3 | 141,2 | 168,8 | 169,2 | 126,9 |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       | 0,9   | 34,9  | 1,7   |       |       |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 55,1  | 116,7 | 170,6 | 189,6 | 177,6 | 130,7 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 8,4   | 27    | 20,8  | 8,4   | 3,9   |
| Новосибирская область | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 32,6  | 42,3  | 60,8  | 121   | 338,7 | 287,9 | 341,6 |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       |       | 0,3   |       | 0,7   | 1,2   |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 61,8  | 67    | 138,8 | 401,8 | 445,5 | 466,1 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 5,7   | 17,6  | 62,7  | 157,3 | 124,1 |
| Омская область        | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 28,6  | 24,8  | 76,7  | 166,4 | 75,1  | 61,9  | 87,1  |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       |       | 0     |       |       |       |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 30    | 83,3  | 233,4 | 93,1  | 75,7  | 92,1  |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 5,7   | 67    | 18    | 13,8  | 5     |
| Томская область       | Жилые дома в сельской местности, построенные населением                         | 24,5  | 32,2  | 38,7  | 31,2  | 133,1 | 113,1 | 104   |
|                       | Жилые дома коттеджного типа   |       |       | 0,3   | 1,8   |       | 1,8   |       |
|                       | Жилые здания, в сельской местности (всего)                                      |       | 44,2  | 44,6  | 43,4  | 248,9 | 220,5 | 192,1 |
|                       | Отдельно стоящие здания жилого назначения квартирного типа в сельской местности |       |       | 5,1   | 10,8  | 115,7 | 107,4 | 88    |

– существующие поселения – бывшие центральные усадьбы колхозов и совхозов (большие отделения колхозов и совхозов). Эти поселки будут претерпевать ряд изменений в своей структуре и планировке ввиду притока мигрантов, преобразования колхозов и совхозов в другие виды предприятий (арендные, акционерные и т. д.);

– поселки групп фермерских хозяйств, которые размещаются либо на периферии населенных пунктов, либо вдоль автомобильных дорог в виде хуторов. В последнем случае дома находятся ближе к дороге, а хозяйственные постройки и производственные зоны – в глубине, порой на значительном расстоянии;

– отдельные фермерские хозяйства как автономные микрораселения;

– поселки в сельской местности, образуемые из числа людей, желающих жить вблизи городов (поселки-микрорайоны или спутники городов):

– коттеджные поселки;

– поселки садово-огороднических товариществ и кооперативов;

– дачные и другие поселки рекреационного типа; пригородные поселки на основе новых видов мест приложения труда – бизнеса, туризма, индустрии отдыха и развлечений;

– поселки, образуемые на базе подсобных хозяйств городских промышленных предприятий и организаций;

– поселки мобильного типа, организуемые на сезонных работах, лесоразработках, при рекультивации земель, экологическом оздоровлении окружающей среды.

Тренд на развитие сельских поселений подтверждается, например, статистикой сибирских регионов [3].

Рассмотренные выше типы поселений определяют и развитие жилой среды в сельской местности, которое нам представляется соответствующим следующим основным направлениям.

На базе развития существующих поселений путем развития в них дополнительной градообразующей функции и структур социального обслуживания;

На новых территориях путем организации небольших по количеству жителей и размерам территорий селений до 500–1000 жителей, а также малых жилых групп в виде поселков для фермеров, семейных хуторов, артельных поселков и других специализированных поселений.

Жилая среда включает в себя собственный жилой дом, комплекс бытовых и хозяйственных построек, территорию придомового участка с сельхозпосадками, территорию для отдыха с малыми архитектурными формами, место для стоянки автомобилей (навес или гараж). В жилой среде могут размещаться небольшие объекты сервисного обслуживания и производства. Опыт показывает, что наилучший эффект достигается при одновременном комплексном проектировании жилой среды, где все взаимосвязано как функционально, так и эстетически.

Динамика развития сельских поселений положительна как в области строительства жилья, так и в направлении развития сервисного обслуживания сельского населения (Таблица 2, Таблица 3).

Возрастающая актуальность сельской застройки, потребности в загородной усадьбе городского жителя определяют все возрастающее разнообразие типов жилых домов в пределах одного населенного пункта, повышают выразительность архитектуры сельского жилого дома.

Таким образом, важнейшим принципом проектирования жилья нового поколения станет переход от принципа типового проектирования к принципу регионального и адресного проектирования. Переход от глобального к региональному, территориальному, локальному принципу проектирования.

#### Литература

1. Irapoğlu, N., Gizem, S. Karacakaya village: traditional architecture texture and today's conservation situation // Research and Development on Social Sciences, 2018

Таблица 3. Число объектов бытового обслуживания населения в сельской местности, оказывающих услуги, с 2017 г. [8]

| Сельская территория         | Количество | %    | Примечание |
|-----------------------------|------------|------|------------|
| Российская Федерация        | 42 699     | 100% | % от РФ    |
| Сибирский федеральный округ | 7 326      | 17%  | % от РФ    |
| Алтайский край              | 2 686      | 37%  | % от СФО   |
| Иркутская область           | 455        | 6%   | % от СФО   |
| Кемеровская область         | 315        | 4%   | % от СФО   |
| Новосибирская область       | 721        | 10%  | % от СФО   |
| Омская область              | 424        | 6%   | % от СФО   |
| Томская область             | 599        | 8%   | % от СФО   |

2 . Соколовский, И. Р. Картографирование русской аграрной колонизации Сибири XVII в. // Российский фронт. – № 1 (2019). Февраль 13, 2019. – URL : <https://doi.org/10.24411/2500-0225-2019-10003>

3 . Алексеев, А. И., Сафронов, С. Г. Изменение сельского расселения в России в конце XX – начале XXI века // Вестник Московского университета. Сер. 5. География. – 2015. – № 2. – С. 66–76

4 . Антонов, К. А., Шурбе, В. З. Сельское население Сибири: вернуть людям смысл жизни на земле (polemicheskie zametki) // ЭКО. – 2017. – № 1 (511). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/selskoe-naselenie-sibiri-vernut-lyudyam-smysl-zhizni-na-zemle-polemicheskie-zametki> (дата обращения: 30. 04. 2019)

5 . Ковалева, С. В. Человек на земле: культурологический анализ // Дальневосточный аграрный вестник. – 2011. – № 2 (18). – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-na-zemle-kulturologicheskij-analiz> (дата обращения: 30. 04. 2019)

6 . Коробова, О. П. Устойчивое развитие сельских территорий как гарант национальной безопасности России // Academia. Архитектура и строительство. – 2019. – № 1. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ustoychivoe-razvitie-selskih-territoriy-kak-garant-natsionalnoy-bezopasnosti-rossii> (дата обращения: 28. 06. 2019)

7 . Фукс, Л. П. Региональное расселение как система: самоорганизация и принципы управления (исследовательская модель расселения на юге Западной Сибири): автореферат диссертации на соискание степени доктора геогр. наук. – Санкт-Петербург, 2007. – 32 с.

8 . Слобожанин, Д. М., Коломеец, Т. А. Состояние и перспективы развития субъектов малого и среднего агробизнеса в Новосибирской области // Новейшие направления развития аграрной науки в работах молодых ученых // Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции. – Новосибирск, 2017. – С. 339–344

9 . Федеральная служба государственной регистрации, кадастра и картографии // Официальные статистические показатели. – URL : <https://fedstat.ru/indicator/38123> (дата обращения: 30. 04. 2019)

#### References

Alekseev, A.I., & Safronov, S.G. (2015). *Izmenenie sel'skogo rasseleniya v Rossii v konce XX - nachale XXI veka* [Change in the rural settlement in Russia in the late XX – early XXI centuries]. *Vestnik moskovskogo universiteta. Ser. 5 Geografiya*, 2, 66-76. Moscow: MGU.

Antonov, K.A., & Shurbe, V.Z. (2017). *Sel'skoe naselenie Sibiri: vernut' lyudyam smysl zhizni na zemle (polemicheskie zametki)* [Rural settlement in Siberia: to bring back the sense of living on the land to people (polemic notes)]. *EKO*, 1(511). Novosibirsk. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/selskoe-naselenie-sibiri-vernut-lyudyam-smysl-zhizni-na-zemle-polemicheskie-zametki>

Federal'naya sluzhba gosudarstvennoy registracii, kadastra i kartografii [Federal Service of State Registration, Cadastre and Mapping]. (2019). *Official statistics*. Retrieved from <https://fedstat.ru/indicator/38123>

Fuks, L.P. (2017). *Regional'noe rasselenie kak sistema: samoorganizaciya i principy upravleniya (issledovatel'skaya model' rasseleniya na yuge Zapadnoj Sibiri)* [Regional settlement as a system: self-organization and management principles (research model of settlement on the South of Western Siberia)]. (Doctoral dissertation). Saint Petersburg.

Irapoğlu, N., & Gizem, S. (2018). *Karacakaya village: traditional architecture texture and today's conservation situation*. *Research and Development on Social Sciences*.

Korobova, O.P. (2019). *Ustoychivoe razvitie sel'skih territorij kak garant nacional'noj bezopasnosti Rossii* [Sustainable development of rural territories as a guarantor of homeland security of Russia]. *Academia. Arhitektura i stroitel'stvo*, 1. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/ustoychivoe-razvitie-selskih-territoriy-kak-garant-natsionalnoy-bezopasnosti-rossii>

Kovaleva, S.V. (2011). *Chelovek na zemle: kul'turologicheskij analiz* [Man on the land: culturological analysis]. *Dal'nevostochnyj agrarnyj vestnik*, 2(18). Vladivostok. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/chelovek-na-zemle-kulturologicheskij-analiz>

Slobozhanin, D.M., & Kolomeec, T.A. (2017). *Sostoyanie i perspektivy razvitiya sub'ektov malogo i srednego agrobiznesa v Novosibirskoj oblasti. Novejschie napravleniya razvitiya agrarnoj nauki v rabotah molodyh uchennyh* [The status and prospects of the development of small and medium agrobusiness entities in the Novosibirsk region]. *Proceedings from VI International Scientific and Practical Conference*. Novosibirsk, 339-344.

Sokolovskij, I.R. (2019, February 13). *Kartografirovanie russkoj agrarnoj kolonizacii Sibiri XVII v.* [Mapping of the Russian agrarian colonization of Siberia in the XVII century]. *Rossijskij front*, 1.

Рассматриваются военные городки как одна из составляющих военно-стратегической функции городов Омска и Ново-Николаевска конца XIX – начала XX вв. Описан военно-стратегический аспект строительства и выявлены особенности размещения казарменных комплексов в городской застройке. Комплексы зданий военного ведомства, построенные в городской черте, являлись достаточно автономными в структуре сибирских городов, и их сооружения соответствовали всем функциональным назначениям.

