УДК 72.036.1(47-57)"195"

Т. Ю. Прудникова

Соцреализм в архитектуре как феномен культуры начала 1950-х гг.

Статья посвящена проблеме традиции – новаторства в архитектуре и связующего эти понятия, так называемого метода соцреализма как явления советской культуры начала 1950-хгг. На материале монографии 1952 г., посвященной «реалистическим основам советской архитектуры» искусствоведа-архитектора М. П. Цапенко[1], а также документов начала 1950-х гг. из Санкт-Петербургского архива литературы и искусства[2], поднимающих «вопросы традиции и новаторства на основе анализа застройки проспекта имени И. В. Сталина» в Ленинграде, автор показывает неразрывную связь между процессами, происходящими в архитектуре (как в теоретическом, так и в практическом аспекте), с общекультурными установками. На примере восприятия и использования «традиционного-новаторского» в архитектуре и градостроительстве с опорой на прямые цитаты из сочинений лидеров советского государства (В. И. Ленина, И. В. Сталина и др.), комментируемых М. П. Цапенко в своей книге, автор выявляет смысловые составляющие понятий «традиция–новаторство» в широком смысле, каким они виделись в начале 1950-хгг.

Ключевые слова: соцреализм, И. В. Сталин, традиции, новаторство, Московский проспект, Ленинград, градостроение, советская архитектура, советская культура, культурная политика СССР в 1950-е гг.

Tatiana U. Prudnikova

Socialist realism in architecture as a phenomenon of Soviet culture of 1950's

The article represents a study on the problems of tradition, innovation and the method of socialist realism in Stalin's age. Socialist realism was great phenomena of the Soviet culture in the beginning of the 1950's and later. The author of this article is raising the issues of tradition and innovation on the materials of the monograph by M. P. Tsapenko dedicated to realistic foundations of Soviet architecture (1952) and on the basis of the documents of 1951's from the Saint-Petersburg archive of literature and art. The author tries to show the inextricable links between the processes that were occurring in architecture (both theoretical and practical aspect) with the common cultural drivers. The perception and use of «traditional–innovative» in architecture and urban planning based on direct quotes from the works of leaders of the Soviet state (Lenin, Stalin and others) used and commented in Tsapenko's book.

Keywords: social realism, Iosif V. Stalin, tradition, innovation, Moskovsky prospect, Saint-Petersburg, city development, the Soviet architecture, the Soviet culture, cultural policy of the USSR in 1950's

Для изыскания истины вещей необходим метод.
Р. Декарт. Правила для руководства ума. (Правило IV).

К проблеме **соцреализма** периода сталинского двадцатилетия (1932–1953 гг.) исследователи часто обращались, ограничиваясь, однако, сферой литературы и живописи[3]. С. Г. Иванов писал: «…Весь внутренний замысел культуры сталинизма, ее онтологическая установка <…> отразился в главном самоопределяющем термине эпохи: социалистический реализм»[4]. В. Паперный, опираясь на примеры из художественного творчества и киноиндустрии, в книге «Культура Два»[5] выделил принципы «правдивого» в искусстве, которые простирались вплоть до «мифологического отождествления обозначающего и обозначаемого». В связи с незначительным числом современных работ, поднимающих проблемы соцреализма и традиции–новаторства в сталинской архитектуре как основных элементов общекультурного механизма того времени, необходимо обратиться к более детальному рассмотрению этих феноменов. Важно показать состоятельность критериев, по которым выстраивалась советская теория архитектуры, их сопряженность с общекультурной ситуацией в период, когда окончательно оформилась каноническая доктрина, опирающаяся на конкретные архитектурно-градостроительные образцы (более ранние или современные их создателям) и конкретные принципы функционирования.

