

Ю.П. ВОЛЧОК

Volchok Yury.
Contemporary World's
Architecture, 2/2018,
Pp. 9–38.

УДК 72.01

DOI 10.25995/
NIITAG.2019.11.2.015

ПРОТЯЖЕННОСТЬ ВО ВРЕМЕНИ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОСТЬ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Понятие «современность» связывает между собой прошлое, настоящее и будущее. Ключевым становится действие, объединяющее движение времен. Оно формирует проблемное поле исследования. Цель его — выявить, как зависит творчество в архитектуре от авторской интерпретации понятия «современность». Творческие концепции в архитектуре XX и XXI веков рассматриваются в исследовании как диалог требований культуры и возможностей, предоставляемых на каждом этапе «лестницы» цивилизации. В статье предпринимается попытка сконструировать пространственную модель сосуществования в динамике общего времени интересов и устремлений в прошлое, настоящее и будущее.

Ключевые слова: архитектура, современность, настоящее продолженное время, эпоха, периодизация творчества, конкурсы, прошлое и будущее, эволюция, пространство, проблемное поле, кризис, концепция, градостроительство.

Волчок Юрий Павлович — кандидат архитектуры, советник РААСН, профессор Московского архитектурного института (государственной академии), зав. отделом Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал ФГБУ ЦНИИП Минстроя России)
E-mail: yvolchok@gmail.com

Yu.P. VOLCHOK

EXTENSION IN TIME THE NOTION OF «MODERNITY» OF ARCHITECTURE OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

The concept of “modernity” connects the past, the present and the future. The key is the action that unites the movement of time. It gives shape to the problem field of research. Its purpose is to reveal how creativity in architecture depends on the author’s interpretation of the term “modernity”. Creative concepts in the architecture of the 20th and 21st centuries are considered as a dialogue between the requirements of culture and opportunities provided at each stage of the civilization “ladder”. An attempt is made to construct a spatial model of coexistence in the dynamics of the common time of interests and aspirations into the past, the present and the future.

Keywords: architecture, modernity, present continuous time, epoch, periodization of creativity, competitions, past and future.

Volchok Yury — Ph. D. in Architecture, RAACS councilor, Professor of the Moscow architectural Institute (State Academy), Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Federal State Budget Institution “Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia”, head Department.

Понятие «современность» — наиболее сложное для осмысления в наше время. Его зачастую путают с «сиюминутностью». Поэтому важно зафиксировать концептуальную включенность самого понятия «современность» в повседневную профессиональную жизнь

архитектуры. Формирование качественно иного отношения к этому понятию, нежели сложившееся «потребительское», может способствовать поискам путей преодоления столь очевидного для всех кризиса в архитектуре. Понятие «современность» связывает между собой прошлое, настоящее и будущее¹. Ключевым в этой формулировке становится действие, объединяющее движение времени. Его не удастся описать однозначно, и это приводит к тому, что понятие «современность» неотрывно от понятия «проблемы». Эту особенность чутко уловил в свое время М.Я. Гинзбург, включив в название книги «Стиль и эпоха» (1924) раскрывающие это название слова «Проблемы современной архитектуры»². Осознание «растянутости» во времени обсуждаемой в этой книге проблематики зафиксировано автором в эпиграфе, взятом из текста Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии» (1888). Книгу перевели на русский язык в 1913 году³. Трудно представить, что десятилетие спустя в новой, радикально изменившейся и для творчества атмосфере имя Вельфлина сохранит широкую популярность. Но для Гинзбурга важно было зафиксировать (возможно, и для будущего), что его Исследование, вслед за Вельфлином, также с большой буквы, и оно встроено автором в движение по осмыслению «сущности и становления» новых тенденций в стилеформирующем творчестве.

Эпиграф многозначительно в утвердительном, а отнюдь не в ироническом смысле открывается словом «Движение...». Это было важно для Гинзбурга, важно это и для нас. Книга «Стиль и эпоха» — историческая. Она, возможно, один из наиболее убедительных примеров исследования в границах истории архитектуры новейшего времени. История в работе Гинзбурга не ориентирована, как принято, в прошлое, а фиксирует процесс, развернутый в будущее. Она, исходя из сути архитектурного профессионализма, проектирует образ этого профессионализма в будущем, в неразрывности

¹ Эта статья — продолжение статьи «Трианонский диалог»: 2018 год — начало разговора о городе в будущем. Новая волна и(или) новая парадигма?» в книге: Современная архитектура мира. Вып. 10 (1/2018) / Гл.ред. Н.А. Коновалова. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. С. 9–54.

² Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924.

³ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. М.: Азбука, 2004.

⁴ Пригожин И.Р., Данилов Ю.А. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. М.: КомКнига, 2006.

⁵ Локтев В.И. Барокко от Микельанджело до Гварини (проблема стиля). М.: Архитектура-С, 2004.

⁶ Шваб К. Технологии Четвертой промышленной революции. М.: ЭКСМО, 2018.

с общим архитектурным знанием. Слова И.Р. Пригожина «От существующего к возникающему...» здесь весьма уместны⁴. Так же, как и упоминание о том, что В.И. Локтев, один из самых тонких знатоков содержания и сути архитектурного профессионализма, многие годы посвятил изучению архитектурного барокко. Многоаспектно значительно звучит название его главной книги об этом «Барокко от Микельанджело до Гварини (проблема стиля)»⁵. Барокко для Локтева — закономерная «фиксация» стилиобразования на пути от ренессансного наследия архитектуры к формированию ее футурологических возможностей. (Не думаю, что это случайность: В.И. Локтев был принят в Академию космонавтики.)

2018 год вобрал в себя большое число событий, вызывающих потребность сконструировать проблемное поле для исследования возможности сосуществования в едином пространстве текущего времени разноориентированных интересов, непосредственно связанных с «жизнью и судьбой» архитектурно-строительного творчества. Уместно начать с упоминания об одной из самых, возможно, скромных, небольших выставок-инсталляций в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве «Анатомия кубизма». Кубизм датируется как устойчиво сложившееся направление в искусстве 1907–1923 годами. В основе выставки — тетрадь Пабло Пикассо с его эскизами к картине «Авиньонские девицы», давшей старт всплеску различных авторских интерпретаций возможностей нового художественно осмысленного формообразования. Сильное впечатление производит то, что листы из тетради Пикассо показывают в зале античной коллекции музея. Неотрывность от античного наследия, адресность поисков художника, сосредоточенных на предметном знании конкретных произведений искусства античности, позволяют другими глазами, более аргументированно (вслед за Вельфлином) проникнуть в «сущность и становление» теперь уже другого по времени «исторического слоя» художественного наследия.

Круг событий, ориентированных в будущее, в нашей «текущей» отечественной архитектуре:

– «Город будущего» объявлен темой этого года в рамках Трианонского диалога российско-французского сотрудничества. Из названия темы очевиден вектор интересов, аккумулируемых в этом направлении.

– На перспективу нацелено и содержание книги Клауса Шваба «Технологии Четвертой промышленной революции», имеющей непосредственное отношение к формированию современных тенденций развития архитектурно-строительного творчества и в нашей стране. (Книга написана в 2016-м и в том же году была переведена на русский язык. В этом году появилось уже второе ее издание⁶.)

– Вся проблематика переселения из районов массовой застройки рассчитана также на многие годы реализации.

⁷ Панофский Э. *IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. СПб.: Аксиома, 1999.

Наряду с этим большой пласт научно-творческой деятельности в Москве и других городах страны сконцентрирован на проблемах совершенствования качества жизни уже сегодня, в наше время. В первую очередь это работы по благоустройству, реализующие современные возможности ландшафтной архитектуры.

Большой спектр профессиональных интересов сосредоточен на сохранении исторических ценностей. В последние годы и наследие архитектуры XX века попало в круг деятельного внимания архитектуры.

Существование множества разнонаправленных творческих интересов в едином времени и создает проблемное поле движения во времени понятия «современность» как диалога требований культуры и возможностей, предоставляемых на каждой ступени «лестницы» цивилизации. Назрела необходимость сформировать конструкцию такого диалога в границах архитектуры.

Историческая наука в последние десятилетия существенно дифференцировалась. Уместно при этом зафиксировать: помимо более строгого различия «отраслевого» исторического знания на первый план выходят методологические направления обретения знания, формируемые на основе, с одной стороны, междисциплинарного подхода к методологии, а с другой — опирающиеся на плюрализм и ценности индивидуального миропонимания. Включение знания об истории архитектуры новейшего времени, синхронизация его с возможностями различных методологических направлений и тематических школ «истории истории» несомненно обогащают исследовательский инструментарий современного отечественного архитектуроведения, сосредоточенного на осмыслении истории архитектуры и градостроительства новейшего времени. Но здесь возникает несколько серьезных проблем, порожденных реалиями отечественной истории в XX веке.