Ключевые слова: Ново-Николаевск; Омск; военный городок; казармы; Омская крепость. /

The military towns are considered as one of the components of the military-strategic function of the cities of Omsk and Novo-Nikolaevsk in the late 19th and early 20th centuries. The military-strategic aspect of construction is described and the features of the placement of barracks complexes in urban areas are revealed. This research showed that the military building complexes built within the city were quite autonomous in the structure of Siberian cities and their structures corresponded to all functional purposes. It has been established that the objects of military infrastructure under study, along with railway buildings, are an example of the use of typical projects in their organic combination with specific urban planning conditions of Siberian cities of the early 20th century. Keywords: Novo-Nikolaevsk; Omsk; military town; barracks; Omsk fortress.

## Военные городки Формирование военно-стратегической функции городов Западной Сибири (Омска и Ново-Николаевска) в начале XX века /

текст

Николай Журин,  
Лариса Вольская,  
Евгений Хиценко,  
Евгений Чугунов /  
text

Nikolai Zhurin  
Larisa Volskaya  
Eugeny Khitsenko  
Eugeny Chugunov

Предметом рассмотрения является история строительства и архитектура комплекса военных зданий 41-го, 43-го, 44-го Сибирских стрелковых полков, входивших в Омский военный округ (Сибирский военный округ с 1899 по 1906 гг.) и расквартированных в Омске и Ново-Николаевске. Для изучения военной застройки проведено натурное обследование комплексов и отдельных сооружений, изучены планы г. Ново-Николаевска (совр. Новосибирск) и Омска конца XIX – начала XX вв., использованы не публиковавшиеся ранее документы из фондов Российского государственного военно-исторического архива (РГВИА), Государственного архива Новосибирской области (ГАНО), бюджетного учреждения Омской области «Исторический архив Омской области», а также научные источники XX–XXI вв., связанные с данной тематикой. Исследование истории сибирских стрелковых полков проводили сибирские историки И. В. Ладыгин, Ю. А. Фабрика. Изучением архитектуры военных городков в Ново-Николаевске занималась архитекторы Е. А. Кузнецова, С. М. Новокшенов. Однако история строительства и архитектура казарменных комплексов и отдельных сооружений военного ведомства в г. Омске в таком аспекте рассматривается впервые. В научный оборот вводятся авторские схемы, архивные чертежи зданий и планы территорий, на которых располагались изучаемые объекты.

Строительство Великого сибирского железнодорожного пути способствовало реализации ряда важных политических, экономических и социальных задач Российской империи, в том числе военно-стратегических, что кардинально изменило стратегию государственной обороны, выведя ее на качественно новый уровень и наполнив тыл страны глубоко эшелонированными военно-стратегическими пунктами, в том числе и в Сибирском регионе с его богатейшим фондом стратегического сырья, запасов продуктов питания, развитых транспортных комплексов, сочетавших в себе железнодорожный и водный транспорт. Все это – благоприятные условия для обучения и мобилизационного пополнения воинского контингента. Сибирские города с их сложившейся транспортной инфраструктурой, наличием свободных территорий, непосредственно расположенные на Транссибирской

в Рис. 1. Е. В. Чугунов. Схема расположения военных образований Ново-Николаевске на 1910–1917 гг.



магистрали, располагали к созданию в них значительных военно-стратегических комплексов, отдаленных от предполагаемых театров военных действий, но и надежно связанных с ними современной транспортной сетью.

В начале XX столетия в Омске был образован штаб военного округа. В условиях обострения отношений с Японией Омский военный округ приобретает особое военно-стратегическое значение. Переведение округа на военное положение уже в конце XIX – начале XX вв. привело к стремительному возрастанию воинского контингента в сибирских городах. В ходе русско-японской войны и определилась дальнейшая перспектива развития Сибирского Военного округа – особый тыловой округ, сыгравший в дальнейшем значительную роль в обеспечении действий Российской армии на фронтах Первой мировой войны. Крупнейшие стратегические центры Западной Сибири, расположенные на Транссибе и являвшиеся центрами транспортной инфраструктуры края – Омск и Ново-Николаевск – были центрами сбора, переработки и отправки на фронт военных грузов, продуктов, реквизируемых лошадей и фуража, сырья для технических нужд и контингента для воинского подкрепления. Сам регион Западной Сибири обладал сравнительно большими людскими ресурсами – более 4 млн. человек. Такая масса новобранцев могла быть достаточно быстро отобрана, сосредоточена для обучения и отправлена из военно-стратегических центров Омска и Ново-Николаевска с их развитой военной структурой в районы боевых действий. Так в июле – августе 1914 г. в армию было призвано порядка 250 тыс. сибиряков [1, с. 27].

После окончания русско-японской войны в гарнизонах сибирских городов расположились запасные пехотные батальоны, которые в военное время разворачивались по полному штату полка. В Омске были сформированы два кадровых стрелковых полка: из 10-го резервного батальона – 43-й Сибирский стрелковый полк, а из 12-го резервного, переведенного из Барнаула, и 11-го резервного, прибывшего из Семипалатинска, – 44-й Сибирский стрелковый полк. Рост значения города Ново-Николаевска в регионе как нового военно-стратегического центра, а также увеличение численности его населения отразились на решении Военного Ведомства о размещении



в Рис. 2. Е. В. Чугунов. Схема расположения сооружений Ново-Николаевского военно-остановочного пункта на 1910–1917 гг.

1. Казармы. 2. Коновязи. 3. Столовая. 4. Ледник. 5. Офицерский корпус. 6. Кухня. 7. Баня. 8. Дом заведующего пунктом. 9. Лазарет. 10. Баня и прачечная. 11. Заразный лазарет. 12. Конюшни. 13. Дом командира. 14. Кузница. 15. Часовой. 16. Хоз. постройки



в Рис. 3. Е. В. Чугунов. Схема расположения 39 сооружений комплекса Ново-Николаевского Закаменского военного городка на 1910–1917 гг. Объекты наложены на улично-дорожную сеть Новосибирска 2018 г.



## "Military Towns" as the Basis for the Formation of the Military-Strategic Function of the Cities of Western Siberia (Omsk and Novo-Nikolaevsk) at the Beginning of the Twentieth Century

в городе двух полков – 5-го Сибирского пехотного Иркутского и 6-го Сибирского Енисейского – и артиллерийского дивизиона [2, с. 12–13]. В связи с тем, что специализированных военно-стратегических комплексов на территории Омска и Ново-Николаевска, способных уместить в своих стенах такое количество прибывающего воинского контингента, в 1900-е гг. еще не существовало, полкам были назначены для размещения обывательские квартиры.

К августу 1914 г. Омск и Ново-Николаевск представляли собой крупнейшие в Сибири промышленные, торговые и транспортные центры, игравшие большую стратегическую роль. В Ново-Николаевске было размещено 15690 мобилизованных солдат (в 10 раз больше, чем в 1904–1905 гг.) Городская Дума 27 июля 1915 г. отметила: «Город Ново-Николаевск переполнен войсками и военнопленными как ни один другой город округа. Ничего подобного не знает ни Томск, ни даже Омск» [1, с. 79].

К началу строительства казарменных комплексов в начале XX века, когда была введена всеобщая воинская повинность, Российская императорская армия в Сибири фактически не имела достаточного количества казарменных помещений, необходимых для такого резко возросшего количества воинского контингента. Ввиду того, что вопрос строительства очень озаботил царское правительство, был принят ряд решений о «неотлагательной потребности» строительства качественно новых казарменных строений, объединенных в военно-стратегические комплексы типа «военные городки». Земства и городские самоуправления в Сибири также были заинтересованы в скорейшем размещении войск по казармам, чтобы скорее избавиться от квартирной повинности перед армией [3, с. 6–7].

Военная доктрина начала XX в., успешно реализованная, в том числе, в Омске и Ново-Николаевске, предъявляла особые требования к архитектурно-планировочным характеристикам военно-стратегических образований нового типа в Западной Сибири. Главным инженерным управлением Военного министерства Российской империи составлены положения [4] для руководства при проектировании казарменных зданий. Главным образом в них излагались требования к роду и размерам вну-

тренних помещений с учетом специфики каждого рода войск. Все проекты были одобрены Военным министром Российской империи. Органы местного самоуправления в сибирских городах получили некоторое право выбора не только в размещении войск в зависимости от местных условий, обстоятельств и средств, но и право приспосабливать уже существующие постройки к тому или иному виду казарм, при этом «не стесняясь делать необходимые отступления от чертежей с условием соблюдения условий удобного расположения войск относительно квадратного и кубического содержания помещений, разделенные впоследствии по роду занятия людей» [4, с. 14–15].

Военно-стратегическая функция на территории Ново-Николаевска реализовалась в виде двух крупных военных образований: Военно-остановочного пункта, расположенного в непосредственной близости к железнодорожному узлу, и Военного городка № 17, расположенного в Закаменской части города (рис. 1).

Объекты военно-остановочного пункта (рис. 2) можно поделить на 5 функциональных типов: жилые, хозяйственные (вспомогательные), общественно-административные, больничные и сооружения для питания воинского контингента, а также одна пространственная функциональная зона: воинские платформы, вплотную примыкающие к сооружениям комплекса [7, с. 79].

На территории Ново-Николаевского военного городка (рис. 3), существовал огромный автономный комплекс военных построек, состоящий из 39-ти зданий. Объекты, расположенные на территории Закаменского военного городка в Ново-Николаевске, имели различное функциональное назначение. Среди них можно выделить 6 основных функциональных типов сооружений: жилые (казармы для низших чинов, общежития и квартиры для офицерского состава), культовые, больничные, хозяйственные (вспомогательные), общественно-административные и сооружения для питания воинского контингента. Пространство поселка делится на 4 функциональных зоны: складская интендантская зона, плац для строевых занятий, летний лагерь (полигон) и соседствующие с военным городком концентрационные лагеря для военнопленных, возникшие в годы Первой мировой войны.



^ Рис. 4. Е. В. Чугунов. Схема расположения военных образований на территории города Омска на 1917 г.

В Омске, на момент начала Первой мировой войны являвшимся центром Омского военного округа, реализация его военной функции начала XX в. предполагалась в виде 12-ти военных образований (не считая отдельно стоящих в городе военно-административных сооружений): окружные артиллерийские склады в Кадышевском форштадте, местная артиллерийская команда с пороховыми погребами [7], казармы на территории бывшей Омской крепости [7], военный лазарет в Бутырском районе [8], учебный кадетский корпус в Казачем районе, казармы и управление артиллерийской бригады в Казачем районе, здание цирка, переоборудованное под помещение для военнопленных в Казачем районе [9, с. 407], военный городок с казармами, примыкающий к нему продовольственный пункт в Казачем районе города, два концентрационных лагеря для военнопленных Первой мировой войны, расположенные на окраине города летние лагеря (предназначенные для Сибирских полков и Омского кадетского корпуса), а также полигон со стрельбищем. Казачьи части и поселения, напротив, расположились за границей города, но были тесно связаны с городом посредством развитой сети дорог [5, с. 3, 7]. Омск на протяжении всей его истории имел мощную военную составляющую, а в начале XX в. приобрел ее новое структурное и качественное наполнение. Это было связано, прежде всего, с изменившейся транспортной ролью Омска – с функционированием Великого сибирского железнодорожного пути. В целом на территории военных комплексов Омска можно выделить 10 типов сооружений, в которых реализуется военно-стратегическая функция города: жилые, лечебные, учебные, складские, религиозные, больничные, хозяйственные (вспомогательные), общественно-административные и сооружения питания для личного состава (рис. 4).