И. Н. Голомшток в книге «Тоталитарное искусство» представил историю появления термина «соцреализм» в 1932 г.[6]: «…именно он (Сталин. – *Т. П.*) стоял тогда за кулисами новой культурной политики и был, очевидно, главным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма. Сталин <…> отстаивал термин

„соцреализм" в применении к основному методу советского искусства, который его оппоненты хотели определить как «диалектико-материалистический»[7]. Опираясь на «метод ленинизма», И. В. Сталин обозначил принципы соцреализма: единство **теории–практики**, практическая **реализуемость дел**, **воспитание масс** в духе революционной борьбы, **самокритика** и др. Эти пункты стали основой организации архитектурной деятельности и задавали тон, наполняя их определенным содержанием. Понятие соцреализма в архитектуру пришло не опосредованно через литературу, а напрямую из государственных политических документов, хотя архитекторы пытались «раскрыть» особенности взаимодействия базиса и надстройки в архитектуре, ее марксистский подтекст параллельно с языкознанием.

Метод «социалистического реализма» в его оформившейся стадии, как и любой метод (μέθοδοζ (греч.) – «путь познания»), по определению – конструкция, которая задавала определенный план действий или путь воспроизводства образца. Метод как система **нормативов** (императивного характера), регламентирующих формы человеческой деятельности, использовался для достижения цели (в данном случае – социализм), последовательно выстраивая правила, указания, принципы работы с материалом, т. е то, что передаваемо в качестве вербально-визуальной конструкции. **Репродуктивные свойства метода** (ориентированные на традицию) обеспечивали преемственность различных методов в истории, т. е. их культурные связи, заимствование прошлого опыта, а **продуктивные свойства** (ориентированные на новации) в большей степени были направлены на создание нового продукта. Продуманный и оформленный (к началу 1950-х гг.) метод социалистического реализма, как правило, пытался учесть оба этих качества, но не давал **однозначную схему** достижения результата в отношении архитектуры. Опираясь на общекультурный идеологический контекст, адепты метода соцреализма провозглашали пространные указания, которые были неприемлемы для конкретной архитектурной практики и рождали множественность толкований.

Представление о состоянии архитектурой теории на начало 1950-х гг. дает монография «О реалистических основах советской архитектуры» М. П. Цапенко. Несмотря на то, что книга украинского исследователя увидела свет в 1952 г., ошибочная нумерация страниц цитируемых отрывков из работ советских политических лидеров и подборка примеров преимущественно из довоенного строительства говорят о том, что книга начала готовиться намного раньше (возможно, уже с конца 1930-х гг.) и к началу 1950-х гг. стала итогом двадцатилетних теоретических исканий. К этому времени окончательно оформилось представление об онтогенезе советской архитектуры с акцентом на определенные исторические фазы (т. е. некие «кульминационные периоды человеческой истории»), и ее базовых принципах, а в качестве метода, посредством которого производилась и осмысливалась архитектура и градостроительная практика окончательно утвердился **соцреализм**, который обладал определенной спецификой в отношении архитектурного творчества.

Основным «наполнением» советской архитектуры, как и любой общественной деятельности сталинского времени, было идейное содержание. «…Содержанием советской архитектуры, как и всех других видов советской культуры, являются идеи коммунизма, к которому идет советский народ»[8]. Однако, как можно предположить, архитектуре было свойственно формальное выражение (для архитектуры важна форма как материальный базис)[9]. Неспособность архитектуры «напрямую», т. е. без метафорических конвенциональных иносказаний выразить смыслы, заложенные создателями в свои архитектурные произведения, приводила к «неархитектурным» добавлениям (например, повсеместному использованию скульптуры на зданиях, превращение колонн в кариатиды и пр.) и множественности толкований (преимущественно критических) недавно законченных построек. Цапенко пишет: «Хотя советская архитектура, как и всякая иная и не является искусством повествовательным в прямом смысле слова, не обращается к народу непосредственно выраженными понятиями, не обобщает действительность в образах, прямо ее воспроизводящих, тем не менее, сила ее идейно-художественных образов огромна и в большей степени способствует утверждению в человеке этих же качеств»[10].