Первая из них: ведущие концепции мирового развития архитектуры врастают в отечественное

миропонимание зачастую с большим опозданием. Эта проблема не «отпускала» наше архитектуроведение в течение всего прошедшего века и не исчерпала себя по сей день. В частности, классический труд Э. Панофского «*IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*» был написан в 1924 году (тогда же, когда вышла в свет упоминавшаяся выше книга М.Я. Гинзбурга «*Стиль и эпоха*»). В 1959 году автору предложили подготовить ее второе издание. Опубликовали его в 1960-м, повторив первое издание книги. На русском языке она стала известна только в 1999 году, хотя перевод был сделан (с издания 1960 года) еще в начале 1970-го. Книга Панофского нашла своего читателя в нашей стране спустя три четверти века⁷.

Не менее сложно в отечественную историческую науку входила традиция знания о творческом наследии Артура Лавджоя (1873–1962). Его работа «*Великая цепь бытия. История идей*» была опубликована в 1936 году (в Кембридже и Гарварде). На русском языке — в переводе В. Софронова-Антони — в 2001-м (в издательстве «Дом интеллектуальной книги»). В данном случае фиксация внимания на издательстве уместна. С этой работой Лавджоя связывается формирование нового направления исторической науки — интеллектуальной истории. С 1990-х годов она активно развивается и в нашей стране. Очень важно приобщение к ней и отечественного архитектуроведения, тем более сосредоточенного на проблематике истории современной архитектуры.

Проблема касается не только переводной литературы. Книга А.К. Бурова «*Об архитектуре*» была написана в 1943 году, опубликована в 1960-м. При издании (после смерти автора) изменили ее название. Авторское — «*В поисках единства*» — задавало совсем иной угол зрения для раскрытия содержания книги. Более того, авторское название книги фиксирует внимание на диалоге, а точнее, здесь — нерасторжимости художественного и технологического начал архитектурного мышления, закрепленного в восходящем к античности понятии “*techne*”. Оно выявляло, актуализировало, возвращало к активной жизни в профессии творческое, концептуальное наследие раннего ВХУТЕМАСа (в существенно иных для него условиях, связанных с проблесками надежды на обновление (возрождение) целостного понимания архитектурного профессионализма в послевоенном будущем). Напомню, рукопись книги была завершена в 1943 году. В 1944-м А.К. Буров читал главы из нее в Центральном Доме архитектора.

Вторую большую проблему, связанную с исследовательским пониманием «идеи» и закономерностей сложения теоретических и творческих концепций в архитектуре, также можно связать с именем Панофского, фиксируя неотрывность его исследования от философии Э. Кассирера. Позднее стали появляться издания, в которых архитектурные тексты

даны вместе с философским видением общей для них проблемы, формируя диалог архитектуры и философии, необходимый в поисках концептуальных решений. Такой прием радикально меняет саму возможность конструирования концепций трансформации во времени содержания понятия «современная архитектура», открывая для нее новые исследовательские возможности.

Третий круг проблем (из числа основных) складывается вокруг проблематики организации пространства. Она в последние десятилетия получила значительное распространение в самых разных научных дисциплинах и в художественном творчестве. Достаточно сослаться на книгу Ю.С. Степанова «В трехмерном пространстве языка», выдержавшую даты первой публикации в 1985 году несколько переизданий⁸. И вместе с этим уместно вспомнить, что С.М. Бархин, создавший сценарию спектакля «Кант» в Театре Маяковского (2013), предъявлен на афише как «организатор пространства». В 2016 году то же трио (автор: М. Ивашкавичюс; постановка: М. Карбаускас; организация пространства: С.М. Бархин) в том же театре создало спектакль «Русский роман». Композиция объединила в единстве действия «жизнь и судьбу» Л.Н. Толстого, его семьи и героев романа «Анна Каренина».

В октябре 2018 года на сцене МХТ им. А.П. Чехова появился еще один спектакль, в основе которого, по выражению автора спектакля Д.А. Крымова, «отдаленные мотивы» романа «Анна Каренина». Точнее, это композиция. Композиция в полном смысле слова — объемно-пространственная, не просто объединившая в себе вековое пространство, но и благодаря открытому финалу ориентирующая зрителя в будущее. В основе действия, помимо романа «Анна Каренина» (1877), роман В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» (1980). Для этого спектакля-композиции (об убедительно предъявленной в нем трансформации во времени понятия «современность») поэт Л.С. Рубинштейн написал итожащие его (ее) «Вопросы», которые

ПРИМЕЧАНИЯ

⁸ Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. М.: Едиториал УРСС, 2016.

⁹ Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Страхову // Собр. сочинений в 22 томах. Т. 18. М.: Художественная литература, 1984. С. 784.

¹⁰ А.М. Ранчин. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция [Электронный ресурс] // Слово: [правосл. образоват. портал]. [Б.м.], 2010. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> (дата обращения: 26.05.2011).

Анна задает себе (зрителям) (2018). Спектакль и не предполагает давать ответы... По утверждению Д.А. Крымова, связующим для него «цементом» (в данном случае, по выражению Л.Н. Толстого, применительно к разговору о связности художественного произведения), камертоном для создания композиции послужил бунинский «Солнечный удар», оставшийся вне границ сценического действия, но обеспечивший целостность закономерности его внутреннего строения. Для автора спектакля осмысление архитектоники произведения так же важно, как и для его героя.

Приведу здесь один пример обсуждения этой проблемы, ссылаясь на исследовательский опыт А.К. Жолковского. Он приводит полностью, что существенно, известный фрагмент из письма Л.Н. Толстого к Н.Н. Страхову о том, что есть только один (для него) способ передать содержание и суть романа «Анна Каренина»: для этого нужно написать роман вновь. Но эта мысль имеет продолжение, которое, как правило, не принято цитировать. Вот как она звучит: «Во всем, почти во всем, что я писал (Л.Н. Толстой. — Ю.В.), мною руководила потребность собрания мыслей, **сцепленных** между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без этого **сцепления**, в котором она находится. Само же **сцепление** составлено не мыслию (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого **сцепления** непосредственно словами нельзя; а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения»⁹.

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

Из письма Л.Н. Толстого С.А. Рачинскому о романе «Анна Каренина» можно в самом первом приближении судить о том, чем была архитектура в его творчестве: «Я горжусь ... архитектурой [романа] — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомствах) лиц, а на внутренней связи...»¹⁰ Неотрывность возможностей архитектуры от ауры имени Л.Н. Толстого при создании и осознании достойного уровня «художественных сцеплений» востребована и в наше время.

В октябре 2018 года вручалась одна из самых авторитетных литературных премий в нашей стране — «Ясная Поляна». Лауреатом стал роман О.А. Славниковой «Прыжок в длину». Вот какими словами представлял его член жюри этой премии В.О. Отрошенко: «Одна из претензий,

¹¹ Отрошенко В. О романе О. Славниковой «Прыжок в длину» в статье Е. Коробковой «Ольга Славникова стала лауреатом премии “Ясная поляна”» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. URL: <https://www.kp.ru/daily/26899/3943971> (дата обращения: 25.10.2018).

¹² Вейдле В. Биология искусства // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 324.

предъявляемых критиками роману, состоит в том, что этот роман сконструирован. Господа, купол Брунеллески во Флоренции тоже сконструирован, но когда на него смотришь — испытываешь ни с чем не сравнимое вдохновенное чувство. Как Брунеллески при работе с куполом, Славникова в этом романе вступает (так в тексте. — Ю.В.) и архитектором, и скульптором, и инженером, и великолепным ювелиром. Я имею в виду, конечно же, ювелирную работу со словом¹¹. И здесь также отсылка к творческой памяти о флорентийском мастере, основным занятием которого было ювелирное искусство. (В предыдущей статье в 10-м выпуске «Современной архитектуры мира» говорилось о Ф. Брунеллески применительно к исследованию В.Н. Лазаревым в 1970-е годы становления итальянского Возрождения.) По этой причине нет ничего удивительного, что одна из первых крупных работ В.Б. Шкловского о Толстом («Матерьял и стиль романа Толстого “Война и мир”»), датируемая 1928 годом, также построена на отсылках к возможностям и авторитету архитектуры.

ВХУТЕМАС до 1927 года имел все основания занять закономерное для себя место в эпицентре смыслового пространства, объемлющего понятие «архитектура», поскольку «художественное сцепление» для него было профессионально органичным. (В 2020 году в связи со столетием со времени его образования о ВХУТЕМАСе будет идти речь и как о «нашем современнике».)