Среди всех военных комплексов на территории города Омска расположены два крупнейших военных образования, которые имеют признаки, присущие полноценным военным городкам: Омская крепость и 16-й военный городок. Омская крепость расположена в исторической части города. Здесь, в более старых сооружениях, в годы Первой мировой войны размещались часть личного состава и воинского имущества (рис. 5).

v Рис. 5. Новобранцы армии А. В. Колчака на фоне застройки второй половины XIX века в Омской крепости. Справа Военный Воскресенский собор, слева здание военно-топографического отдела. Источник: Набор открыток «Белый Омск». Из коллекции А. М. Лосунова



В дальнейшем из-за постоянного роста количества воинских подразделений были возведены новые казармы и сооружения. На территории Омской крепости выделяются 5 типов сооружений, в которых реализуется военно-стратегическая функция города: жилые, складские, религиозные, хозяйственные (вспомогательные), общественно-административные; специализированных сооружений для питания воинского контингента в ходе анализа выявлено не было (рис. 6).

16-й военный городок строился на пустыре за чертой города в непосредственной близости от железнодорожного вокзала, в нем сосредоточились всевозможные летние лагеря (рис. 7). В дальнейшем территория обросла капитальными строениями различного назначения, и данное место стало основной площадкой дислокации войск омского гарнизона круглогодичного использования. Отданная под строительство военных сооружений земля именовалась «военным городком под Омском». Территория городка имела, по сравнению с Закаменским военным городком в Ново-Николаевске, удобное положение для строительства, так как находилась в непосредственной близости от железной дороги. В течение всего периода использования данной территории летом вблизи капитальных сооружений на территории располагались лагеря для учений Сибирских полков, кадетов, а также инженерных и артиллерийских войск Омского гарнизона. Военно-стратегическая функция на территории Омского 16-го военного городка так же, как и в Закаменском военном городке в Ново-Николаевске, поддерживалась различными типами сооружений: жилые, складские, религиозные, больничные, хозяйственные (вспомогательные), общественно-административные и сооружения общественного питания (для военных). Так же, как и Ново-Николаевский, Омский военный городок полностью автономен и имеет в своем составе сооружения с уникальной архитектурой. Полный список сооружений с их функциональным назначением на момент написания статьи выявить не удалось.

Реализация военной функции автономных военных образований начала XX века в Омске и Ново-Николаевске требовала крупного массового строительства на территории городов. Эти военные образования в течение своей

в Рис. 6. Е. В. Чугунов. Схема расположения сооружений на территории крепости города Омска на 1917 г.



в Рис. 7. Е. В. Чугунов. Схема расположения сооружений летних лагерей на территории будущего 16-го военного городка в Омске на 1904 г.



эксплуатации в последующие периоды истории продемонстрировали эффективность принятых планировочных, архитектурных и проектных решений в целом. При проектировании военных городков в Омске и Ново-Николаевске был применен и успешно реализован принцип функционального зонирования их территории, продумана взаимосвязь всех территориальных образований военных городков, что роднит их с дальнейшей методологией градостроительного проектирования XX в. четким зонированием городских территорий и разделением их по функциональным зонам. Важным отличием Омска от Ново-Николаевска являлось наличие в структуре военно-стратегического комплекса Омска уже сложившихся традиционных военных учреждений, учебных корпусов, Окружной военной администрации и сопутствующих ей структур, лечебных заведений.

Таким образом, в результате исследования определен состав и роль военных городков, выявлены специфика размещения комплексов зданий в структуре Ново-Николаевска и Омска. Наряду с железнодорожными постройками, исследуемые объекты военной инфраструктуры являются примером использования типовых проектов в их органичном сочетании с конкретными градостроительными условиями сибирских городов начала XX в.

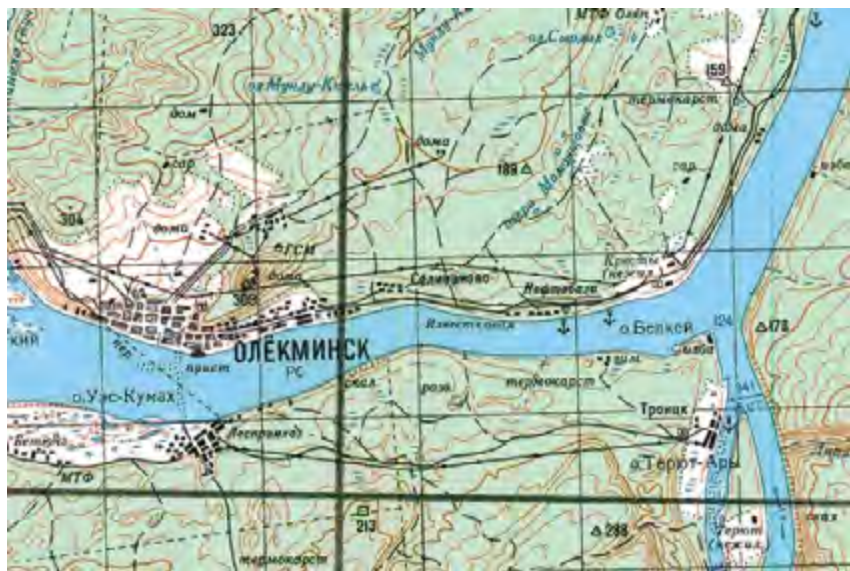
#### Литература

1. Шиловский, М. В. Первая мировая война 1914–1918 годов и Сибирь / отв. ред. В. П. Зиновьев; Рос. Акад. Наук, Сиб. отд-ние, Институт истории. – Новосибирск: Автограф, 2015. – 330 с.
2. Ладугин, И. В. Ново-Николаевск в военном мундире, 1904–1920 гг. – Новосибирск, 2013. – 151 с.
3. Военный городок в Ново-Николаевске: Первые годы истории. Составитель: Е. А. Кузнецова. – Новосибирск, 2013. – 87 с.
4. БУ ИСА (Бюджетное учреждение Омской области «Исторический архив Омской области»). Ф. 198. Оп. 1. Д. 838. Пояснительная записка к проектам казарменных строений для помещения одного армейского пехотного полка. – 16 с.
5. БУ ИСА. Ф. 198. Оп. 1. Д. 480. Карта Сибирского казачьего войска. – 10 с.

6. ГАНО (Государственный архив Новосибирской области). Ф. 1917. Оп. 1. Д. 507. Альбом планов расположения путей на станциях Сибирской железной дороги
7. РГВИА (Российский государственный военно-исторический архив). Ф. 349. Оп. 27. Д. 1791. Генеральный план части упразднённой крепостной крепости
8. РГВИА. Ф. 349. Оп. 27. Д. 1773. Генеральный план Омского военного госпиталя
9. БУ ИСА. Ф. 172. Оп. 1. Д. 243. Переписка о расквартировании казарменном городом нижних воинских чинов

#### References

- BU ISA (Byudzhetnoe uchrezhdenie Omskoy oblasti "Istoricheskiy arkhiv Omskoy oblasti") [Budget institution of the Omsk region "Historical archive of the Omsk region"]. F. 172. Op. 1. D. 243. Perepiska o raskvartirovaniy kazarmennom gorodom nizhnikh voinskikh chinov.
- BU ISA (Byudzhetnoe uchrezhdenie Omskoy oblasti "Istoricheskiy arkhiv Omskoy oblasti") [Budget institution of the Omsk region "Historical archive of the Omsk region"]. F. 198. Op. 1. D. 480. Karta Sibirskogo kazach'yego voyska.
- BU ISA (Byudzhetnoe uchrezhdenie Omskoy oblasti "Istoricheskiy arkhiv Omskoy oblasti") [Budget institution of the Omsk region "Historical archive of the Omsk region"]. F. 198. Op.1. D. 838. Poyasnitel'naya zapiska k projektam kazarmennykh stroeniy dlya pomeshcheniya odnogo armeyskogo pekhotnogo polka.
- GANO (Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti) [State Archive of the Novosibirsk Region]. F. 1917. Op. 1. D. 507. Al'bom planov raspolozheniya putey na stantsiyakh Sibirskoy zheleznoy dorogi.
- Kuznetsova, E.A. (2013). Voennyi gorodok v Novo-Nikolaevske [Military town in Novo-Nikolaevsk]. Pervye gody istorii. Novosibirsk.
- Ladygin, I.V. (2013). Novo-Nikolaevsk v voennom mundire, 1904-1920 gg. [Novo-Nikolaevsk in military uniform, 1904-1920]. Novosibirsk.
- RGVIA (Rossiyskiy gosudarstvennyy voenno-istoricheskiy arkhiv) [Russian State Military Historical Archive]. F. 349. Op. 27. D. 1773. General'nyy plan Omskogo voennogo gospitalya.
- RGVIA (Rossiyskiy gosudarstvennyy voenno-istoricheskiy arkhiv) [Russian State Military Historical Archive]. F. 349. Op. 27. D. 1791. General'nyy plan chasti uprazdnennoy Omskoy kreposti.
- Shilovskiy, M. V. (2015). Pervaya mirovaya voyna 1914–1918 godov i Sibir' [World War I 1914–1918 and Siberia]. V. P. Zinov'yev (Ed.). Ros. Akad. Nauk, Sib. otd-nie, Institut istorii. Novosibirsk: Avtograf.



На основе архивных и литературных материалов, а также собственных натурных исследований и фотофиксации рассматривается архитектура Олекминска – одного из первых исторических городов Сибири. Анализируется деревянная архитектура города, каменные постройки, декоративное убранство жилых домов, наличники окон, а также структура планировки Олекминска. Проводится анализ архитектуры утраченной части города – скопческого селения Спасского.

**Ключевые слова:** Спасская церковь; каменный собор; скопцы; застройка; река Лена; наличники и декор окон; торговые амбары; Спасский собор. /

Basing on his study of archival and literature materials, as well as his field observations and photofixation, the author explores architecture of Olyokminsk, one of the first historic towns in Siberia. He analyzes the wooden architecture of the town, stone structures, decoration of residential buildings, window surrounds, as well as the planning structure of Olyokminsk. The architecture of the lost part of the city, skoptsy's settlement Spassky, is analyzed too.

**Keywords:** Spasskaya Church; stone fence; skoptsy; development; Lena River; window surrounds and decoration; trading barns; Spassky Cathedral.

## Малые исторические города Сибири: Олекминск /

текст  
**Николай Крадин /**  
text  
**Nikolai Kradin**

Фотографии под №№ 8,  
20–36 выполнены автором  
статьи /  
Photos 8, 20-36 by the  
author

Исторически сложилось так, что на огромной территории России сформировалось огромное количество поселений разного типа, среди которых особый интерес представляют так называемые малые города; их численность не превышает 10–20 тыс. жителей. Они имеются в Сибири, Забайкалье, Якутии и на Дальнем Востоке. О некоторых из них статьи уже публиковались в этом журнале, однако многие подобного рода города до сих пор так и остаются в стороне от внимания исследователей. Предметом настоящей статьи является Олекминск, расположенный на реке Лене в Якутии. Город уже перешагнул свой 380-летний возраст, а в 2020 году отпразднует очередную юбилейную дату – 385-летие. Олекминск, в отличие от всех якутских городов, находится практически рядом с Забайкальским краем, и по реке Чара можно легко и быстро попасть из Олекминска в Забайкалье. Олекминск следует относить к типу малых городов: в нем, судя по статистике, насчитывается менее 10 тыс. жителей. Наибольшее количество жителей было в 1989 году (11478 чел.); с тех пор численность населения падает. В 2018 г. она составила 9213 жителей.