Архитектура, являясь «частью материальной культуры общества», решала не только идеологические, но и прагматические задачи. Совмещение этих двух аспектов (идеологического и прагматического) в искусстве архитектуры требовало особого подхода как от создателей, так и от «потребителей». В соответствии с философией марксизма, на первый план в архитектурной деятельности выступала методологическая составляющая, т. е. процесс создания окончательного продукта. Опираясь на слова И. В. Сталина, что «…силой [„в системе условий материальной жизни общества"] исторический материализм считает <…> способ производства материальных благ – пищи, одежды, обуви, жилища, топлива, орудий производства и т. п., не-

обходимых для того, чтобы общество могло жить и развиваться»[11], Цапенко экстраполировал эту важность материального начала и способа его производства на архитектуру. Таким образом, слова И. В. Сталина о том, что «…ключ к изучению законов истории общества нужно искать не в головах людей, не во взглядах и идеях общества, а в способе производства, практикуемом обществом в каждый данный исторический период, – в экономике общества»[12] напрямую переносились в сферу строительства. В архитектурной деятельности первичное значение приобретал **процесс**, т. е. принцип трансформации и осмысления материального образца.

Так как единственно верным законом развития архитектуры (и человеческой культуры в целом, а архитектура считалась «одним из проявлений социалистической культуры») признавался закон изменения «способа производства, практикуемый обществом в каждый данный исторический период», то от качества и способа производства (или метода, которым пользовались архитекторы) качественно зависела архитектура. Таким образом, законы развития архитектуры, выработанные на основе «великого учения Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина» о движущих силах и революционном преобразовании общества и взаимоотношении базиса и надстройки, автоматически подчинялись сменяемости производственных методов (как и методов архитектурной деятельности), характерных для определенной эпохи. В рассматриваемый период методом, признанным для всех видов советской художественной деятельности, был соцреализм. Именно он диктовал принципы работы и на архитектурном поприще. Однако декларативная унификация этого метода не снимала возможности его множественности прочтений и индивидуальный порядок его применения.

Нужно отметить, что метод соцреализма не допускал какой-либо стихийности, а утверждался «на научной платформе», т. е. на основе некоего архитектурного типа, который можно обозначить как «классицистический»[13]. Одной из задач научного метода было «развивать национальные традиции до уровня <…> большого вдохновляющего искусства»[14], которым в сталинское время выступало искусство, построенное на классицистических образцах. «Классицизм», рассмотренный как метод (анализа и синтеза) в архитектуре во все века сохранял неизменные позиции (в некоторые исторические периоды находясь в латентном состоянии), невзирая на политические реалии, вкусы и предпочтения общества, технологический прогресс и темп жизни. Предрасположенность обществ к признанию античной архитектуры в качестве главного архитектурного образца объяснялась ее вербализируемостью, предрасположенностью к однозначному пониманию ее закономерностей, рациональности и максимальной возможности быть представимой в виде свода правил и указаний[15]. Например, А. Палладио обосновывая свой метод в книге «Четыре книги об архитектуре» (XVI в.) писал: «…я счел делом, достойным человека, предназначенного жить не только для себя, но и для пользы других, выпустить в свет рисунки <…> построек, собранные ценою долгих и тяжких трудов, с кратким упоминанием того, что б мне в них показалось наиболее достойным внимания, и с приложением тех правил, которые я соблюдал и продолжаю соблюдать в своих постройках, дабы каждый, прочитавший эти книги, мог воспользоваться тем, что найдет в них хорошего…»[16]. Таким образом, главным достоинством классицистической архитектуры (т. е. построенной на античных образцах) являлась ее вербализуемость, а именно предрасположенность к переложению в руководства к действию и последовательным практическим программам[17]. Потенциальная конвенциональность классицизма, его ордерный порядок позволили ему стать определяющим базисом для советской архитектуры.

В культуре соцреализма четкость указаний была необходимым элементом четкости их исполнения. Однако в связи с неоднозначностью и обобщенностью формулировок метода соцреализма, ориентированных в большей степени на культуру в целом, а не на архитектуру в частности, метод допускал множественность прочтений, особенно в отношении формы–содержания и традиции–новаторства. При обращении к наследию «необходимо было тщательно взвешивать, какие из традиционных решений могут найти свое дальнейшее развитие в новом социалистическом содержании» и этим заслужить статус «прогрессивной традиции», а какие относятся к «тупиковым», не поддающимся социалистической интерпретации. В соответствии с учением В. И. Ленина «о двух культурах», в котором идеям «великорусской поповской буржуазной культуры» противопоставлялись идеи «великорусской демократии и социал-демократии», архитектура («каменная книга») рассказывала о «материальной культуре и общественном строе государства». Таким образом, «прогрессивная» ветвь культуры прошлого вырастала из сознания эксплуатируемых классов, и социалистическая архитектура являлась продолжением прогрессивной ветви развития архитектуры. «Основой качественной оценки архитектурного наследия» считалось правильное понимание

связи «базис–надстройка», позволявшее «отделить прогрессивные исторические традиции от классово-ограниченных, чуждых идейно-художественным принципам советской архитектуры». Подобные «ограничения» в связи с их философской подоплекой было сложно привязать к практической деятельности.