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

Формулировка «художественное... техническо-промышленное» притягивает к себе внимание. Трудно предположить, что официальный документ такого уровня был подготовлен стилистически небрежно. Не исчерпывает содержание конструкции названия вуза и указание на то, что

художников-мастеров высшей квалификации будут готовить для промышленности. От Мастерских очевидно ждали значительно большего, нежели подготовка художественно обученных «прикладников» для работы на производстве. И ВХУТЕМАС эти ожидания оправдывал, во многом благодаря сформировавшемуся к 1920-м годам и в нашей стране общеевропейскому пониманию перспективных возможностей во взаимоотношениях художественного и технического начал в формообразовании. «Со времен греков и их совокупного понятия *techné*... европейская мысль привыкла располагать художественные произведения в непосредственной близости к утилитарным предметам и техническим конструкциям»¹². Изначально во ВХУТЕМАСе близость художественного и технического, а точнее, научно-технического, начал не просто декларировалась, а целенаправленно создавалась. Это поставило его в центр проектирования взаимоотношений культуры и цивилизации, при этом в радикально новых социально-общественных условиях.

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

Поиски нового в формообразовании наложились на необходимость существовать в условиях всеохватной ориентации на обновление в нашей стране. Понятие «новое» в равной мере становилось и романтически-мировоззренческим, и прагматически прикладным. Возникающая двойственность нашла отражение в программах-заданиях ВХУТЕМАСа, а позднее — в тематике курсового и дипломного проектирования. Уравновесить, объединить их, предотвратив тем самым неизбежное при таком расслоении интересов и творческих задач размежевание Мастерских на подготовку прикладников (производственников) и мастеров «чистого искусства», должно было формирование Основного отделения, где закладывалась объемно-пространственная конструкция организации пространства и пространства организации «как формы данного материала». Эта тенденция находит распространение не только в теории архитектурного формообразования и творчестве ВХУТЕМАСа, но и в естественно-научном знании, теории машин, языкознании, литературоведении и т.д. При этом важно обратить внимание на то, что формообразование как работа в материале воспринимается как диалог, результат совместной научно-технической и художественной деятельности. М.М. Бахтин, в частности, писал в этой связи, что «на почве

искусствоведения **рождается тенденция** понять форму ... как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и (художественной. — Ю.В.) определенности и закономерности»¹³ (выделено мною. — Ю.В.).

Концепция устройства ВХУТЕМАСа, имевшего в своей сердцевине Основное отделение и Архитектурный факультет, свела воедино ключевые понятия, ставшие необходимыми для обретения в целостности и совершенстве не только законченной формы, но и **процесса ее создания**: пространство, современность, организация, место (*топос*), *techné*. Целеустремленное внимание к совокупности этих понятий, сведение их в единый смысловой кинематический (в данном случае динамически работающий) узел сформировало полноценность содержания научно-творческой программы ВХУТЕМАСа и поставило его в эпицентр исторических событий, ориентированных не просто на обретение, но на проектирование (создание) Нового. Такое понимание идей ВХУТЕМАСа превратило его в возрожденчески трактуемое Начало для творческих поисков и в нашей стране, и за рубежом на многие десятилетия вперед. Вполне закономерно ВХУТЕМАС создал «библиотеку форм», не исчерпанную по сей день.

«Ренессанс не концепция, а событие», — написал 20 лет назад В.В. Биbihин. И рядом с этим: «Ренессанс вводит в узел, в котором завязывается история, т. е. **настоящее** время, которое должно наступить <...> Дело... не в определении понятий и построении концепций, а в обращении внимания на вещи, в которые мы так или иначе уже втянуты» (выделено автором. — Ю.В.)¹⁴. Почему именно на перечисленные выше «вещи» я обращаю внимание, полагая, что именно благодаря ВХУТЕМАСу мы оказались «втянуты» в их неразрывность на пороге «настоящего времени, которое должно наступить»? Приведу минимально необходимую мотивацию.

С XX веком пришло подлинно новое, отличное от всего предыдущего, понимание пространства,

¹³ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 11.

¹⁴ Биbihин В.В. Новый Ренессанс. М.: Прогресс-Традиция, 1998. С. 38–39.

¹⁵ Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995. С. 167.

его устройства. Разумеется, архитектура как искусство пространственное не могла пройти мимо вновь открывающихся возможностей и закономерностей.

Не в меньшей мере новые представления об организации устройства пространства были интересны в те годы и для театра. Творческое наследие театра В.Э. Мейерхольда, в частности, в этой связи весьма наглядно, т.к. позволяет смоделировать формообразующие поиски в архитектуре на опыте художественных экспериментов в сценографии. Разговор об «организации пространства» на современной театральной сцене уходил корнями в этот слой формирования представлений об универсалиях пространственного устройства целого и в архитектуре.

Сделаем «два среза» этого наследия на 1923-й и 1927-й — годы, наиболее значимые для судьбы ВХУТЕМАСа.

«Земля дыбом». Драма в 3-х частях.

Спектакль 1923 г.

На афише:

Композиция текста С.М. Третьякова

Монтаж действия В.Э. Мейерхольда

Монтаж речи С.М. Третьякова

Внешнее оформление Л.С. Поповой

Премьера 4 марта 1923 г.

В одной из рецензий в журнале «Зрелище» (1923. №21. С. 8) некто И.К. Аксенов пишет: «Художник раз и навсегда отказался от искусственно измышляемых форм и построений, поставив своей задачей работать только реально существующими предметами, не раскрашивая их и не изменяя формы»¹⁵.

Спектакль «Горе уму» по комедии А.С. Грибоедова.

На афише:

Автор спектакля В.Э. Мейерхольд

Художники В.А. Шестаков (конструкция),

Н.П. Ульянов (костюмы и грим)

Премьера 12 марта 1928 г.

На афише также указано, кстати, что спектакль завершается его обсуждением «Споры о горе уму», и тут же приводятся имена участников диспута.

Между спектаклем 1923 года и вторым, упомянутым здесь, прошло пять лет. Обратите внимание, сколь схожи приемы конструктивного решения пространства сцены притом, что работают над конструкциями разные и при этом большие самостоятельные художники Л. Попова и В. Шестаков. В 1928 году в авторских текстах художников можно прочитать: «Оформление спектакля “Горе уму” построено по конструктивистскому методу... Построен организующий спектакль — общий станок

для всех картин, механически видоизменяющийся и подающий отдельные сцены, как смонтированные кадры спектакля, несущие в своей предметной форме отпечаток той эпохи...» Это текст Шестакова под названием «О вещественном оформлении». Он опубликован в журнале «Современный театр» №11 от 13 марта 1928 года. Второй художник, работавший над спектаклем, Н.П. Ульянов, в этом же издании пишет еще определеннее: «Художник всегда весь находится во власти стиля, какой бы он ни был, а игра со стилем требует особой осторожности...»¹⁶

А теперь посмотрим рецензии на этот спектакль: «Сценическая конструкция излишне громоздкая и сложнейшая — с высочайшими металлическими лестницами по бокам и хорами, сделанными только для того, чтобы спустить с левой стороны эффектную группу барышень в сцене разъезда после бала... Правая же лестница так и остается неиспользованной, не “обыгранной”». И так далее, в том же весьма критическом тоне с нотками недоумения в итоге: «С обеих сторон подкатываются на середину — весьма сложные — боковые площадки, технически очень неналаженные». Это замечания из рецензии Д. Тальникова, опубликованной на страницах 267–268 в том же журнале «Современный театр» еще до официальной премьеры (по впечатлениям от генеральной репетиции) в 1927 году, 27 марта. В этой связи становится кое-что понятным. В частности, почему появились тексты художников спектакля, пусть и спустя год.

Как мы знаем, 1927 год оказался решающим и в судьбе ВХУТЕМАСа. Именно в этом году он был реорганизован во ВХУТЕИН. Направленность и основная мотивация этой реорганизации, что называется, «витают в воздухе». Театр только дает ее концентрированное предьявление.

Вернемся вновь в 1923 год. Мейерхольд показывает еще одну премьеру «Человек — масса». Художник по материальному оформлению В.А. Шестаков. Давайте посмотрим рецензии того же года и на этот спектакль. Б. Апперс в журнале «Театр

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁶ Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995. С. 215.

¹⁷ Федоров В. «Человек — масса». На премьере // Зрелище. 1923. №24. Цит. по: Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995. С. 165–166.