Исследованием застройки и особенностей деревянной архитектуры Олекминска автор занимался давно: почти полвека назад, еще в 1970-е годы, выполнял паспортизацию памятников истории и культуры в Олекминском

районе. Многократные поездки в этот малый город, а также архивные исследования позволили собрать большое количество текстовых и иллюстративных материалов. Позднее якутской тематике были посвящены и некоторые статьи автора, опубликованные в начале 2000-х годов [7; 8].

Олекминск подобен многим сибирским городам: он возник как небольшое укрепленное зимовье – пункт ясачного сбора. Еще в 1633 году енисейский сын боярский Иван Козьмин поставил его у устья Олекмы на реке Лене, а через два года известный землепроходец Петр Бекетов вместо зимовья срубил острожек, получивший название Олекминского. По-видимому, место для острожка выбрали не совсем удачное, затопляемое в период половодья, поэтому через некоторое время его перенесли на правый, высокий берег Лены, в 14 км выше устья Олекмы. С тех пор вот уже почти четыре столетия город и существует на этом месте.

К середине XVII в. относятся первые, хотя и очень краткие, описания Олекминска. Как свидетельствуют исторические документы, Олекминский острожек мало чем отличался от укрепленного зимовья. В его острожной стене располагалась «изба ясачная с нагороднею, да против избы в острожке ж сенишка, да против сенишек в острожной стене два анбара ветхие, да против ясачной избы на волной стороне анбар казенной о двух жильях...» [1, с. 157]. Продвигаясь к востоку от Уральских гор, казаки-землепроходцы основывали первые русские поселения в Сибири, налаживали в них хозяйственную жизнь, заводили первые пашни, добывали пушнину. На всех основных водных артериях, которые вели в Сибирь и обратно на Русь, они ставили укрепленные пункты-заставы, чтобы пушнину отсюда не вывозили бесконтрольно. Об одной такой заставе на реке Олекме говорится в царском указе середины XVII века: «...И мы указали, для укрепления и для побегу служилых и всяких воровских людей в Даурскую землю, учинить заставу на устье Олекмы реки или вверх по Олекме реке, где пригоже, и быти на той заставе служилым людям из Якутского и из Илимского острогов пятидесяти человекам в то время, в кое время рекою Олекмою беглецы в Даурскую землю бегают...» [2, с. 85, 86].



> Вид Олекминска.  
Рис. И. Булычова.  
1850-е гг.

^ План Олекминского  
селения на карте



^ Спасская церковь с колокольней



^ Фрагмент деревянной застройки Олекминска

## Small and Historic Towns of Siberia: Olyokminsk

Планомерному освоению сибирских просторов предшествовали разведывательные экспедиции, в результате которых в районе верхнего течения Лены и на всех ее основных притоках, прежде всего на Олекме и Вилюе, возник целый ряд острогов и зимовий разного типа. Все эти пункты были связаны между собой системой водных путей и волоков. В некоторых местах уже с момента основания населенных пунктов стали прокладывать и сухопутные дороги, которые проходили, как правило, вдоль рек. В 1638 г. царским правительством было принято решение об основании Якутского уезда, подчинявшегося Сибирскому приказу. Первые якутские воеводы П. П. Головин и М. Б. Глебов, отправляясь в далекую и неизвестную Сибирь, получили на руки наказную память с указанием «быти всем рекам, кои впади в Лену, под Ленским новым острожком». Это означало, что Якутскому острогу (первоначально его называли Ленским) подчинялась огромная территория всего Ленского края. Кроме Олекминского острожка, в бассейне реки Олекмы были поставлены Чаринское (1648 г.) на р. Чаре и Патомское (около 1677 г.) зимовья. В течение 1650–1654 гг. в верховьях Олекмы существовало еще и Тунгирское зимовье, а выше самого Олекминска по Лене располагался Чечуйский острог.

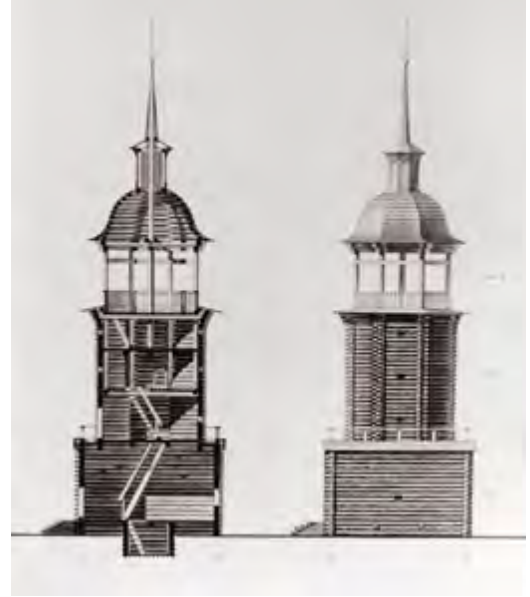
Основывая укрепленные пункты, казаки-землепроходцы учитывали не только наличие водных путей, но и пахотных земель, особенно в южных районах Сибири. Там, где это было возможно, казаки стали сеять зерно и получать урожай. К тому же в окрестностях Олекминского острожка имелось довольно много удобных пахотных мест, и неслучайно поэтому в восьми верстах выше острожка, на правом берегу устья речки Большая Черепаниха, казаки основали еще и крестьянское поселение – деревню Олекминскую. В 1657 году крестьяне Иван Васильев Новгород и Василий Харитонов Заборцов просили дать им земли «пониже Олекминского острогу под пашню новую селитьбу и под сенные покосы и под скотинной выпуск». Одновременно здесь осели на льготную пашню и четыре промышленника. Всего, таким образом, к концу 1650-х годов в деревне стало около десяти дворов [3, с. 113].

В середине XVIII столетия в деревне Олекминской уже проживало 13 крупных семей общей численностью



< Первоначальный вид Спасской церкви и колокольни. Архивное фото

около 130 душ населения. Сюда же, в район Олекминского острожка, переселялись вилюйские и амгинские крестьяне, образовавшие еще одну деревню, названную Амгинской (в память о покинутой ими Амгинской слободе). Так усилиями двух крестьянских деревень «размножалось хлебопашество» в районе Олекминского острожка. Практически с момента своего основания и до начала XVIII века Олекминск оставался пунктом сбора ясака. Здесь находилась небольшая команда сборщиков, которых ежегодно присылали из Якутска. «Острог Олекминский деревянный стоячий, в нем церковь и дворы служилых людей, в которых живут присылаемые из Якутска прикащики с служилыми людьми, переменяясь погодно. Прежде посылалось человек по 30, а ныне человек по 12», – отмечалось в одном из исторических документов первой четверти XVIII в. Около середины XVIII столетия, кроме казачьего гарнизона, здесь проживали шесть посадских и девять разночинцев мужского пола. В этот период в Олекминске уже не было острожных стен: их разобрали и больше не стали восстанавливать, но он продолжал выполнять функцию заставы. Руководство всей деятельностью в остроге, а затем и на заставе осуществлялось прикащиками, которые служили здесь по два или три года. Известны имена нескольких из них. Так, до 24 июля 1674 г. приказчиком Олекминского острожка был казачий сотник Третьяк Васильевич Смирнягин. Его сменил на этом посту сын



^ Проект восстановления Спасской церкви и колокольни. Авторы К. А. Васильев, Н. П. Крадин

боярский Матвей Ярыгин, прослуживший до 13 августа 1676 года. Следующие два года должность Олекминского приказчика исполнял боярский сын Иван Крыженовской, а 11 апреля 1678 г. на этот пост заступил сын боярский Леонтий Трифионов. Почти через десять лет после своей первой службы вторично приказчиком Олекминского острога стал казачий сотник Смирнягин, которого в июне 1684 года сменил казачий пятидесятник Краснояров [4, с. 160]. Понятно, что население Олекминска в это время было небольшим, однако спустя еще несколько десятилетий роль Олекминска заметно возросла, и с 1822 г. он стал центром Олекминского округа, занимавшего уже весьма обширную территорию.

Согласно статистическим данным, в начале XIX века в Олекминске насчитывалось один казенный и 60 обывательских домов, две церкви, хлебный, соляной и винный магазины, а также гостиный двор. Правда, население Олекминска составляло всего 54 человека (37 чиновников, 10 купцов и 7 человек духовного звания). В 1835 г.

v Макет Спасской церкви и колокольни. Автор макета Н. П. Крадин



жителей было уже 99 человек, увеличилось и количество строений. В середине XIX в. Олекминск выглядел весьма солидным населенным пунктом – в 1862 г. в нем числилось «около 300 душ обоего пола». К этому времени относится и один из интереснейших графических документов – натуральный рисунок Олекминска, выполненный в 1850-е годы исследователем И. Д. Булычевым. Кроме рисунка, Булычев оставил и довольно пространственные дневниковые записи об Олекминске, составленные им по личным впечатлениям, а также по литературным и статистическим источникам. В его информации изложено все то, что относилось к Олекминску и его жителям в середине XIX века.

«...Основан Олекминский острог при впадении Олекмы в Лену. Обыкновенно в то время русские завоеватели строили свои остроги так, чтоб на обеих реках наблюдать за кочующими племенами и, собирая с них подати, спускаться с добычей обратно в укрепленное место своего жительства. Жители берегов Лены живут в избах, большею частью курных, и вместо стекла употребляют для окон слюду, далее на север она заменяется ледяными пластинами, ибо стекло, пузыри и даже слюда не выдерживают тех сильных морозов, которые продолжают целую зиму. Дома здесь бревенчатые, крытые деревом, при каждом доме огород. Земледелие, несмотря на усилия, водворяется неуспешно, и потому очень ограничено. Содержание почтовых лошадей, рыбные и звериные промыслы составляют главное занятие жителей. В начале настоящего столетия население было весьма ограниченное, и перегоны или расстояния между деревнями простирались на несколько сот верст. Теперь станции одна от другой находятся верстах в 30-ти. Олекминск... расположен на отлогой покатости горы и состоит из двух улиц и набережной. В нем одна деревянная старая церковь, казенных домов 2, обывательских 86 и гостиный двор, сверх того во многих местах видны юрты. Все здания деревянные, жителей обоего пола 240, в том числе один урядник и 10 казаков Якутского пешего войска. Олекминск основан Енисейскими казаками в 1635 г. острогом и находится в ведении Якутского воеводства, городом же назван в 1765 г. Ныне состоит он под управлением исправника. Население округа простирается до 11350 душ



^ Спасский собор: вид с юго-западной стороны



^ Спасский собор в застройке Олекминска. Фото с открытки

якут, тунгусов и русских переселенцев. Скотоводство и звериная ловля составляют их промышленность. Исправник ежегодно выезжает зимою в урочище Жугжу, вверх по Олекме за 1000 верст, за сбором ясака с кочующих племен. В это время там бывает ярмарка. Летом, как и в Киренске, бывает в Олекминске другая ярмарка, при проходе судов из Иркутска в Якутск. В 1842 г. по р. Олекме золотопромышленники начали разработку приисков, которая продолжается и до настоящего времени, но без значительного успеха. Стоит заметить, что в этом крае похищений не бывает, и потому дома и анбары на замки и ключи жителями обыкновенно не запираются: чему приписать честность жителей, принадлежащих к диким племенам?» [5, с. 59, 67–69].