Выбор исходного архитектурного образца для последующей переработки был важным и спорным моментом (античный подлинник, вторичное переложение античной модели, современные памятники). Первоначально в качестве образца ленинградской «прогрессивной традиции» утвердился русский классицизм (ампир) конца XVIII – начала XIX в. (наряду с народным зодчеством и «выдающимися произведениями советской архитектуры»), породивший такое явление, как «петербургский ансамбль». Ни «ренессанс», ни «растреллиевское барокко», ни «ранний классицизм» не рассматривались в качестве допустимого для подражания из-за неспособности присущего им «разностилья» воплотить в реальность социалистическую мечту об ансамбле. Особенно это касалось стилистики общественных зданий, к которым предъявлялись повышенные требования как формирующим важные градостроительные узлы. И, если в 1930-е гг. в большей степени было исключительно декларативное (на вербальном уровне) понимание оснований и метода соцреализма (в связи с не устоявшимися до конца программами), то к 1950 г. уже существовали общепринятые визуальные «шаблоны», мощные стимулы для подражания и заимствований, а, следовательно, и более конкретного понимания базовых принципов метода (например, московские высотки а la Иофан или здания Жолтовского). По мнению М. А. Костюк, советская архитектура 1930-х гг. стремилась к «модернизации классических мотивов и одновременно классицизации авангардистских приемов»[18]. В 1930-е гг. «первоосновами» для Иофана стал микст из конструктивистских практик, американского модернистик (Streamline Moderne, американской версии Ар Деко) и башенной древнемосковской архитектуры. Применив метод сопоставления и совмещения, Иофан выработал эталон, который в дальнейшем, наряду с образцом Жолтовского, стал прототипом всей советской архитектуры. Архитекторы постоянно находились в поиске архитектурных моделей, которые могли бы послужить образцом для собственного проектирования. В дальнейшем советские мастера-архитекторы придерживались основных типов формообразования (Жолтовского и Иофана), находящихся на стыке двух динамических линий. Прямые цитаты архитектурно-пластических решений Жолтовского–Иофана присутствовали в разной степени во всем парадном жилом и общественном строительстве СССР[19].

Метод соцреализма в архитектуре, главным образом, стремился увязать прошлое с настоящим, предполагая опору на прошлое архитектуры, ее предшествующее развитие и отбор качеств, необходимых для социалистической архитектуры. Архитекторы начала 1950-х гг. понимали «традицию» по отношению к архитектуре как «обычай, порядок, правила поведения», которые служили «делу передачи исторического материала от поколения к поколению», но не видели в этом понятии «прямого отношения к архитектуре»[20]. «Традиция» выступала в роли образцовой модели для заимствования, но не как **материальный объект**, а в качестве потенциального основания для отработки и применения творческого метода, т. е. основания, должного подвергнуться дальнейшей трансформации. Аналогией этой деятельности являлось древнее указание «строить по обычаю» или использовать классическое «правило <пяти> ордеров».