Революции» (С. 49–50) пишет: «В этой постановке впервые в современном театре утверждается стиль **урбанистического агитационного спектакля**. <...> Внезапная остановка, тишина, рубильник выключает свет, и выхваченное узким лучом прожектора на сцене возникает лицо Женщины — **героини трагедии (А. Богданова)**» (выделено мною. — Ю.В.). Женщине авторы дали имя — Александра Богданова — неслучайно. Естественно, это не просто совпадение с именем автора «Тектологии» (1914) Александра Александровича Малиновского-Богданова. «Тектология» — всеобщая организационная наука, или еще одна авторская расшифровка — гуманитарная наука о строительстве. Нельзя пройти мимо того, что именно в 1923 году готовится перевод «Тектологии» на немецкий язык. Автор пишет к нему предисловие. «Тектология» Богданова уверенно становится всемирно известной. Театр Мейерхольда, без сомнения, на стороне автора. Не назвали бы иначе главную героиню его именем.

Понятие «организация» восходит к книге А.А. Богданова «Тектология — всеобщая организационная наука», увидевшей свет в 1914 году. С этим фундаментальным трудом современные исследователи связывают становление общей теории систем. Со временем она становится европейски актуальной и вместе с тем широко представленной в стенах ВХУТЕМАСа. Понятие «организация» — едва ли не самое употребляемое в профессиональном лексиконе вхутемасовцев. Н.А. Ладовский, как чуткий современник появления нового методологического «инструмента» формообразования, был самым активным и убежденным сторонником описания архитектурных, в том числе и собственно творческих и проектных задач, в терминах организационной науки.

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

Приведу небольшой фрагмент еще из одной «раздраженной» рецензии, чтобы нагляднее ощутить, в какой непростой общественной атмосфере существовал ВХУТЕМАС (ВХУТЕИН) на протяжении всех десяти лет своей творческой и организационно-административной эволюции. «Конечно, это не конструкция. Это только декорации, приближающиеся по форме и конструктивному оформлению сцены. Конструктивизм черпает свою выразительность из целесообразности. В конструкции ни одна часть не имеет права на существование, если она не работает, а исполняет только декоративное назначение. В построении Шестакова очень много частей, исполняющих чисто декоративную задачу и имеющих свое оправдание только в порядке эстетическом»¹⁷.

Руководство ВХУТЕМАСа чутко реагировало на флюиды, распространяющиеся на произведения искусства. При этом критика буквально в равной мере исходит и слева, и справа. Без сомнения, противоречивость мнений о соотношении художественно-эстетического и утилитарно-технического, а скорее — технологического, проникает и укореняется в стенах ВХУТЕМАСа. Почему я говорю «укореняется»? Ответ можно найти в статье К.Н. Афанасьева в юбилейном каталоге «ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН», в которой он пишет о весьма непростых взаимоотношениях между Мастерскими и Мастерами, по сути, на протяжении всего десятилетия двадцатых годов. Тогда же, в 1920–1923 годах, ВХУТЕМАС предпринял решительную попытку сохранить *techné* целостности восприятия творческой по своему содержанию деятельности во всех видах творчества, находящихся в его ведении и под его опекой.

Возвращаясь к разговору о месте 2018 года в осмыслении понятия «современность» как организующего начала в движении во времени объемно-пространственной конструкции этого понятия, уместно зафиксировать внимание на концепции и устройстве выставки «АвангардСТРОЙ. Архитектурный РИТМ революции» в залах анфилады Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Разговор о ней стоит начинать, вспоминая о многообразии ключевых для нее понятий «строй» и «ритм». Именно они позволяют углубиться в содержание истории архитектуры авангарда в творческом диалоге ее с промышленностью (активным носителем постоянно меняющейся технологии и функции), так как этот диалог понимался и усердно развивался в творчестве первой трети XX века. Выставка фиксирует сегодняшнюю рефлексию на содержание этих понятий.

Помимо лежащего на поверхности толкования понятия «строй» как «политический строй», на что наталкивает напоминание о революционной окраске времени, которое раскрывает выставка, чье пространство оформлено в красном цвете, слово «строй» входит в содержание еще как

¹⁸ Библер В.С. Мышление как творчество. [Введение в логику мысленного диалога]. М.: Политиздат, 1975. С. 399.

минимум пяти иных понятий, неотрывных для сути интересующего нас диалога архитектуры и промышленности.

Во-первых, «*строй*» — понятие, неотъемлемое для всякого разговора о гармонии, без которого невозможно обойтись при осмыслении всего, что связано с представлениями о форме, образе, стиле...

Во-вторых, это «*строительство*» — процесс, устремленный к обретению целостности. В лучших своих проявлениях оно создает образы, претендующие на совершенство. Именно они формируют «тематический план» всякой, в том числе и нашей, экспозиции. Строительство при этом уместно трактовать вслед за А. Белым как синоним творчества, не ограничивая его процессом «строительного производства».

В-третьих, «*строй*» — это и *устройство*. Пожалуй, именно это понятие выдвигается на авансцену разговора о диалоге архитектуры с промышленностью, техникой, машинной техникой, что для первой трети XX века стало едва ли не первостепенной проблемой для отечественной интерпретации диалога требований культуры и возможностей, предоставляемых на той или иной ступени «лестницы цивилизации» (по выражению В.С. Библера¹⁸).

В-четвертых, понятие «*строй*» закономерно становится одним из коренных в словосочетании «жизне*строение*». Именно оно реализует социальное содержание человеческой жизни, которое и призвано организовать архитектурное творчество. Здесь ключевым для его понимания становится слово «организация», смыслообразующее в «Тектологии», которую ее автор А.А. Богданов предьявлял (напомню еще раз) как «гуманитарную науку о строительстве». (Достаточно привести здесь один пример заинтересованного в те годы внимания к неразрывности строительного производства и общественного жизнеустройства — «производственный» роман Ф.В. Гладкова «Цемент» (1925).)

В-пятых, собирая воедино основные для нашего разговора о творческом диалоге архитектуры и производства сюжеты, нельзя не зафиксировать внимание на собственно историческом интересе к событиям, фактам, методам, опирающимся на понятие «*строй*», и динамике представлений об их *устройстве*.

Так, в 1742 году императрица Елизавета Петровна издает Указ «О строении в Москве домов по плану и о наблюдении, чтобы улицы были шириной восемь сажен, а переулки четыре сажени» и в 1753 году — «О недопущении впредь застраивать в Москве площади и о сломе находящихся на оных строений». Позднее при Екатерине II была утверждена Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы (1762). Через полвека появляется новая государственная Комиссия — о строении в Москве (1813–1843) или, иначе, Комиссия для строений Москвы. Ее задача — организовать послепожарную застройку Москвы.

Можно итожить разговор об этом, реконструируя опыт архитектурно-строительного творчества в те годы. Естественно, здесь найдется место и для рассказа о производственных сооружениях. В нашем случае точнее, однако, зафиксировать внимание на накоплении иного опыта, обобщающего именно историческое знание. Для этого уместно остановиться на работе А.С. Лаппо-Данилевского «Методология истории» (Первое издание. Вып. 1–2. 1910)¹⁹. Все ключевые главы и параграфы этой работы включают в себя понятие «построение»: «построение теории исторического знания», «принципы построения исторического знания»... Смысл методологии истории Лаппо-Данилевского — в выявлении возможности построения целостного объемно-пространственного, по существу, подхода к обретению исторического знания. Стоит обратить внимание на то, что первое издание труда А.С. Лаппо-Данилевского датируется 1912–1913 годами и как бы подводит итоги дореволюционного этапа поисков методологии осмысления истории. В 1923 году, несмотря на радикально изменившееся в стране отношение к истории, было опубликовано уже третье (посмертное) издание «Методологии истории» Лаппо-Данилевского. В 2006 году она была переиздана в серии «Университетская библиотека» издательским домом «Территория будущего». Говорящее для осмысления этой выставки название. (Уместно заметить, что одним из членов научного совета серии был В.Л. Глазычев.) В 2010 году — еще одно переиздание, теперь в серии «Библиотека отечественной общественной мысли»²⁰. Разумеется, к каждому из этих изданий пишутся развернутые введения и комментарии, в которых реконструируется свое понимание устройства процесса исторического движения. Именно к нему, устройству движения, устойчиво во времени сохраняется заинтересованное внимание.

Выставку «АвангардСТРОЙ» можно рассматривать как современный «комментарий» к поиску методов и приемов предъявления, изучения и осмысления истории²¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁹ Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. М.: Территория будущего, 2006 (напечатано по тексту первого издания 1910–1913 гг.).

²⁰ Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. В 2-х т. Т. 1 / Подгот. текста: Р.Б. Казаков, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. М.: Ин-т общественной мысли; Российская политическая энциклопедия, 2010.