На карте с изображением плана Олекминска хорошо видна не только ситуация, где он основан, но и понятна его планировочная композиция, описанная И. Булычевым. В 1743 году якутский служилый человек Захар Баишев проложил по поручению воеводской канцелярии почтовый тракт от Витима до Якутска и учредил 28 станций, число которых спустя столетие увеличилось более чем вдвое. Движение по тракту осуществлялось практически круглый год, прерываясь лишь во время весенней распутицы и осенью, пока не покроются льдом реки. Как зимой, так и летом путь из Иркутска до Якутска почти целиком состоял из движения по реке Лене. В течение нескольких лет после учреждения почтового тракта промежуточных станций было немного, и расстояния между ними были большими, что доставляло определенные неудобства и трудности, однако впоследствии промежутки стали более оптимальными – от 15 до 28 верст. Подсчитано, что в середине XIX в. для того, чтобы преодолеть расстояние от Петербурга до Якутска, путнику надо было сделать остановки на 368 почтовых станциях, сменив более тысячи лошадей. Уму непостижимо!

Благодаря тому, что Иркутский тракт проходил в основном по Лене, он и считался лучшим. Прекрасная зимняя дорога по льду, устроенная самой природой, не требовала практически никаких искусственных сооружений. Вообще же почтовое движение по Иркутско-Якутскому тракту осуществлялось несколькими способами: летом на лодках (шитиках или проводных повозках),



< v Спасский собор: вид с северо-восточной стороны; интерьер



зимой на лошадях по льду, а весной и осенью, в период распутицы, преимущественно верхом по хребтам, тянувшимся вдоль реки Лены, или, где это было возможно, по отлогим берегам.

Застройка Олекминска была практически вся деревянной, преимущественно одноэтажной. В верхней части доминирующее положение занимала Спасская церковь с колокольней, построенная в 1756 году и простоявшая более полутора столетий. И сама церковь, и особенно ее колокольня служили своеобразным ориентиром в пространстве города. Постепенно церковь пришла в негодность, в том числе и из-за того, что склон со стороны южного фасада церкви обваливался, что и послужило причиной гибели храма. На сохранившихся исторических снимках это хорошо видно. На одной из фотографий также можно видеть, что собой представлял этот комплекс.

В процессе изучения истории Олекминска и его архитектуры меня, естественно, заинтересовал этот деревянный храм. Тогда же возникла идея выполнить проект восстановления Спасской церкви, благо для этого были возможности и определенный опыт. Работая много лет в университете со студентами архитектурной специальности, мне часто приходилось давать им в качестве тем дипломного проектирования объекты подобного рода. В 1995 г. я предложил для дипломного проекта восстановление Спасской церкви в Олекминске своему



^ Часовня в застройке  
Олекминска. Вид со старой  
открытки

дипломнику Кириллу Васильеву, проживавшему, кстати, в те годы в Якутске. Проект он выполнил блестяще. К этому проекту мною был сделан деревянный макет и храма, и стройной колокольни.

Кроме Спасской церкви, в Олекминске позднее был построен еще и каменный Спасский собор, который также доминировал в застройке, хотя и располагался не в самой высокой части города. Как и деревянная церковь, Спасский собор тоже со временем был утрачен. В 1999 г. под моим руководством дипломница Д. С. Иванова

тоже выполняла проект восстановления этого храма. Естественно, что материалами проектов реконструкции и восстановления культовых сооружений Олекминска служили материалы моих ранних исследований (обмеры, фотофиксация, зарисовки, схемы планов).

В настоящее время Спасский собор в Олекминске тоже восстановлен, его интерьер украшают великолепный иконостас и различная церковная утварь. Кроме деревянной церкви и каменного собора, на самом краю Олекминска, напротив села Спасского находилась еще часовня. На одном из сохранившихся снимков, сделанных со стороны скопческого села Спасского, мы видим эту каменную часовню, увенчанную главкой с крестом. На снимке можно видеть не только деревянную Спасскую церковь и каменный Спасский собор, но и процессию верующих, направляющихся к часовне. Со временем часовня пришла в негодность, была разрушена, а спустя несколько лет, к юбилею города ее восстановили, и теперь она вновь служит верующим жителям Олекминска.

В последней четверти XIX в. население города понемногу увеличивалось. По данным подворной переписи 1885 г. в Олекминске имелось 300 зданий, в том числе 126 жилых домов, 26 юрт и 46 торговых заведений. На начало 1895 года жителей в городе насчитывалось 845 человек, из них 319 женщин. В 1894 г. здесь функционировали три учебных заведения – одно городское начальное училище с 17 учащимися-мальчиками, одно сельское начальное училище, в котором обучались 21 учащийся (12 мальчиков и 9 девочек) и одна церковно-приходская школа с 15 учащимися (10 мальчиков и 5 девочек). В конце XIX столетия в городе работал один врач, имелась одна лечебница на 16 мест, однако из-за отсутствия в наличии кроватей, лекарств, ванны, кухни и белья лечебница оставалась пустой. Долгое время была вакантной и должность окружного врача.

Как уже отмечалось выше, вся архитектура в Олекминске была деревянной. Жилые и хозяйственные постройки располагались вдоль улиц довольно хаотично, в большинстве своем жилые дома были одноэтажными. Среди них встречались самые разные планировочные композиции: дом-сруб, дом-связь, тройная связь и др. Их можно видеть на изображенных здесь планах. Сохранились в



> Современный вид часов-  
ни после реконструкции



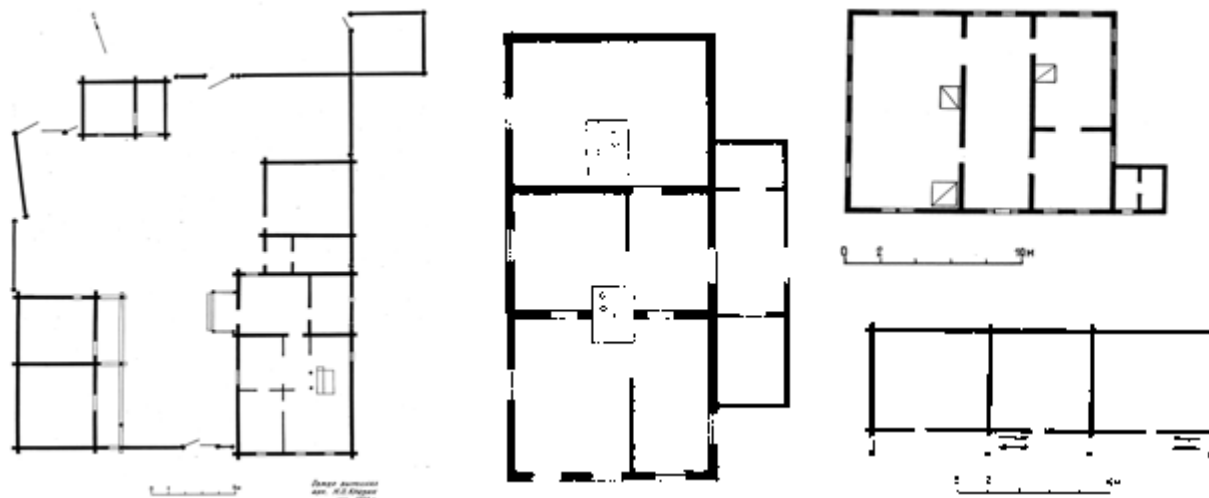


Олекминске и крупные амбары, предназначенные для хранения продовольственных и других запасов. Построенные прочно из крепкой древесины, они простояли много лет и наверняка еще сохраняются и в настоящее время. Часто из бревен жители Олекминска возводили и ограждения своих хозяйственных комплексов. На многих сохранившихся фотографиях можно видеть панораму застройки Олекминска, его улицы и разные типы домов. Из исторических сведений удалось выяснить, что чаще всего для строительства домов и амбаров употреблялась лиственница, иногда сосновые бревна. На нижние, окладные венцы срубов использовали, как правило, самые прочные и крупные бревна, а углы срубов рубились способом «в обло» или с остатком. Большое внимание строители жилых домов уделяли оконным наличникам, украшая их пропиленной, а чаще накладной объемной резьбой. Встречались и небольшие срубные домики, в которых окна вообще не имели никаких наличников.

Олекминск известность свою получил еще и потому, что здесь, на небольшом расстоянии от города, в селе Спасском жили на поселении скопцы, которые считались, пожалуй, самой загадочной сектой. Из истории извест-

но, что их столицей являлся город Тамбов. В России эта секта появилась в середине XVIII в. Ее основателем в литературе называют Кондратия Селиванова, беглого крепостного. В общине скопцов считалось, что единственный путь спасения души – это борьба с плотью путем оскпления. В России во второй половине XIX в. насчитывалось до шести тысяч скопцов, обосновавшихся в Тамбовской, Курской, Орловской губерниях и в Сибири. Первые переселенцы из Туруханского округа появились в Олекминске летом 1862 года. Один год они прожили в юртах непосредственно в Олекминске, а затем им отвели два места для поселения: одно в непосредственной близости от Олекминска, а другое – в 15 верстах от устья реки Олекмы. Первое село получило название Спасское, а второе – Троицкое.

Еще в первый год, проживая в городе и занимаясь торговлей, скопцы стали хлопотать перед местной администрацией о поселении их на городской земле с выделением пашни и сенокосных угодий. Согласно существовавшему в то время положению, скопцов можно было селить не ближе 15 верст от православных поселений, однако в Олекминске им удалось поселиться практически



< ^ План и разные типы хозяйственных амбаров



> Хозяйственные амбары

> Хозяйственные амбары



в самом городе, на другом берегу небольшой речушки Алаайки, протекавшей по городской территории. Народная молва гласит, что исправник Олекминска Жуковский получил от скопцов взятку в сумме 40 тысяч рублей за такое их поселение, после чего, выйдя в отставку, благополучно отбыл в Виленскую область.