Каким же образом работал метод соцреализма в архитектуре? Каким образом он позволял прочувствовать сущность культуры через категорию человеческой деятельности, каким являлся метод? Целевым требованием метода было производство социалистической (тоталитарной) архитектуры, тяготеющей к «реализму», т. е «ясно, просто и доступно выраженных в архитектурных образах духа, характера социалистической деятельности народов СССР, богатства их внутреннего мира»[21]. Как можно догадаться, подобное толкование мало напоминало указание для архитекторов-практиков. Поэтому для достижения реализма требовалось «…постоянное повышение профессионального мастерства и подъем строительной индустрии»[22], которые являлись паритетными компонентами метода. Как писал Голомшток: «Тоталитарное искусство многофункционально, и функции, им выполняемые, неоднородны: простейшая влечет за собой более сложную и, не переставая работать, становится частью последней, обе они входят в сложнейшую и т. д. Каждая из них разрабатывается в теории, предлагается практике в качестве проектного задания и, в конечном счете, как в любом техническом проекте, определяет конкретные формы и язык конечного продукта, выпускаемого мегамашиной тоталитарной культуры»[23]. Именно таким способом действовала мегамашина, вооруженная диалектическим методом соцреализма: заданный архитектурный шаблон (признанный в качестве «традиции») подвергался обработке по всем основным критериям, и на выходе представал некий дру-

гой образец, который переосмысливался на предмет своего новаторского решения и имел шансы, в свою очередь, превратиться в традицию и стать новой «первичной моделью» для использования. Таким образом, «новаторство состояло не столько в поисках новой формы, сколько в поисках нового содержания. <…> Само новое содержание, его полное раскрытие, являлось основной чертой новаторства»[24]. Цапенко писал в своей книге: «Гениальные произведения русских зодчих в стиле классицизма конца XVIII и первой четверти XIX в. примечательны тем, что в них классические мотивы получили совершенно своеобразное толкование. Именно этими произведениями в первую очередь была создана национальная русская классика, глубоко оригинальная и прекрасная»[25]. Также критерием новаторства могли выступать новые типы зданий (Метрополитен, Дворец Советов, промышленные сооружения, клубы и пр.), предназначенные «для обслуживания широчайших народных масс», по внешней образности напоминавшие помпезные исторические прототипы, но переосмысливаемые в новом ключе. В свою очередь, раскрытие (наделение) содержания также происходило в полном соответствии с «творческим» методом соцреализма, а, точнее, с «множественными методами», которые в сочетании с практикой подчинялись законам, характерным для данного вида искусства (в данном случае, архитектуры).

Проблеме преемственности «традиции–новаторства» в сталинское время уделяли серьезное внимание, ей посвящались многочисленные обсуждения и конференции[26]. При ограничении индивидуального творчества с помощью метода соединялись элементы, и получались качественные результаты. Начало 1950-х гг. было насыщено спорами о соотношении «традиции» и «новаторства» в архитектуре. Архитекторы-практики сталкивались с дилеммой совмещения «традиции», которая выявлялась исключительно на уровне теоретизирования, и практической деятельности, которая являлась «новаторской» по сути, т. е. привносила новые характеристики в архитектурное произведение. «Традиция» имела исключительно теоретическую природу («традиции» можно **передать** только с помощью знаков, но не как материальный объект) и допускала множественность своего истолкования при всей ее заданной цельности. Практическое указание руководства «строить в классике» приводила к «переработке традиции» и к рождению единичного нового «архитектурного объекта», который не мог абсолютно удовлетворить архитектурное сообщество в связи с применением разного метода даже к одному и тому же архитектурному первообразу. Руководство строить «в традиции» так же лишено смысла, так как «традиция» – всего лишь одна ипостась (или составляющая) метода, его опорная сущность, которая могла варьироваться. Кризис архитектурного дела начала 1950-х гг. был спровоцирован, в том числе и изначально парадоксальным убеждением о единственно возможной практической реализации «традиции».