²¹ Волчок Ю.П. Искусство и ответственность в архитектуре: ритм и строй эпохи советского авангарда. Открытый финал // АВАНГАРДСТРОЙ. Архитектурный ритм революции 1917 года = AVNGARDSTROI. Architectural rhythm of the 1917 revolution / Сост. И.В. Чепкунова и др. М.: Фонд «Связь Эпох»; Кучково поле Музеон, 2018. С. 353–359.

Добавим и шестое значение, возвращаясь к употреблению слова «строй» в контексте политического, государственного устройства.

Суммарно все шесть толкований понятия «строй» и производных от него, увязанные вместе, вбирая в себя смыслы в достаточно широком содержательном диапазоне, дают сложно устроенное представление о предъявляемой на выставке целостности. Цифра 6 весьма многозначно отвечает задачам так широко заявленной экспозиции истории архитектуры авангарда. Именно с этой цифрой принято связывать мысли о сохранении устойчивых традиций в жизни и творчестве. С ней ассоциируется, как правило, наличие у человека чувства долга, социальной ответственности. В математике этой цифрой принято характеризовать представление об универсальности. Число 6 неотрывно от любви и гармонии. В нумерологии можно почерпнуть и массу иных сведений, рефлексирующих в связи с числом 6, включая 6 дней творения...

Здесь необходимо вновь подключить к разговору (как и в предыдущей статье выпуска 10 «Современной архитектуры мира») один из пластов творческого наследия А.Е. Крученых. Книга «Четыре фонетических романа» А. Крученых — пожалуй, самое наглядное и убедительное (из известных автору) предъявление устройства Абсолютного собственными художественными средствами. С Крученых совсем не обязательно соглашаться, важнее понять, как он выстраивает свой текст. Выбор примера для аргументации наших построений из его творчества определился в первую очередь, естественно, тем, что А. Крученых безоговорочно воспринимается как «абсолютный» художник. Обложку книги «Четырехкоординатный небоскреб», изданной в Москве в 1927 году на средства автора, создал Г. Клуцис. Четыре небоскреба у А.Е. Крученых — Г.Г. Клуциса отсылают нас через «четверицу» М. Хайдеггера и понятие Абсолютного как единства четырех сторон у русского философа Б.П. Вышеславцева к миропониманию — пространствопониманию у И.И. Леонидова.

Но дополнительным аргументом в пользу этого выбора стало издание книги в 1927 году, когда И. Леонидов защищал свой дипломный проект — «Институт библиотекведения им. В.И. Ленина». Поиски «идеальной» формы в проекте Леонидова, рассматриваемые «на фоне» этой работы Крученых, существенно объективизируют место архитектуры, архитектурного формообразования в авангардном миропонимании своего времени. В книгу, кроме поэмы о разбойнике Ваньке-Каине, включены две буквально страничные стихотворные миниатюры, и вместо заявленного в оглавлении Приложения или именно в этом качестве дана «Декларация № 6 о сегодняшних искусствах (Тезисы)».

Остановимся на ней несколько подробнее:

«Современный художественный стиль по справедливости должен быть назван ублюдочным (аморальным, безнравственным, непрофессиональным. — Ю.В.), — пишет Крученых и предъявляет уничижительные характеристики современного ему состояния четырех видов искусств, предварительно их последовательно пронумеровав:

- 1-ое — Литература
- 2-ое — Театр
- 3-ье — Живопись
- 4-ое — Кино».

И здесь, как я полагаю, надо быть весьма аккуратным с цифроупотреблением. У нас уже накопился значительный опыт расшифровки потаенных смыслов, «спрятанных» в тех или иных встречающихся в тексте цифрах, геометрических фигурах либо комбинаций из них. Многочисленные публикации последних лет о содержании цифроупотребления в романе Е.И. Замятина «Мы» (1920)²² подталкивают к подобным размышлениям и в нашем случае, тем более что Крученых совершенно очевидно провоцирует своего читателя на эту текстологическую игру, которая здесь в совместных с автором поисках Абсолютного в художественном творчестве, формообразовании вполне уместна и закономерна.

Итак, Крученых заявляет Декларацию №6, а искусств называет только четыре, правда, в разной мере «провинившихся», недоработавших в современном стилеобразовании искусства (современном на середину 20-х годов). Недостающие здесь «архитектура» и «музыка» выводятся до поры за скобки авторского предъявления. Для них у Крученых уготована иная судьба и иная роль в современном ему стилеобразующем творчестве.

Попробуем в этой связи понять, что означает упоминание «Продукции № 142», вынесенное на титул книги. Автор показывает нам, какую перегруппировку производит он с представленными здесь искусствами. Для начала он исключает из игры стилеобразования живопись, поскольку, как он пишет, «картина издохла» (умерла). Кино он

ПРИМЕЧАНИЯ

²² Лахузен Т., Максимова Е., Эндриус Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е.И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994.

переставляет в центр композиции. Для этого у него есть два весьма существенных основания: во-первых, с его точки зрения, «кино — как искусство пока весь впереди» (с. 23), а во-вторых, кино — искусство динамическое, оно создает контекст времени–движения «там, где он (кино — у автора везде в мужском роде — видимо, как «кинематограф». — Ю.В.) пользуется приемами Лефа (быстрота, сдвиг, “наплыв”, двойная съемка — “острый монтаж”) — там “прием побеждает”, и кино становится искусством».

Вернемся теперь к архитектуре и музыке. Строго говоря, в отношении них могут быть только два взаимоисключающих варианта решения их участи: либо они выводятся за границы перечисления, то есть становятся неискусствами, либо — в полной мере присутствуют «здесь и теперь», в пределах которого и происходят поиски стилеобразующего приема. Архитектура и музыка, таким образом, становятся для Крученых главными, порождающими понятие «сопряжение», искусствами.

На справедливость такого заключения недвусмысленно указывает изображенная на обложке композиция Густава Клуциса «Четырехкоординатный небоскреб». Трудно предположить, чтобы в книге, издаваемой автором самостоятельно и за свой счет, кто-либо помимо автора или вопреки его воле мог предложить решение обложки. Работа Клуциса — попытка, и, на мой взгляд, удивительно удачная, передать через синтез архитектуры и музыки, с одной стороны, понятие четырехмерности — «пространство — время», а с другой — понятие «узла», искомого здесь стилеобразующего приема нового искусства.

Пространство, время, движение. Нельзя не обратить внимание на то, что и для последнего слагаемого в этой канонической триаде современного архитектурного мышления (см., например, у З. Гидиона или М.Я. Гинзбурга в его поздних, времени войны, рукописях) Крученых дает точный, буквально физически воспринимаемый образ — образ движения, который при этом онтологически оправданно здесь удваивается за счет повтора в предисловии, подписанном Борисом Несмеловым, слов автора: «А. Крученых, подобно своему роману и его герою, из застенков, ... из углов ... уходит в простор, в вольницу — на *Во-о-о-лгу* (“о” должно звучать протяжно, поскольку предьявлено через дефис после каждой гласной)» (курсив Б. Несмелова). Автор, находясь за стенами и избегая углов, может выйти на Волгу, только *раздвигая* эти стены и отдаляя углы.

Масштабы предпринятого столь велики, что разрывы в стене, тектонические сдвиги здесь неизбежны. «Темные углы» отдаляются настолько, что становятся самостоятельными «узлами» — понятиями, объемлющими и трудно осязаемыми по определению. И именно поэтому они способны создавать вокруг себя новые образования того предельного состояния, которое только и лежит в основании Абсолютного, то есть истинного

искусства и нового стиля. К.С. Мельников любил повторять, что «архитектура — искусство на грани возможного». В контексте обсуждения проблемы Абсолютного состояние предельного, интегрального перехода выглядит вполне закономерным. Крученых, по сути, сделав себя самого произведением искусства, как истинный профессионал-экспериментатор, пошел на творчески отчаянный, запредельный для своего имиджа заумника-авангардиста шаг.

Декларация №6, написанная в Москве в октябре 1925 года, заканчивается такой фразой: «Поэтому вопрос ставится так: ИЛИ академизм, ИЛИ Леф — и никаких *ублюдков*» (курсив — А. Крученых). Странно, но почему-то это написание принято толковать как противопоставление Лефа академизму. ИЛИ — ИЛИ. Или Леф, или академизм. Но автор, строя «образ движения» (помните, «на Во-о-о-лгу»), недвусмысленно подсказывает интонационное прочтение своего текста. Декларация написана в прозе. Но она, не будем забывать, — приложение к книге поэзии. Интонационное чтение здесь также уместно и в рамках романа в целом как единого произведения закономерно. И тогда эта мысль Крученых звучит совсем иначе, буквально с диаметрально противоположным смыслом: выбирайте, как бы призывает автор своих читателей, либо вы имеете дело с академизмом и Лефом, то есть с истинными Мастерами искусства, либо с непрофессионалами-ублюдками, которые и создают, к сожалению, современный художественный стиль. То, что Леф и академизм движутся в разных направлениях и будущее (по убеждению А. Крученых) за первым из них, — уже иной разговор.