Перекинув добротный деревянный мост через Алаайку, скопцы наладили тесную связь с городом путем торговли, в основном – продуктами сельского хозяйства. Получив вначале 100, а через пять лет еще 300 десятин пахотной земли, они стали выращивать богатые урожаи хлеба. Обладая приличным капиталом, скопцы начали строительство деревни, которая и стала называться Спасским селом. В процессе строительства и занятий сельским хозяйством они обзавелись несколькими мельницами, приводимыми в движение лошадьми, а также купили у местного якута ветряную мельницу. Спустя 20 лет в селе Спасском уже насчитывалось 85 дворов, 12 бань, две ветряные и 10 конных мельниц. В хозяйстве у скопцов находилось 154 коровы, 18 быков, а также 500 десятин пахотной земли. Из всех скопцов-владельцев только 11 не имели собственных хозяйственных дворов, а у 15 владельцев, кроме жилого дома, не было ни одной дворовой постройки. Всего же у скопцов села Спасского имелось в наличии (согласно переписи 1882 года) 50 амбаров, 40 бань, две кузницы и одна столярная мастерская.

Все многочисленные постройки – результат мастерства и огромного трудолюбия скопцов. В докладе о состоянии скопческих поселений в Якутской области, сделанном 27 октября 1881 г. штаб-офицером для особых поручений при генерал-губернаторе Восточной Сибири майором Калагеоргием, кроме характеристики самих поселений, отмечались также мастерovitость скопцов, добротность и прочность их построек. Скопцов-плотников часто даже отпускали в другие места для строительства культовых зданий. Например, в 1872 г. по ходатайству якутского городского головы мастера-плотники из числа скопцов выезжали в Якутск, где выполняли самые разные строительные работы (тротуары, дома и другие строения). Они же строили и каменную церковь Иоанна Предтечи в Нерюктяе.

По данным 1899 г. в Олекминском округе имелось четыре скопческих селения, из них Спасское – самое крупное. Во всех четырех селениях проживало 344 человека, при этом 211 жили в селе Спасском, где имелось более 90 домов. В настоящее время бывшее село Спасское вошло составной частью в город Олекминск, располагаясь в самом его центре. Именно здесь еще сохраняются самые интересные в архитектурном отношении жилые и хозяйственные деревянные постройки. Сохранившиеся в архивах и опубликованные фотографии также дают представление о том, что собой представляли их постройки. Например, на одной из фотографий с изображением улицы Спасского селения показана сплошная застройка одной из сторон улицы: дощатый тротуар, вдоль которого стоящие довольно близко друг к другу жилые дома и сплошной стеной ограда-плетень высотой более полутора метров. На тротуаре перед одним из домов стоят два скопца, явно позирующие фотографу. Кстати, фотограф тоже из числа скопцов. Это Е. П. Ерьсько, проявив интерес к фотоискусству, выписал в конце 1890-х годов из Германии фотоаппарат и открыл в Олекминске собственное фотоателье. Только благодаря его интересу к фотографии и стараниям в настоящее время Олекминский краеведческий музей является обладателем уникальной коллекции фотографий, отражающих быт и характер не только скопцов, но и других категорий жителей Олекминска конца XIX – начала XX вв. На многочисленных



фотографиях и негативах можно видеть окрестности и сюжеты села Спасского и Олекминска, групповые портреты, отдельные здания – ценнейший пласт историко-культурного наследия города. Мне не удалось обнаружить фамилию Ересько среди жителей в «Подворном списке скопцам Спасского селения Олекминского округа» 1882 года. Вполне возможно, что он попал в Спасское позднее из какого-нибудь другого скопческого поселения, как это бывало во многих случаях.

Как и любой другой фотограф, Е. П. Ересько сделал и автопортрет, так что сегодня мы можем видеть, что собой представлял этот человек. Он снимал своим аппаратом работу людей в поле, делал одиночные и групповые портреты, фиксировал все, что его окружало. Большой интерес представляет для нас групповой снимок скопцов Олекминска. На фотографии изображено около 50 скопцов, разместившихся у крыльца и на крыльце одного из деревянных домов. Вполне возможно, что именно в этом доме и помещалось его фотоателье. Среди снимков можно видеть небольшие группы скопцов, позирующих мастеру, скопцов, сидящих у стола и занятых чаепитием.

В Спасском селении скопцы занимались самыми разными работами: ремонтировали мостовые, косили сено, заготавливали дрова, принимали участие в строительстве домов и хозяйственных построек – и все это фиксировал их фотограф. На одном из снимков изображены скопцы, занимающиеся ремонтом мостовой, на другом мы видим

их на сенокосе. Олекминским скопцам посвящали свои работы некоторые исследователи еще в конце XIX столетия. Так, в журнале «Живая старина» [6] появился довольно пространственный историко-бытовой очерк под названием «Олекминские скопцы». Вот выдержка из текста этого краткого, но емкого очерка: «Скопческое селение в Якутской области обыкновенно состоит из одной длинной улицы, образуемой проезжей дорогой. В некоторых из них, как, например, в Спасском селении, еще имеется и боковая улица, параллельная первой. В этом самом большом селении в Олекминском округе, как и в некоторых других, фасад улицы образуется непрерывной цепью плетней и заборов, за которыми тянутся огородные гряды, парники с посаженной то там, то сям березкой или рябиной. Калитки в эти огороды постоянно заперты изнутри. Большая часть скопческих домов принадлежит к лучшим постройкам в округе. В то время как в городе масса живет в жалких срубах из тонкого леса, плохой постройки, почти без пазов, без внутренней и внешней обшивки бревен, с маленькими окнами со слюдой, пузырем или со склеенными кусочками стекла (вместо домов немало также якутских юрт) – и скопческие дома за редкими исключениями построены из толстого лесу, на хороших пазах, они обшиты досками, снабжены большими окнами с крашенными ставнями и резными украшениями, а некоторые из них имеют также 2 этажа, каковых построек в городе совсем нет. Дома эти



^ Фрагмент бревенчатого ограждения



^ < Фрагмент деревянной застройки города и разные типы домов



^ v Фрагмент деревянной застройки города и разные типы домов



^ Нижние венцы сруба дома

< Рубка угла дома способом в обло (с остатком)

с высющимися над ними высокими шестами с флюгерами, с перекинутыми через канавы перед фасадами домов мостиками напоминают собой ряд укрепленных замков. А в каждом доме «божьих» воинов вы найдете оружие для защиты своих особ и собственности от нападений татей и злодеев. Проходишь иной раз ночью с самыми мирными намерениями по скопческой улице – вдруг из какого-нибудь дома, в трубу или во дворе раздается предупредительный выстрел. За воротами и засовами, на внутреннем дворе, выстроены конюшни, амбары и сараи, стережимые большими собаками на цепях. По другую сторону дворов тянутся пашни или выгоны.

...Живут скопцы обыкновенно по 3–4 и больше людей в одном доме, который составляет или общую собственность, что обыкновенно бывает при родственных связях сожителей, или собственность одного или двух лиц, а остальные живут на правах работников, стряпок или просто жильцов. Каждый дом состоит, за исключением домиков одиночек, не меньше чем из трех отдельных комнат, горницы для «братцев» и отделения для «сестриц». Первые и последние никогда (скажем мы) не сходятся вместе, особенно при посторонних, отдельно едят и работают. «Братец» занимается ремеслом, сношением с людьми, торговлей. «Сестрица» стряпает, смотрит за домашним хозяйством, скотом и никогда не отлучается из селения. Внутри дома все чисто, стены по большей части оклеены обоями, на столах скатерти, на окнах горшки с цветами, а у богатых скопцов вы найдете залу с мягкой мебелью, коврами, зеркалами, гардинами и разными украшениями... Во всех домах вы найдете православные иконы в богатых оправках и ризах, которым оказывается притворное почтение».

Это весьма и весьма любопытное наблюдение автора, лично посетившего олекминских скопцов. Еще один из авторов, посетивший Олекминск несколько ранее, в 1877 году, написал о нем следующее: «Олекминск город по имени; по существу – большая деревня, растянутая по берегу реки, и ведет торговлю разными продуктами, сбывая их на прииски витимской системы. Можно предвидеть в будущем обогащение города и украшение архитектурными зданиями. В настоящее время нет в городе

ни одного каменного дома, и один обширный деревянный, который отводится для проезжающих сановников, за неимением гостиницы. По выезде из Олекмы представились в уме новые планы, и к прежним предположениям присоединились новые об учреждении приходских и миссионерских школ и при них библиотек; о руководстве законоучителей и методе преподавания школьного даже в отношении прописи. При этом возник вопрос о путях сообщения; вопрос важный в деле просвещения и цивилизации страны. Европейские нации успехами просвещения много обязаны путям сообщения и на улучшение их обращают особенное внимание. Я слышал, что в Якутской области ездят на оленях и собаках. При таком способе продвижения, по стране обширной, объемом равной почти всей европейской России, дороги и почтовое сообщение не особенно удовлетворительны».

Разумеется, прав был автор этих воспоминаний: без хорошо налаженных связей и путей сообщения развитие любого поселения тормозится, часто наступает стагна-

ция. В случае с Олекминском подобное тоже случалось на разных этапах его развития, особенно в XVII и XVIII столетиях.

Процитированное выше описание села Спасского свидетельствует не только о характере уклада жизни скопцов, но и показывает высокий уровень архитектуры их домов. Сохранившиеся до настоящего времени большинство жилых домов все еще достаточно крепки, хотя и имеют частичные, а в некоторых случаях и значительные утраты. Эти дома занимают участок улицы Октябрьской до здания районного отделения почты. К сожалению, почти не сохранились усадебные комплексы со всеми хозяйственными постройками, включая амбары и столь редкие конные мельницы.

Согласно сохранившимся в Национальном архиве Республики Саха (Якутия) подворным спискам скопцов села Спасского, конные мельницы в 1882 году имелись в 9 хозяйствах. Причем только в двух из них мельницами владели единолично И. А. Соловей и Н. Г. Герасимов.



< Типы украшений (резьба) кокошников окон



< Окно без наличников



^ Застройка улицы в с. Спасском



^ Фотограф-скопец Е. П. Ересько. Автопортрет

v Кондратий Селиванов – основатель скопчества



КОНДРАТИЙ СЕЛИВАНОВ.

В остальных семи хозяйствах конными мельницами владели Андросов, Богданов и Швецов, Кириллов с братом и сыном, Макеев, Шепелев и Гаврилова, Линьков и Шабанов с сыном, отец и сын Шмыревы, Купцов с Бочаровым, Дудкин, Ишков и Потатуров. Кроме того, в хозяйствах у Макеева и Линькова имелись еще и ветряные мельницы.

В 1842 г. олекминскому мещанину Попову удалось открыть золотоносное месторождение по р. Бухте, впадающей в р. Тунгир – правый приток Олекмы в ее верхнем течении. Спустя четыре года, летом 1846 года в верховьях речки Хомолхо тобольским мещанином Николаем Окуловским и олекминским крестьянином Петром Корниловым также было открыто еще одно месторождение. Кстати, оба золотоискателя работали в разведывательной экспедиции известного иркутского купца Трапезникова. В результате в течение 1848–1950 гг. на территории Ленско-Витимского золотоносного района возникли при-

иски, поселки, были проложены дороги, а в 1870 г. здесь работали уже 40 приисков, не считая вольных старателей, или, как их называли – «копачей». К середине 1890-х годов число приисков перевалило уже за сотню. На них представителями крупных фирм из разных городов Сибири и Забайкалья были якуты С. И. Идельгин, И. Д. Максимова, А. Я. Малышев, М. В. Будищева, Ф. А. Габышев, В. А. Габышев, а из русских – бердинский богач Ипатьев, имевший прозвище «красный купец», а также А. Н. Куличкин из деревни Олекминской и другие. Благодаря развитию золотой промышленности в округе поднимались села, население получало работу. На приисках и в близлежащих населенных пунктах были построены часовни или церкви, открыты начальные школы и многие торговые заведения, постепенно увеличивалась и численность населенных пунктов.