Соотношение традиции и новаторства волновало ведущих архитекторов, которые видели в этом принцип успешности творческой деятельности. Выявлением пошаговых инструментов для **конструирования архитектуры**, которая могла утвердиться в качестве новой традиции, были заняты многие архитекторы. Например, архитектор Е. Левинсон в 1954 г. задавался вопросом «что сделал Щуко?»[27] и далее определял возможные шаги, которые привели архитектора к окончательному результату: «Он взял классическое сооружение и творчески вложил те основные положения, которые можно развивать в высшей степени далеко»[28]. Пользуясь определенным **методом**, в данном случае авторским, присущему мастеру, Щуко подошел к решению дома, который «…оставался и будет оставаться программой на далекие времена». По мнению Левинсона то же самое произошло с Жолтовским через 25 лет после Щуко в «Доме на Моховой», который на многие годы стал образцовой моделью советской архитектуры. Важным элементом архитектурной профессии для советского архитектора был **герменевтический анализ**, т. е. построение пошаговой модели (метода) обоснования заимствованных элементов и мотивов и умение применить его на практике, создавая новаторское решение. «…Новаторство – это, прежде всего, не выдумка. <…> Искусство возможно только в традиции, и вне традиции нет искусства. Подлинное новаторство – это, прежде всего, развитие прогрессивных начал, заложенных в прошлом, но только тех начал, которые свойственны современному человечеству. Новаторство вправе иметь свою традицию. Понимание новаторства как абстрактного начала вне времени и пространства абсурдно в своей сущности. Новаторство – это развитие идей, заложенных в исторической преемственности»[29]. Хотя традиция считалась далеко не абстрактным понятием, но понимание традиции у каждого архитектора было разное. В целом «…традиция несла в себе, прежде всего, характер исторической преемственности и известной закономерности. <…> Архитектурная традиция Ленинграда – в преемственном понимании духа города, его характера, пейзажа, соответственности задания, в благородстве форм,

в масштабности, модульности рядом стоящих сооружений»[30]. Правильный подход к наследию (т. е. к традиции) заключался в процессе превращения «новаторства в традицию», когда «творческое новаторство советских архитекторов, опирающееся на прогрессивные традиции, само становится своего рода традиций». Понятие «новаторства» применялось не только к отдельным архитектурным сооружениям, но и к целым участкам города, например, застройке проспекта им. И. В. Сталина (нынешнего Московского проспекта) в Ленинграде.

В 1951 г. в Ленфилиале Академии архитектуры была начата работа по теме «Вопросы традиции и новаторства на основе анализа застройки проспекта имени И. В. Сталина»[31], которая через некоторое время была прервана решением распорядительного заседания Президиума Академии архитектуры СССР[32]. Заявленной целью работы было «помочь практикам-проектировщикам в решении творческих задач по застройке и реконструкции проспекта (им. И. В. Сталина. – *Т. П.*)». Тема была признана актуальной и своевременной, так как длительная предыстория проспекта им. И. В. Сталина и его грандиозный масштаб давали «многообразие примеров для анализа традиции и новаторства в архитектурном творчестве»[33]. Оценивая довоенные постройки на проспекте им. И. В. Сталина, архитекторы пытались обозначить черты будущей архитектуры, которая должна оформить проспект. Новые принципы социалистического градостроения противопоставлялись не только внешним (зарубежным) негативным тенденциям, но и историческим реалиям (дореволюционным), свойственным самой России («немощенные, неосвещенные, утопающие в грязи города»), которые современная советская страна счастливо преодолела. Среди отрицательных качеств, присущих уже существующим на проспекте постройкам, фигурировал «индивидуализм» (как «черта капиталистической архитектуры»), который имел «сложные организационно-творческие причины: принцип расстановки авторов, которым поручалась застройка, обращение этих авторов к различным исходным традиционным стилевым приемам и деталям».

Что в большинстве случаев служило прототипом для преобразований? В период сталинского правления волюнтаристские решения власти[34] не могли не опираться на исторический (или традиционно-интуитивный) анализ реального состояния дел, с «отсевом» нежизнеспособных принципов и связей и сохранением потенциально реализуемых возможностей в данном обществе. В противном случае, новые направления (как социально-политические, так и художественные), независимо от силовых методов их внедрения, не смогли бы прижиться и развиваться. Одним из «потенциально беспроигрышных» преобразований, направленных на тотальную унификацию, был переход от конструктивизма к классическим моделям архитектуры в 1930-е гг. и закрепление их в 1950-х гг. Принимая европейскую «классичность» в качестве программной, СССР утверждал себя в ряду ведущих мировых держав. При этом традицией признавалась некая классика и полностью отвергался культурный контекст, в котором она зарождалась. В обиход вводилась мнимая (чистая) концепция «классичности», обрастающая новым смыслом и готовая для преобразований. Для формирования и оформления этой «новой» парадигмы советской культуре было важно не **дословное приближение** к образу классической архитектуры (греко-римским или опосредованным ренессансным, французским или просвещенческим моделям), а **осознание** этого «приближения», его **теоретическое обоснование**. Это добавляло еще больший сумбур в понимание задач архитектурного творческого метода, который преимущественно был направлен на практическую деятельность.