Здесь важно зафиксировать внимание на том, чем заканчивается предисловие Б. Несмелова. Наш автор обязательно встретится с Пушкиным и, как сказано в тексте, «не у монумента на Страстной, а уже в близком признании массами нашего заумника», то есть в этом контексте очевидно — признании его поэтом, равным Пушкину. В определенном смысле «Четыре фонетических романа»

²³ Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия / Сост. М. Рыклин. М., 1993.

А. Крученых можно трактовать не только как образ Абсолютного, но и как двойной портрет (автора и Пушкина); следствием становится приобщение к Абсолютному через совмещение себя с поэтическим эталоном.

Так понятая, эта работа Крученых — наглядный пример устройства Абсолютного, но, кроме того, преодоление агрессивной революционности нового искусства, демонстрация принципиальной способности его, разумеется, при желании, сосуществовать с традиционным искусством в рамках единого целого.

В статье И. Леонидова «Палитра архитектора», написанной позднее, в 1934 году, «убожество вкуса» и «творческое бессилие мастеров» вполне адекватно и даже фонетически созвучно тому, что написал Крученых: «Современный художественный стиль по справедливости должен быть назван ублюдочным» (в данном контексте достаточно для понимания: непрофессиональным, реализованным вне культуры).

И здесь мы обретаем еще одно подтверждение идеи преемственности авангардной архитектуры и шире — авангардной культуры в новых условиях творчества.

Совместная работа А. Крученых и Г. Клуциса дает основания для понимания (истолкования) перехода от «Победы над Солнцем» у Крученых и Лисицкого к концепции «Города Солнца» у Леонидова, при этом через особое, протяженное, едва ли не безграничное ощущение пространства, его единства и конструктивного устройства. По сути, мы обретаем здесь архитектурную модель перехода от деконструкции к де-конструкции — **путь** к новому конструктивизму. Очень важно, на мой взгляд, что разговор на эту тему с Жаком Деррида состоялся именно в Москве²³. Леонидов своими проектами обозначил образы переживания движения во времени городского пространства, его геометрического и конструктивного устройства — топологию города. Топология города как геометрия мышления у Леонидова близка пониманию топологии текста у Ж. Деррида — текста, а не языка, на чем он настаивал и на что обращал особое внимание в связи с введенным им в науку понятием «о-пространствливание». У Крученых близко этому интонационно протяженное «на В-о-о-лгу». У Родченко — диагональ взгляда, делающая его более протяженным. У Леонидова — «негатив» кадра, в котором белым по черному представлена структура будущего образа, его формула-проект, которая должна проявиться в своей реализации в городе.

Более развернутый разговор о книге А. Крученых важен здесь для того, чтобы естественным образом ввести понятие Жака Деррида «о-пространствливание» в исследовательскую и творческую практику осмысления авангардной культуры в России, в том числе и закономерность его проявления в архитектурных проектах Леонидова. Таким образом,

словосочетания «АвангардСТРОЙ» и «Революционный РИТМ» в названии выставки в Музее спустя век фиксируют особую роль архитектуры («строй») и музыки («ритм») в эволюции современного формотворчества вплоть до наших дней. На протяжении прошлого столетия можно «обнаружить» несколько содержательных узлов, фиксирующих «сущность и становление» в архитектурном, по сути, научном и художественном творчестве.

Остановлюсь на двух из них.

Первый. В 1951 году М. Хайдеггер выступил в Дармштадте с докладом «Строить жить мыслить» на конференции «Архитектура и пространство». Она была создана по инициативе архитекторов. Им же мы обязаны тем, что на конференцию был приглашен М. Хайдеггер. В Москве в том же году И.В. Жолтовский создал концепцию художественного осмысления фасадной плоскости из навесных железобетонных панелей для здания холодильника на Открытом шоссе. Позднее, спустя два года, этот прием был применен мастерской Жолтовского в конкурсных проектах фасадов крупнопанельных жилых домов. Также в 1951 году опубликована книга теоретика формообразования в музыке И.В. Способина «Элементарная теория музыки». В этой книге он предложил свое понимание сложения музыкальной целостности в единую систему, способную создавать гармонию. Не буду здесь вдаваться в подлинную суть слова «элементарная» (теория) в этом тексте. Оно скорее относится к выявлению первоэлементов для сложения их в систему, нежели к трактовке его как «книги для первого чтения». Нельзя обойти вниманием, что очередное издание этой книги датируется 2018 годом²⁴.

В 1934 году Способин опубликовал книгу «Музыкальная форма». Нет необходимости возвращаться здесь к событиям 1934 года в архитектурном творчестве: конкурсу на комплекс Наркомтяжпрома, дискуссиям-обсуждениям архитектурных выставок в Центральном Доме архитектора, статье И.И. Леонидова «Палитра архитектора» и др. Разговор об архитектурной форме надолго после

ПРИМЕЧАНИЯ

²⁴ Способин И.В. Элементарная теория музыки: учебник. М.: Музыка, 2018.

²⁵ Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2014.

²⁶ Красная книга культуры? = Red Book of Culture? / Академия наук СССР. Научный Совет по философским и социальным проблемам науки и техники; Центр наук о человеке; изд-е подгот. д.фил.н. В.Л. Рабинович; отв. ред. академик И.Т. Фролов. М.: Искусство, 1989.

²⁷ Там же. С.7.

этого ушел в тень, перестал быть востребованным массовым архитектурным сознанием, архитектурной школой.

Книга «Музыкальная форма» переиздавалась много раз: в 1947, 1962 (дважды), 1967, 1972, 1980 годах; в 1982 году ее перевели на узбекский язык, а в Москве вышло 7-е издание; в 1984 — 8-е и дальше — в 2002, 2007, 2012, 2014²⁵. Книга, создавшая исходную систему музыкального формообразования еще в тридцатые годы прошлого века, не помешала последовательности создания самой различной по направлению, в том числе и современной авангардной, музыки. Равно этому востребованы по сей день и идеи И.И. Леонидова, но пока нет сходной по смыслу книги (системы) последовательной во времени эволюционной «синтетической» теории современного архитектурного формообразования.

Второй опыт: сложение между собой событий, отстоящих друг от друга на тридцать лет.

На пути вдоль экспозиционных залов выставки к тому из них, где сосредоточено внимание на архитектурном творчестве в промышленности, уместно вспомнить о том, что цифре 6 ярче иных соответствует алый цвет. В ало-красном интерьере выставки, как в «теле» диалога культуры и цивилизации, размещается архитектурное действие, призванное дать ответ на вопрос, который фиксирует название вышедшего в свет в 1989 году в издательстве «Искусство» труда «Красная книга культуры?»²⁶.

Во введении к книге изначально предъявлена концепция, вокруг которой собирался авторский коллектив, состоящий из ярких индивидуально-стей, ни в коей мере не претендующих на общее для всех коллективное мнение. «История — не только в летописи или архивном листе, но прежде всего — в уразумении истории: в ее материальной плотности, интеллектуальной многозначности», — пишет автор концепции и составитель книги В.Л. Рабинович²⁷. Не лишне заметить: по первому образованию он — инженер-химик-технолог, кандидат химических наук. Думаю, что это оказалось для него внутренне востребованным при создании коллективной монографии, в полной мере реализующей возможности и требования современной «синтетической теории эволюции». Возможно, не только биографическим штрихом к пониманию «сущности и становления» архитектурного по своей природе диалога культуры и цивилизации может служить и тот факт, что автор концепции и составитель этого издания почти 15 лет проработал в Институте истории естествознания и техники РАН (1967–1982), с которым до этого был связан В.П. Зубов (1945–1963). Доктором философии В.Л. Рабинович стал позднее. Если помнить об этом, становится понятнее, что из всех возможных определенных культуры автор концептуально остановился на предложенном Б.Л.