В конце XVIII в., согласно постановлению Российского правительства, разрабатываются генеральные планы для всех губернских и уездных городов России. Такой план в 1798 году был выполнен в Иркутске и для Олекминска. Планом предлагались кардинальные мероприятия и новшества, в том числе упорядочение хаотичной застройки, нарезка кварталов прямоугольной формы и пробивка улиц, соответствующих прямоугольной сетке плана. В принципе существующая ныне планировка почти в точности соответствует той схеме генплана, которая и была разработана в конце XVIII в. иркутским областным землемером.

Таким образом, малый город Якутии Олекминск в совокупности с прилегающим к нему Спасским селением, бывшим пристанищем скопцов, представляют не просто какой-то обывательский интерес, но прежде всего большую историко-культурную и архитектурную ценность. Они являются наглядным свидетельством тех событий, которые происходили здесь в самые разные времена, на самых разных этапах развития этого небольшого по своим размерам, но богатого своим историко-культурным и архитектурным наследием городского поселения.



< Скопцы за ремонтом мостовой в Олекминске. С фото Е. П. Ересько



^ Ветряная мельница в Олекминске. С фото Е. П. Ерьско



^ На сенокосе. С фото Е. П. Ерьско

### Литература

1. ДАИ. Т.ХI. СПб. 1869.
2. ДАИ. Т.IV. СПб. 1851.
3. Сафронов, Ф. Г. Русские на северо-востоке Азии в XVII–XIX вв. – Москва, 1978
4. Барсуков, А. Списки городских воевод и других лиц воеводского управления Московского государства XVII столетия. – Санкт-Петербург, 1902
5. Булычев, И. Путешествие по Восточной Сибири. – Санкт-Петербург, 1856. Ч. 1
6. И-н. Олекминские скопцы (Историко-бытовой очерк) // Живая Старина. – 1894. – Вып. 3–4
7. Крадин, Н. П. Исторические города Якутии // Архитектура Восточной Сибири и Дальнего Востока. Вып. 1. Русские города на Дальнем Востоке. – Хабаровск. – 2002. – С. 10–39; 233–244
8. Крадин, Н. П. Народная архитектура скопцов в Якутии // Традиционная культура Востока Азии: сборник научных трудов АмГУ. – Благовещенск, 2002. – С. 334–346

### References

- Barsukov, A. (1902). Spiski gorodovykh voevod i drugikh lits voevodskogo upravleniya Moskovskogo gosudarstva XVII stoletiya [The lists of town governors and other members of the government of the Moscow state in the 17th century]. Saint Petersburg.
- Bulychev, I. (1856). Puteshestvie po Vostochnoi Sibiri [Travelling around Eastern Siberia]. Part 1. Saint Petersburg.
- DAI. (1851). Vol. IV. Saint Petersburg.
- DAI. (1869). Vol. XI. Saint Petersburg.
- I-н. Olyokminskii skoptsy (Istoriko-bytovoi очерк) [Olyokminsk skoptsy (a historical essay)]. (1894). Zhivaya Starina, 3-4.
- Kradin, N. P. (2002a). Istoricheskie goroda Yakutii [Historic towns of Yakutia]. In Arkhitektura Vostochnoi Sibiri i Dalnego Vostoka. Vyp. 1. Russkie goroda na Dalnem Vostoke (pp. 10-39; 233-244). Khabarovsk.
- Kradin, N. P. (2002b). Narodnaya arkhitektura skoptsov v Yakutii [Vernacular architecture of skoptsov in Yakutia]. In Traditsionnaya kultura Vostoka Azii: sbornik nauchnykh trudov AmGU (pp. 334-346). Blagoveshchensk.
- Safronov, F. G. (1978). Russkie na severo-vostoke Azii v XVII-XIX vv. [The Russians in the north-east of Asia in the 17th-19th centuries]. Moscow.

- > Чаепитие скопцов. С фото Е. П. Ерьско
- > Группа скопцов. С фото Е. П. Ерьско

v Олекминские скопцы. С фото Е. П. Ерьско





# Туристический кластер «Полюс холода»

## Село Оймякон, Республика Саха (Якутия) /

текст  
**Андрей Асадов** /  
text  
**Andrey Asadov**

Туристический кластер «Оймякон – полюс холода» привлекает туристов со всего мира экстремально низкими температурами. Новая инфраструктура кластера ориентирована на любителей комфортных приключений. Основной поток туристов прибывает в зимний период, но при этом инфраструктура рассчитана на круглогодичное использование. Дизайн-код нового бренда Оймякона строится на образах льда, снега, мифического быка и северного сияния. Эти образы транслируются в архитектурных сооружениях, малых архитектурных формах, элементах навигации и графическом дизайне. В рамках разработки мастер-плана села предполагается создание новых общественных пространств, строительство городских объектов для жителей и туристов, в том числе многофункционального комплекса с гостиницей, рестораном, музеем и тематическим парком. Также предполага-

ется строительство парка и набережной с деревянными настилами, теплыми павильонами и смотровыми площадками. На набережной размещаются банный комплекс и лодочная станция. Кроме того, предлагается обновление фасадов существующих жилых домов и комплексное развитие инженерной инфраструктуры. Реализация данного проекта рассчитана на 3 этапа. В качестве источников финансирования планируется привлечь внешних инвесторов с долей собственных средств 30%. Также возможно финансирование за счет федерального бюджета и бюджета РС(Я). Целевые аудитории имеют потенциал расширения с 3–5 тыс. человек до 50–70 тыс. человек. По итогам реализации увеличение туристического потока третьей очереди достигнет 10 тыс. человек. Это повлечет рост числа рабочих мест в сфере обслуживания и развитие малого бизнеса в регионе.







# The Tourist Cluster “Cold Pole”

## Oymyakon Settlement, Sakha Republic (Yakutia)



**Архитектурный конкурс:**  
2019 (1 место)

**Заказчик:** руководство  
Республики Саха (Якутия)

**Члены консорциума:**  
Архитектурное бюро  
ASADOV, Knight Frank  
Russia, ЛСТК-Проект, Russia  
Discovery

**Архитекторы:** А.Р.Асадов,  
К.Шепета, О.Эрденко,  
Н.Кучеров, Ч.Дзуцев,  
В.Шкуро, Ю.Кушина, при  
участии: А.Григорьева,  
Т.Бурханова, Т.Крылова,  
О.Зарницкая, Ю.Скворцова  
Юлия, Е.Малай, Р.Малай,  
А.Бекова, А.Рыбина,  
А.Асадулин, А.Капитанова,  
И.Ясенецкая, Л.Саркисян,  
В.Герасимова

**Основные показатели:**  
Площадь территории –  
208 Га  
Общая площадь новых  
объектов – 3600 кв.м



## авторы

**Асадов Андрей Александрович** – вице-президент Союза архитекторов России, директор архитектурного бюро Асадовых

**Багина Елена Юрьевна** – кандидат архитектуры, доцент Строительного института Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

**Багрова Наталья Викторовна** – доктор культурологии, профессор Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств (НГУАДИ)

**Бартош Наталья Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой Новосибирского государственного университета (НГУ)

**Бархин Андрей Дмитриевич** – архитектор, исследователь, лектор (Москва)

**Белов Михаил Анатольевич** – профессор Московского архитектурного института (МАрХИ), архитектор (Москва)

**Боков Андрей Владимирович** – доктор архитектуры, академик РААСН, президент МААМ, народный архитектор России (Москва)

**Броновицкая Анна Юлиановна** – кандидат искусствоведения, преподаватель модуля «Critical and Culture Studies» МАРШ, член ДОСОМОМО–Россия (Москва)

**Буйнов Алексей Николаевич** – архитектор, лауреат премии Губернатора Иркутской области, доцент кафедры архитектуры и дизайна МИТУ–МАСИ (Москва)

**Булгакова Елена Александровна** – кандидат архитектуры, советник РААСН, доцент, зав. кафедрой архитектуры и дизайна МИТУ–МАСИ (Москва)

**Васильев Николай Юрьевич** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры НИУ МГСУ (Москва)

**Вольская Лариса Николаевна** – доктор архитектуры, профессор, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

**Григорьева Анна Сергеевна** – заместитель директора по международной деятельности АНО «Востоксибакадемцентр» (Иркутск)

**Григорьева Елена Ивановна** – член-корреспондент РААСН, заслуженный архитектор России, вице-президент Союза архитекторов России (Иркутск)

**Ерохин Григорий Порфирьевич** – кандидат архитектуры, доцент, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

**Железняк Ольга Евгеньевна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна ИРНТУ, действительный член Международной академии наук о природе и обществе (Иркутск)

**Журин Николай Петрович** – кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

**Завадовский Петр Кшиштофович** – архитектор, исследователь, историк архитектуры, градостроительства и дизайна, зам. заведующего лаборатории градостроительных исследований МАрХИ, генеральный секретарь ДОСОМОМО–Россия (Москва)

**Капустин Петр Владимирович** – кандидат архитектуры, профессор, заведующий кафедрой теории и практики архитектурного проектирования Воронежского государственного технического университета

**Коновалова Нина Анатольевна** – кандидат искусствоведения, советник РААСН, старший научный сотрудник НИИТИАГ (филиал ЦНИИП «Минстроя России»)

**Копылова Лариса** – искусствовед, архитектурный критик, сотрудник журналов «Проект Россия», Domus, главный редактор веб-журнала «Эка.ru»

**Крадин Николай Петрович** – доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, заслуженный архитектор России, профессор кафедры архитектуры и урбанистики Тихоокеанского государственного университета (ТОГУ, Хабаровск)

**Кудрявцев Александр Петрович** – академик РААСН, академик Международной академии архитектуры (ИАА), народный архитектор России (Москва)

**Лидин Константин Львович** – кандидат технических наук, докторант психологии (София, Болгария)

**Лисицин Василий Геннадьевич** – кандидат исторических наук, доцент кафедры архитектурного проектирования ИРНТУ (Иркутск)

**Лисицина Яна Юрьевна** – кандидат исторических наук, член Союза художников России и международной ассоциации искусств – АИАП ЮНЕСКО, доцент кафедры журналистики и медиаменеджмента Иркутского государственного университета

**Лихачев Евгений Николаевич** – кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

**Лихачева Алла Евгеньевна** – ст. преподаватель НГУАДИ (Новосибирск)

**Логинов Александр Александрович** – менеджер по техническим продажам и сервису компании FunderMax GmbH (Москва)

**Нащокина Мария Владимировна** – доктор искусствоведения, академик РААСН, почетный член РАХ, заслуженный архитектор России, главный научный сотрудник и руководитель отдела НИИТИАГ (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»)