Таким образом, эпоха нового государства приняла не столько объект для заимствования, сколько **идеальную модель** (классицизм) и **метод** его трансформации, так называемый, соцреализм. Если в конце 1930-х гг. главным достоинством «классического» считалась включенность в общемировую архитектурную практику (мировое наследие) и новаторское осмысление этой традиции, то к началу 1950-х гг. акценты сместились. В это время архитектурная форма не стремилась к изменению, а требовала процесса воспроизводства и осмысления. Благодаря выбранным методам конструирования нового объекта рождались образцы, характерные для данного времени и места и отчасти отвечающие общегосударственной политике, но не несущие в себе новаторские черты. Архитектура, которая оставалась на стыке духовного и материального, строилась на основе утвержденной базы-традиции и осмысливалась через упрощенный метод, который постепенно выродился в жесткую схему. Традиция представала в виде устного постулата (вербального, визуального), но не материального объекта и не давала возможности для вариаций художественного метода, который к началу 1950-х гг. был отработан и позволял сконструировать типовой аналог в отрыве от творческого наполнения. Однотипные здания, построенные с помощью схожего метода и на одних и тех

же образцах, не рассматривались как новаторство и не могли в дальнейшем служить основой для новой традиции. Так же неточное следование указаниям и отклонение от метода приводило к неожиданным результатам и вызывало всеобщую неудовлетворенность процессом. Вынужденность исходить из внешних предпосылок (нехарактерных для архитектуры), которые затемняли понимание реальных проблем архитектуры, приводила к снижению качества архитектурных форм и ограничивала их развитие.

Примечания

[1] Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952.

[2] ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 254.

[3] Творчество Горького и вопросы социалистического реализма: сб. ст. М., 1958; Упит А. Вопросы социалистического реализма в литературе. М., 1959; В борьбе за социалистический реализм: сб. ст., М., 1959; Проблемы социалистического реализма. М., 1959. Сб. 1–2; Социалистический реализм и классическое наследие: сб. ст. М., 1960; Проблемы социалистического реализма: сб. ст. М., 1961; Творческий метод: сб. ст. М., 1960; Гей Н., Пискунов В. Эстетический идеал советской литературы. М., 1962; Ивашин В. У истоков социалистического реализма. Минск, 1963; Петров С. М. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 1970; Проблемы художественной формы социалистического реализма: сб. ст. М., 1971. Т. 1–2; Morris W. On art and socialism. London, 1947; Lindsay J. After the thirties. London, 1956; Fizer J. Some observations on the alleged classicism of socialist realism // Studies in Soviet thought. 1975. Vol. 15, № 4. P. 327–337; Иванов С. В. Неизвестный соцреализм: Ленинградская школа. СПб., 2007; и др.

[4] Иванов С. Г. Реакционная культура: от авангарда к Большому стилю. СПб., 2010. С. 88.

[5] Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 283.

[6] Термин «социалистический реализм» впервые предложен председателем Оргкомитета Союза писателей СССР И. Гронским в «Литературной газете» 23 мая 1932 г. и после этого широко пропагандировался. Принципы соцреализма в литературе подразумевали народность (доступность народному пониманию и использование простого языка), идейность (рассмотрение социалистических целей) и конкретность (установки марксизма).

[7] Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 85.

[8] Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952. С. 44.

[9] Форма как возможность визуализировать образ. «Формализм» (несоответствие содержанию) как явление жестоко критиковался в эти годы.

[10] Цапенко М. П. Указ. соч. С. 44.

[11] Цит. по: Там же. С. 30. В указанном сочинении «Вопросы ленинизма» И. В. Сталина (11-е изд. 1952) приведенная цитата находится не на с. 550, как указывает Цапенко, а на с. 589 в работе «О диалектическом и историческом материализме» (1938). Из этого следует, что цитата была взята из другого издания (10-е изд. 1938).