Пастернаком: «Культура — это производительное существование»²⁸. К этому остается только добавить, что слово «существование» для Пастернака было жизненно важным. Не зря же оно вошло в название одной из его книг «Существовань ткань сквозная»²⁹. Вспомним, что М.Я. Гинзбург говорил об «архитектурной ткани». При этом составитель фиксирует внимание на неотрывности определения Б.Л. Пастернака от «формулы», предложенной Г.Г. Шпетом: «Самоопределение культуры — это **“культ разумения”**»³⁰. Она опубликована в книге, вышедшей, так же как и книга А.С. Лаппо-Данилевского, которую мы вспоминаем здесь, в 1923 году. В этом контексте становится очевиднее, что первый раздел «Красной книги» назван «Культура и научно-технический прогресс», поскольку, как пишет автор концепции книги, «прошлое культуры, как и ее возможное будущее, живет в полнокровии настоящего, данного нам в острейших гносеологических, социальных, нравственных противоречиях»³¹. И с этим текстом вплотную автор вводного раздела задается вопросом: «Как устроена наша книга?»

Вникая в то, как устроена выставка, надо вернуться (по необходимости кратко) к понятию «ритм», вынесенному в название экспозиции.

В 1922 году М.Я. Гинзбург завершал работу над книгой «Ритм в архитектуре»³², вышедшей в свет, обратим внимание, в издательстве «Среди коллекционеров» в том же 1923 году. 1919–1922 годы были творчески уникальным временем. Именно в эти годы В.Г. Шухов возводил радиобашню на Шаболовке.

Почему уместно здесь свести в общем разговоре теоретические поиски М.Я. Гинзбурга с практическим опытом В.Г. Шухова (в те же годы)? Отвечая, стоит вспомнить об утверждении С.М. Эйзенштейна, что в форме художественного произведения «сквозь конкретную непосредственность происходящего все время “сквозит” **закон строения**, формирующий тематическую подоплеку действия» (выделено С.М. Эйзенштейном. — Ю.В.). И вслед за этим: «Закрепление закона стиля проявляется

ПРИМЕЧАНИЯ

²⁸ Красная книга культуры? = *Red Book of Culture?* / Академия наук СССР. Научный Совет по философским и социальным проблемам науки и техники; Центр наук о человеке; изд-е подгот. д. фил. н. В.Л. Рабинович; отв. ред. академик И.Т. Фролов. М.: Искусство, 1989. С. 14.

²⁹ Пастернак Б.Л. Существовань ткань сквозная... Переписка с Евгенией Пастернак. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

³⁰ Красная книга культуры? = *Red Book of Culture?* / Академия наук СССР. Научный Совет по философским и социальным проблемам науки и техники; Центр наук о человеке; изд-е подгот. д. фил. н. В.Л. Рабинович; отв. ред. академик И.Т. Фролов. М.: Искусство, 1989. С. 17.

³¹ Там же. С. 14.

³² Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. М.: Среди коллекционеров, 1923.

³³ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 4. М.: Искусство, 1964. С. 427.

³⁴ Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924. С. 28.

³⁵ Боголюбов А.Н. История механики машин. Киев: Наукова думка, 1964. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924. С. 28.

тогда, когда **метод осуществления построения** в определенных случаях закрепляется в стилевую форму самого построения»³³ (выделено мною. — Ю.В.).

Интерес к творческому акту создания, построения Нового при изначально декларируемой и естественно воспринимаемой общности принципов формотворческой деятельности в технике и в архитектуре предопределил методологическую направленность теоретического осмысления проблемы взаимосвязи конструкции и архитектурной формы, с ориентацией на теорию создания машины. Этот тезис для инженера-механика В.Г. Шухова был очевиден.

При этом соотношение и возможные аналогии между приемами формообразования в архитектуре и машиностроении всегда рассматривались только теоретически (гипотетически) и служили общей предпосылкой, аналитической «базой», питающей творческий процесс архитектора. М.Я. Гинзбург писал в этой связи: «...анализ машины ... имеет свой смысл лишь как средство выяснения тех сторон современности, которые могут быть ... полезными ... в деле прогноза современной формы»³⁴.

Говоря об аналогиях в архитектуре и машиностроении, необходимо также иметь в виду, что формообразование в последнем — не раз и навсегда сформулированное понятие, а сложный, динамический, быстро эволюционирующий процесс. Теоретики архитектуры в свое время хорошо осознавали это обстоятельство и следовали ему, чуть ли не синхронно переводя вновь появляющиеся завоевания машиноведения на предметный уровень архитектурной теории.

Реальные успехи новой теории машин и механизмов связаны в начале 1920-х годов с именем Н.И. Мерцалова. Системное в основе своей построение Н. Мерцаловым теории оказалось принципиально возможным благодаря тому, что он сделал рассмотрение проблемы «пространственного движения» центральным, всеобъемлющим способом, обеспечивающим целостное описание взаимосвязи, взаимодействия элементов формы. Выражение работы механизмов через движение позволяет в любой момент определить состояние системы, получить ее характеристики³⁵. Эта особенность приема, положенного в основу кинематики механизмов, как нельзя лучше подходила и для описания архитектурной формы, трактуемой как системное понятие.

Для Шухова понятие «движение» также было основополагающим для формирования им своей системы «организации пространства». Сколь она оказалась «открытой» во времени и содержательно емкой, универсальной, можно осознать в полной мере, анализируя современный опыт формообразования, опирающийся на патенты Шухова 1896 года.

Книга М.Я. Гинзбурга «Ритм в архитектуре» представляет в этой связи как бы вводный раздел в теорию архитектурного конструирования

(по аналогии с «Кинематикой механизмов» Н.И. Мерцалова»), так как играет, по существу, ту же роль, что и кинематическая геометрия по отношению к собственно теории машин и механизмов.

М.Я. Гинзбургу необходимо было показать, что традиционно существующие художественно-эстетические характеристики архитектурной формы: целостность, законченность, монументальность, символика и т.д. — принципиально могут быть описаны в терминах кинематики. Объединение этих понятий через ритм — движение в единую систему — одна из востребованных возможностей анализа и синтеза элементов архитектурной формы. «Изучение эволюции ритмических задач, — пишет в этой связи М.Я. Гинзбург, — естественно приводит нас к своеобразной проблеме преодоления ритма, разрешающей драматическую коллизию вертикальных и горизонтальных сил в известном статическом спокойствии». Создание динамически напряженных, обладающих «внутренним смыслом» композиций — одна из основных характеристик содержательной, эстетически зрелой архитектурной формы в теории взаимосвязи конструкции и формы. Наряду с этим Гинзбург приходит к выводу, что строго геометрическое описание формы, изолированное от материала, недостаточно для ее целостного, системного рассмотрения: «Гармония должна стать не мертвой схемой, выполняемой из любого материала, а созвучным сочетанием частей данного материала»³⁶. Таким образом, Гинзбург «своим путем» приходит к необходимости осмысления природы конструкции: «Основная проблема зодчества, — пишет он, — ограничение пространства материальными формами — требует создания элементов, работающих конструктивно»³⁷.

С этими наблюдениями и размышлениями мы подходим к кульминации нашего разговора на выставке о роли форм промышленной архитектуры в образовании стиля своей эпохи. Переступаем порог зала №7 в анфиладе экспозиции архитектуры эпохи авангарда. И здесь стоит вспомнить его название: «Промышленные сооружения, транспорт и связь».

ПРИМЕЧАНИЯ

³⁶ Гинзбург М.Я. *Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры*. М.: Государственное издательство, 1924. С. 28.

³⁷ Гинзбург М.Я. *Ритм в архитектуре*. М.: Среди коллекционеров, 1923. С. 111.

В статье В. Гропиуса более чем столетней давности, с которой начинается, как правило, разговор о взаимоотношениях функции и формы, проблематика промышленной архитектуры и объектов транспорта также рассматривается совместно. Объединяющим их началом становится понятие «движение» как ключевой функциональный фактор, предопределяющий поиски оптимального в каждом случае приема формообразования. И понятие «связь», как и «строй», с которого мы начинали этот разговор, также наделено многими смыслами. Помимо привычного (традиционного) «радиосвязь» и других уместных здесь вариантов на первый план выходит «связность» как основное понятие, формирующее и фиксирующее как целостность объекта, так и его образное предъявление. Проект Дворца Труда братьев Весниных занял, как известно, третье место на конкурсе 1921 года, но именно он открыл образное предъявление эпохи, в формо- и стилеобразовании которой решающую роль сыграли объекты промышленной архитектуры, фиксирующие в разнообразии функций понятие «движение».