**Панина Нина Леонидовна** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры НГУ, профессор НГУАДИ (Новосибирск)

**Паршукова Галина Борисовна** – доктор культурологии, доцент, проректор по научной работе НГУАДИ (Новосибирск)

**Печёнкин Илья Евгеньевич** – кандидат искусствоведения, доцент РГГУ, ст. научный сотрудник Отдела истории архитектуры и градостроительства Новейшего времени НИИТИАГ (Москва)

**Пустоветов Геннадий Иванович** – доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, профессор, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

**Раппапорт Александр Гербертович** – кандидат архитектуры, доктор искусствоведения, научный сотрудник НИИТИАГ (филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России»)

**Селиванова Александра Николаевна** – кандидат архитектуры, старший научный сотрудник Отдела истории архитектуры и градостроительства новейшего времени НИИТИАГ, старший научный сотрудник Музея Москвы, руководитель Центра авангарда в библиотеке «Просвещение трудящихся», член ДОСОМОМО–Россия (Москва)

**Соболев Глеб Анатольевич** – архитектор, преподаватель МАрХИ и МАРШ, руководитель проектного бюро, исследователь (Москва)

**Ткачева Марина Львовна** – кандидат философских наук, редактор Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва, член Союза журналистов России

**Успенская Ольга Михайловна** – преподаватель Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (Красноярск)

**Филонов Сергей Владимирович** – хранитель фондов Музея истории архитектуры Сибири им. С. Н. Баландина НГУАДИ

**Хачатрян Олеся Александровна** – руководитель отдела маркетинга «ProStore group» (Иркутск)

**Хиценко Евгений Владимирович** – кандидат архитектуры, доцент НГУАДИ (Новосибирск)

**Хмельницкий Дмитрий Сергеевич** – доктор наук, архитектор, историк, публицист (Германия)

**Хорн, Кристиан** – архитектор, градостроитель (Франция)

**Чугунов Евгений Валерьевич** – аспирант НГУАДИ (Новосибирск)

**Шавшина Ирина Петровна** – кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой НГУАДИ (Новосибирск)

Благодарим за участие в подготовке номера и работе редакции администратора ИДА **Наталью Князеву** (Иркутск)

# authors

**Andrey Asadov** – vice president of the Union of Architects of Russia (UAR), director of Asadov architectural bureau

**Elena Bagina** – Ph.D. in Architecture, Ass. Professor at Institute of Construction of Ural Federal University named after B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

**Natalya Bagrova** – Doctor of cultural studies, professor at Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA)

**Natalya Bartosh** – Ph.D. in Philology, Ass. Professor, head of the department at Novosibirsk State University (NSU)

**Andrei Barkhin** – architect, researcher, lecturer (Moscow)

**Mikhail Belov** – professor at Moscow Architectural Institute (MARCHI), architect (Moscow)

**Andrey Bokov** – Doctor of Architecture, full member of the RAACS, president of IAAM, people's architect of Russia (Moscow)

**Anna Bronovitskaya** – Ph.D. in Art History, tutor of the MARCH module «Critical and Culture Studies», member of DOCOMOMO Russia

**Alexei Buinov** – architect, laureate of the Irkutsk Region Governor Prize

**Elena Bulgakova** – Ph.D. in Architecture, advisor of the RAACS, head of the Architecture Department at Moscow Information and Technological University – Moscow Architecture and Construction Institute (MITU-MACI) (Moscow)

**Nikolai Vasiliev** – Ph.D. in Art History, Ass. Professor of Architectural Department at Moscow State National Research University of Civil Engineering (Moscow)

**Larisa Volskaya** – Doctor of Architecture, professor, head of the department at NSUADA (Novosibirsk)

**Anna Grigorieva** – deputy director for international activity, ANO Vostoksibacademcenter (Irkutsk)

**Elena Grigoryeva** – corresponding member of the RAACS, honored architect of the RF, full member of IAAM, vice president of the UAR (Irkutsk)

**Grigory Erokhin** – Ph.D. in Architecture, Ass. Professor, head of the department at NSUADA

**Olga Zheleznyak** – Ph.D. in Art History, professor of the Department of Design of INRTU, full member of the International Academy of Nature and Society Sciences (Irkutsk)

**Nikolai Zhurin** – Ph.D. in Architecture, Professor, head of the department at NSUADA (Novosibirsk)

**Petr Zavadovsky** – architect, researcher, architectural, town-planning and design historian, deputy head of the MARCHI laboratory of urban studies, secretary general of DOCOMOMO Russia

**Petr Kapustin** – Ph.D. in Architecture, professor, head of the Department of Theory and Practice of Architectural Design at Voronezh State Technical University

**Nina Konovalova** – Ph.D. in Art History, advisor of the RAACS, senior researcher of the Branch of Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, Branch of the Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia

**Larisa Kopylova** – art historian, architecture critic, contributor to the magazines "Project Russia" and "Domus"

**Nikolai Kradin** – Doctor of Architecture, corresponding member of the RAACS, honoured architect of Russia, professor of the Department of Architecture and Urbanistics at Pacific Ocean State University (Khabarovsk)

**Alexander Kudryavtsev** – full member of the RAACS, academician of IAAM, people's architect of Russia (Moscow)

**Konstantin Lidin** – Ph.D. in Engineering, candidate for degree of Doctor of Psychology (Sofia, Bulgaria)

**Vasily Lisitsin** – Ph.D. in Historical Sciences, Ass. Professor of the Department of Architectural Engineering of INRTU (Irkutsk)

**Yana Lisitsina** – Ph.D. in Historical Sciences, member of the Union of Artists of Russia and AIAP UNESCO, Ass. Professor of the Department of Journalism and Media Management of ISU

**Eugeny Likhachev** – Ph.D. in Architecture, Professor, head of the department at NSUADA (Novosibirsk)

**Alla Likhacheva** – senior lecturer at NSUADA (Novosibirsk)

**Alexander Loginov** – technical sales and service manager, FunderMax GmbH (Moscow)

**Maria Nashchokina** – Doctor of Art History, full member of the RAACS, honorary member of Russian Academy of Arts, honored architect of the RF, chief researcher and head of the Department at Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, Branch of the Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia

**Nina Panina** – Doctor of Art History, Ass. Professor, Professor of the Department at NSU, Professor at NSUADA (Novosibirsk)

**Galina Parshukova** – Doctor of cultural studies, Ass. Professor, Vice-Rector for Research at NSUADA (Novosibirsk)

**Ilya Pechyonkin** – Ph.D. in Art History, Ass. Professor at Russian State University for the Humanities, senior researcher of the Department of Contemporary History of Architecture and Urban Planning at Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning (Moscow)

**Gennady Pustovetov** – Doctor of Architecture, corresponding member of the RAACS, Professor, head of the Department at NSUADA (Novosibirsk)

**Alexander Rappaport** – Ph.D. in Architecture, Doctor of Art History, researcher of Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, Branch of the Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia

**Alexandra Selivanova** – Ph.D. in Architecture, senior researcher of the Department of Contemporary History of Architecture and Urban Planning at Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, senior researcher of the Museum of Moscow, head of the Avant-Garde Center in the Library "Enlightenment of workers", member of DOCOMOMO Russia (Moscow)

**Gleb Sobolev** – architect, lecturer at MARCHI and MARCH, director of design bureau, researcher (Moscow)

**Marina Tkacheva** – Ph.D. in Philosophy, editor of V. P. Sukachev Irkutsk Regional Museum of Fine Arts, member of the Union of Journalists of Russia (Irkutsk)

**Olga Uspenskaya** – lecturer at Institute of Architecture and Design at Siberian Federal University (Krasnoyarsk)

**Sergey Filonov** – keeper of the depository of S.N. Balandin Museum of History of Siberian architecture of NSUADA

**Olesya Khachatryan** – head of the marketing department of ProStore group (Irkutsk)

**Eugeny Khitsenko** – Ph.D. in Architecture, Ass. Professor at NSUADA (Novosibirsk)

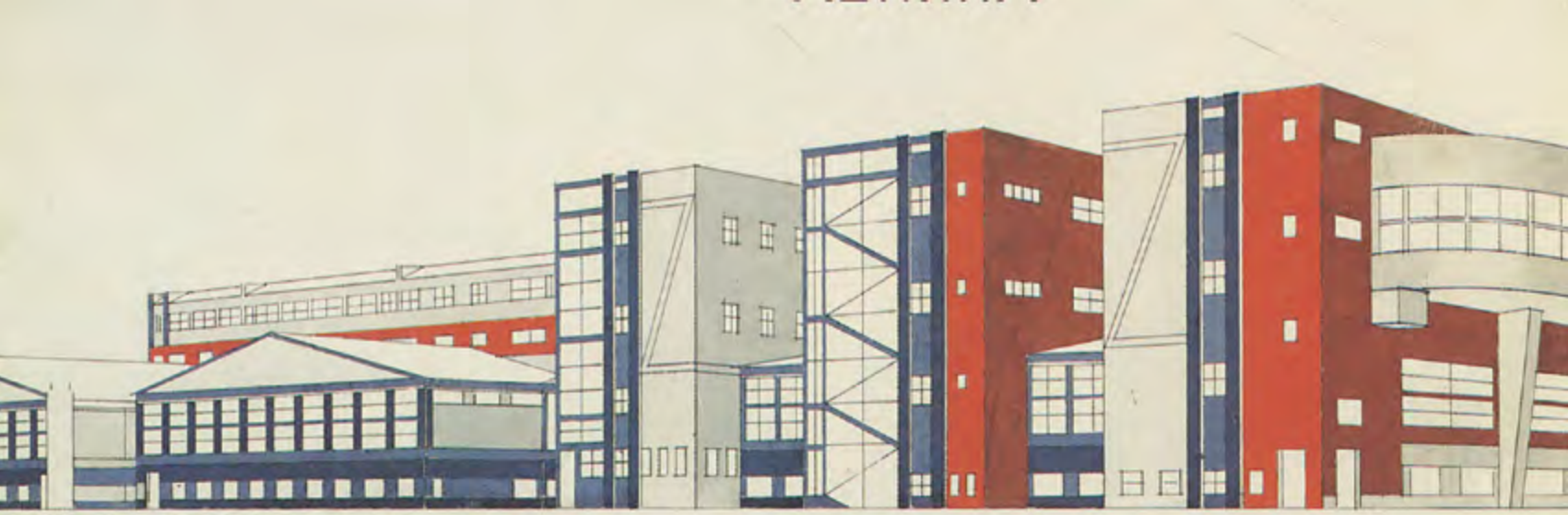
**Christian Horn** – architect, urban planner (France)

**Dmitry Khmel'nitsky** – Doctor of Science, architect, historian, writer (Germany)

**Eugeny Chugunov** – Ph.D. candidate at NSUADA (Novosibirsk)

**Irina Shavshina** – Ph.D. in Architecture, Professor, head of the department at NSUADA (Novosibirsk)

We are thankful to manager of the Irkutsk House of Architects **Natalia Knyazeva** (Irkutsk) for her help with the preparation of the issue and the editorial work.



[projectbaikal.com](http://projectbaikal.com)

project baikal | journal of architecture, design and urbanism