[12] Цит. по: Цапенко М. П. Указ. соч. С. 36. В указанном сочинении «Вопросы ленинизма» И. В. Сталина (11-е изд. 1952) приведенная цитата находится не на с. 552, как указывает Цапенко, а на с. 591 в работе «О диалектическом и историческом материализме» (1938). Из этого следует, что цитата была взята из другого издания (10-е изд. 1938).

[13] Советское понятие «классического» было многогранно и, как правило, ассоциировалось как с мощными традициями европейской античности, виллами Палладио, барочными ансамблями, так и с петербургской архитектурой, отразившей идеалы просвещенческого абсолютизма.

[14] ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 254.

[15] Указанием для строителей являются книги Витрувия «Десять книг об архитектуре» (I в. до н. э), Виньолы «Правило пяти ордеров архитектуры» (1562), А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» и др., которые были переизданы в СССР в начале 1930-х гг.

[16] Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1937. С. 13.

[17] Естественно, «вербализуемость» классического формообразования является далеко не единственной причиной, по которой классика принята в качестве образцовой для последующей трансформации. Конструктивизм не мог стать «государственным» эталоном, во-первых, в соответствии с его собственной идеологией супрематизации (и ориентация на прикладной, функциональный характер архитектуры) и ограниченными эстетическими возможностями (в передаче требуемой «фасадности-парадности», которые становились непременным атрибутом «советскости»), а, во-вторых, исчерпал себя к началу 1930-х гг. Так же советский конструктивизм, каким бы успехом ни пользовался на Западе и на какие бы западные образцы ни ориентировался, был целиком и полностью продуктом советского архитектурного творчества, что признавалось заграничным архитектурным сообществом. Произведенный в «местных» условиях, этот метод проектирования с единичным, хотя и высококачественным исходом, не мог стать связующим звеном между европейскими культурами. Необходимо было выбрать «образец», который бы отвечал определенным запросам: исходил из мировой практики, уходил корнями в историю, имел достойных предшественников и неограниченные возможности для «творческого осмысления», «образец», «…имеющий значение и силу вечно действенной эстетической догмы…» (Хигер Р. Этапы советской архитектуры // Архитект. газ. 1935. 3 апр., № 19. С. 3).

[18] Костюк М. А. Стилевая проблематика творчества архитектора Б. М. Иофана: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17. 00. 04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2004. С. 14.

[19] Речь не идет о массовом индустриальном строительстве, а исключительно об элитном.

[20] ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 254.

[21] Там же. Ф. 341. Оп. 1. Д. 205. Л. 10–11: Творческая встреча по докладу А. И. Гегелло «Основные черты советской архитектуры» 31 мая 1949 г.

[22] Там же. Л. 12.

[23] Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 161.

[24] ЦГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 1. Д. 205. Л. 10–11: Творческая встреча по докладу А. И. Гегелло «Основные черты советской архитектуры» 31 мая 1949 г.

[25] Цапенко М. П. Указ. соч. С. 268.

[26] См. материалы «по вопросам теории архитектуры» из Научного архива Академии художеств 1950 г. (Ф. 7. Оп. 5. Д. 487; и др.).

[27] Речь шла о доходном доме К. В. Маркова на Каменноостровском пр., д. 65, построенном Щуко в начале XX в. (1908–1910 гг.).

[28] ЦГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 1. Д. 380. Л. 57.

[29] Из статьи «О традициях и новаторстве», опубликованной в июне 1945 г. в газете «За социалистический реализм» (орган партбюро, дирекции, профкома, месткома и комитета ВЛКСМ Института им. И. Е. Репина). URL: http: // theory. totalarch. com (дата обращения 10. 05. 2014).

[30] Там же.

[31] ЦГАЛИ СПб. Ф. 347. Оп. 2. Д. 254. С. 1.

[32] 24. 07 (?). 1951 и в дальнейшем была перенесена на июнь 1952 г. в связи с загрузкой исполнителя работой по краткому курсу истории советской архитектуры.

[33] Тему разрабатывали и. о. руководителя Ленинградского филиала Академии архитектуры СССР, лауреат Сталинской премии, профессор С. В. Васильковский, и. о. руководителя отдела теории и истории архитектуры (руководитель темы) В. Ф. Шилков и старший научный сотрудник (исполнитель) Я. Д. Гликин.

[34] См.: Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М., 2007.