Вокруг взаимосвязи пространственно-временных отношений строятся (наводятся) мосты между культурой и цивилизацией, реализуя возможности междисциплинарных исследований «устройства движения во времени». В контексте этих исследований можно попытаться вернуть архитектуре, профессионально подготовленной к формированию пространственно-временных конструкций, ее закономерно срединное место в диалоге требований культуры и возможностей цивилизации в движении во времени понятия «современность».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
2. Бибихин В.В. Новый Ренессанс. М.: Прогресс-Традиция, 1998.
3. Библер В.С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). М.: Политиздат, 1975.
4. Боголюбов А.Н. История механики машин. Киев: Наукова думка, 1964.
5. Вейдле В. Биология искусства // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.
6. Вейдле В. Биология искусства // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002.
7. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. М.: Азбука, 2004.
8. Волчок Ю.П. «Трианонский диалог»: 2018 год — начало разговора о городе в будущем. Новая волна и(или) новая парадигма? // Современная

архитектура мира. Вып.10 (1/2018) / Гл. ред. Н.А. Коновалова. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. С. 9–54.

9. Волчок Ю.П. Искусство и ответственность в архитектуре: ритм и строй эпохи советского авангарда. Открытый финал //АВАНГАРДСТРОЙ. Архитектурный ритм революции 1917 года = AVNGARDSTROI. Architectural rhythm of the 1917 revolution / Сост. И.В. Чепкунова и др. М.: Фонд «Связь Эпох»; Кучково поле; Музеон, 2018.
10. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. М.: Среди коллекционеров, 1923.
11. Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: ОГИЗ, 1924.
12. Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия / Сост. М. Рыклин. М., 1993.
13. Красная книга культуры? = Red Book of Culture? / Академия наук СССР. Научный Совет по философским и социальным проблемам науки и техники; Центр наук о человеке; изд-е подгот. д. фил. н. В.Л. Рабинович; отв. ред. академик И.Т. Фролов. М.: Искусство, 1989.
14. Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. М.: Территория будущего, 2006.
15. Лаппо-Данилевский А.С. Методология истории. В 2-х т. Т. 1 / Подгот. текста Р.Б. Казаков, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. М.: Ин-т общественной мысли; Российская политическая энциклопедия, 2010.
16. Лахузен Т., Максимова Е., Эндрюс Э. О синтетизме, математике и прочем... Роман «Мы» Е.И. Замятина. СПб.: Сударыня, 1994.
17. Локтев В.И. Барокко от Микельанджело до Гварини (проблема стиля). М.: Архитектура-С, 2004.
18. Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995.
19. Отрошенко В. О романе О. Славниковой «Прыжок в длину» в статье Е. Коробковой «Ольга Славникова стала лауреатом премии “Ясная Поляна”» [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/26899/3943971> (дата обращения: 25.10.2018).
20. Панофский Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аксиома, 1999.
21. Пастернак Б.Л. Существования ткань сквозная... Переписка с Евгенией Пастернак. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
22. Пригожин И.Р., Данилов Ю.А. От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. М.: КомКнига, 2006.
23. Ранчин А.М. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: замысел, смысл эпиграфа и авторская позиция [Электронный ресурс] // Слово : [правосл. образоват. портал]. [Б.м.], 2010. Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> (дата обращения: 26.05.11).
24. Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2014.
25. Способин И.В. Элементарная теория музыки: учебник. М.: Музыка, 2018.

26. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. М.: Едиториал УРСС, 2016.
27. Толстой Л.Н. Письмо Н.Н. Страхову // Собр.соч. в 22 т. Т. 18. М.: Художественная литература, 1984.
28. Шваб К. Технологии Четвертой промышленной революции. М.: ЭКСМО, 2018.
29. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 томах. Т. 4. М.: Искусство, 1964.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniia, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve // *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975.
2. Bibikhin V.V. *Novyi Renessans*. Moscow: Progress-Traditsiia, 1998.
3. Bibler V.S. *Myshlenie kak tvorchestvo. (Vvedenie v logiku myslennogo dialoga)*. Moscow: Politizdat, 1975.
4. Bogoliubov A.N. *Istoriia mekhaniki mashin*. Kiev: Naukova dumka, 1964.
5. Veidle V. *Biologiiia iskusstva // Embriologiiia poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva*. Moscow, 2002.
6. Veidle V. *Biologiiia iskusstva // Embriologiiia poezii. Stat'i po poetike i teorii iskusstva*. Moscow: lazyki slavianskoi kul'tury, 2002.
7. Wölfflin H. *Renessans i barokko: Issledovanie sushchnosti i stanovleniia stilia barokko v Italii*. Moscow: Azbuka, 2004.
8. Volchok Iu.P. "Trianonskii dialog": 2018 god — nachalo razgovora o gorode v budushchem. *Novaia volna i (ili) novaia paradigma? // Sovremennaia arkhitektura mira*. Vol. 10 (1/2018) / Gl. red. N.A. Konovalova. Moscow; Saint-Petersburg: Nestor-Istoriia, 2018. Pp. 9–54.
9. Volchok Iu.P. *Iskusstvo i otvetstvennost' v arkhitekture: ritm i stroi epokhi sovet-skogo avangarda. Otkrytyi final // AVANGARDSTROI. Arkhitekturnyi ritm revoliutsii 1917 goda = AVNGARDSTROI. Architectural rhythm of the 1917 revolution / Sost. I.V. Chepkunova i dr.* Moscow: Fond "Sviaz' Epokh"; Kuchkovo pole; Muzeon, 2018.
10. Ginzburg M.Ia. *Ritm v arkhitekture*. Moscow: Sredi kollektionerov, 1923.
11. Ginzburg M.Ia. *Stil' i epokha. Problemy sovremennoi arkhitektury*. Moscow: OGIZ, 1924.
12. *Zhak Derrida v Moskve: dekonstruktsiia puteshestviia / Sost. M. Ryklin*. Moscow, 1993.
13. *Krasnaia kniga kul'tury? = Red Book of Culture? / Akademiia nauk SSSR. Nauchnyi Sovet po filosofskim i sotsial'nym problemam nauki i tekhniki; Tsentri nauk o cheloveke; izd-e podgot. d. fil. n. V.L. Rabinovich; otv. red. akademik I.T. Frolov*. Moscow: Iskusstvo, 1989.

14. Lappo-Danilevskii A.S. *Metodologiya istorii*. Moscow: Territoriya budushchego, 2006.
15. Lappo-Danilevskii A.S. *Metodologiya istorii*. V 2-kh t. Vol. I / Podgot. teksta R.B. Kazakov, O.M. Medushevskaya, M.F. Rumiantseva. Moscow: In-t obshchestvennoi mysli; Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya, 2010.
16. Lakhuzen T., Maksimova E., Endrius E. *O sintetizme, matematike i prochem... Roman "My' E.I. Zamiatina*. Saint-Petersburg: Sudarynia, 1994.
17. Loktev V.I. *Barokko ot Mikel'andzhelo do Gvarini (problema stilija)*. Moscow: Arkhitektura-S, 2004.
18. *Meierkhol'd i khudozhniki*. Moscow: Galart, 1995.
19. Otroshenko V. O romane O. Slavnikovoi "Pryzhok v dlinu" v stat'e E. Korobkovoi "Ol'ga Slavnikova stala laureatom premii "Iasnaya Poliana"" [Elektronnyi resurs] // *Komsomol'skaya pravda*. Rezhim dostupa: <https://www.kp.ru/daily/26899/3943971> (data obrashcheniya: 25.10.2018).
20. Panofskii E. *IDEA. K istorii poniatia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma*. Saint-Petersburg: Aksioma, 1999.
21. Pasternak B.L. *Sushchestvovanie tkan' skvoznaia... Peregovory s Evgeniei Pasternak*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.
22. Prigozhin I.R., Danilov Iu.A. *Ot sushchestvuiushchego k vozniknuiushchemu. Vremia i slozhnost' v fizicheskikh naukakh*. Moscow: KomKniga, 2006.
23. Ranchin A.M. Roman L.N. Tolstogo "Anna Karenina": zamysel, smysl epigrafa i avtorskaya pozitsiya [Elektronnyi resurs] // *Slovo* : [pravosl. obrazovat. portal]. [B. m.], 2010. Rezhim dostupa: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43318.php> (data obrashcheniya: 26.05.11).
24. Sposobin I.V. *Muzikal'naya forma*. Moscow: Muzyka, 2014.
25. Sposobin I.V. *Elementarnaya teoriya muzyki: uchebnik*. Moscow: Muzyka, 2018.
26. Stepanov Iu.S. *V trekhmernom prostranstve iazyka. Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii i iskusstva*. Moscow: Editorial URSS, 2016.
27. Tolstoi L.N. Pis'mo N.N. Strakhovu // *Sobr. soch. v 22 t.* Vol. 18. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1984.
28. Schwab K. *Tekhnologii Chetvertoi promyshlennoi revoliutsii*. Moscow: EKSMO, 2018.
29. Eizenshtein S.M. *Izbrannye proizvedeniya v 6 tomakh*. Vol. 4. Moscow: Iskusstvo, 1964.