

АРХІТЕКТУРНИЙ МОДЕРНІЗМ на тлі тоталітаризму, що народжується (СРСР, 20-і роки)

Постановка проблеми пов'язана з дослідженням процесів та інститутів відтворення архітектурного професіоналізму у ХХ столітті. Природа колізій, що розгорталися поміж архітектурним авангардом 20-х років та комуністичною владою досі значною мірою лишається нез'ясованою в історико-архітектурній літературі.

Стан вивчення питання. Досьогодні домінують два погляди на долю радянського архітектурного авангарда, причому обидва породжені потребою ідеологічного обґрунтування тих політичних рішень щодо архітектури, які проводила влада. Один з них, жорстко критичний, виводиться з часів сталінської „перебудови” мистецтва на початку 30-х; він найчіткіше викладений, мабуть, у відомій книзі М. Цапенка [17]. Другий, апологетичний, був продиктований ситуацією т.зв. „боротьби з надмірностями” у середині 50-х [4]. Він лишався домінуючим проявом 60-х та на початку 70-х рр. (К. Афанасьєв, В. Хазанова, С. Хан-Магомедов, І. Коккінакі та інш.), але десь у другій половині 70-х був тихо придушений у науково-дослідних установах історико-архітектурного профілю внутрішньою цензурою. Автори, які викладали історію радянської архітектури у 80-і (М. Билінкін, О. Рябушин, І. Шишкіна), мали виконувати вже інше ідеологічне замовлення. Воно полягало у побудові картини, де авангардисти 20-х, до- і післявоєнні неокласики рівно виглядали б як „етапи великого шляху”. Врешті виробилася не дуже артикульована колективна думка, яка бачить архітектуру радянського авангарда по-перше, найвищим злетом вітчизняного зодчества ХХ століття, по-друге – культурною жертвою, штучно і докорінно винищеною сталінським режимом. Ця думка підтримується також

авторитетними західними апологетами архітектурного модернізму, зокрема Н. Певзнером, З. Гідеоном та інш. Навіть К. Фремpton [14], загалом досить критично налаштований щодо модернізму, схиляється до подібних оцінок сенсу боротьби, що точилася у радянській архітектурі протягом 20-х років.

Задачі публікації. Здається важливим саме зараз, коли йдеться про нове професійне та культурно-історичне самовизначення архітектури у пострадянських країнах, знову повернутися до того драматичного періоду, виходячи з сучасного, більш складного та „поліфонічного” знання про зміст архітектурного процесу у ХХ столітті. Реабілітація сецесії, відкриття спадщини Ар Деко, перегляд догматичних поглядів на власну історію, – усе це є чинниками, що дозволяють більш тверезо оцінити насамперед цільові установки дячів раннього архітектурного авангарда та побачити, слідом за Я. Вуеком [4] та низкою інших новітніх критиків „Сучасного руху”, суттєві паралелі між архітектурним модернізмом та тоталітарними тенденціями у суспільному житті.

1.

Приховані процеси, що готували професійну свідомість до сприйняття ідеології модернізму, почалися в Росії задовго до жовтневого перевороту 1917 р. Ідейними джерелами, що живили цю революцію, були раціоналістичні і протофункціоналістські ідеологеми, укорінені в російській естетиці і літературно-художній критиці т.зв. «натуральної школи» (М. Чернишевський, Д. Пісарев, В. Стасов). Подібні явища виникали також в архітектурній критиці і в професійній архітектурно-педагогічній літературі (А. Красовський, В. Куроєдов, А. Неведомський, П. Сальманович, З. Зосимовський) ще з середини ХІХ ст. У теоретичних дискусіях 60-х – 70-х рр. було закладене протистояння історико-культурного і інженерно-технічного походів до архітектурної творчості. Це протистояння не знайшло в той період творчого розв’язання у російській архітектурній практиці, але його вплив знову позначився на розвитку вітчизняної архітектури через півстоліття.

Серед впливів, що визначали інтелектуальну атмосферу в російській архітектурі другої пол. XIX – поч. XX ст., мають бути згадані утилітаризм А. Мілля, формальна естетика Віденської школи (Г. Вельфлін, А. Рігль), а також ідеологічні побудови і творча практика культури модерн (О. Вагнер, А. Лоос, Л.Г. Саллівен) і новонароджених модерністських художніх течій, від італійського футуризму до кубізму Ж. Брака і П. Пікассо.

Росія слідувала загальному «духові часу»¹. На рубежі XIX й XX ст. визначальним настроєм інтелектуальної і художньої еліти був культ науки і техніки. Єдине, чим відрізнялася в цьому сенсі Росія, – це відносною слабкістю тих суспільних інститутів, які служили на Заході захистом від екстремізму будь-якої ідеології, у тому числі і «наукової». На Заході протягом п'яти віків на варті здорового глузду й еволюційного шляху розвитку стояли приватна власність, церква, відокремлена від держави, правова держава, цивільне суспільство і традиції законслухняності громадян, місцеве самоврядування і муніципальні свободи. У той же час в Росії ці інститути так і не набули скільки-небудь повноцінного розвитку аж до початку XX ст. До цього не допустило російське самодержавство з його імперіалізмом і цезарепапізмом. Антидемократичні авторитарні традиції вкорінилися також і в стихії російського народного життя.

Схильність інтелектуального авангарду до співпраці з соціалістами у першій половині XX століття була, безумовно, загальноєвропейським явищем². Але саме у нас ця схильність зіграла особливо фатальну роль у

¹ «Йдеться про раціоналізм, емпіризм, позитивізм, утилітаризм – концепції, які в минулі кілька сторіч стали вважатися втіленням наукового “духа часу”. Згідно з визначеннями лорда Квінтон, британського філософа, президента Трініті-коледжа в Оксфорді, раціоналізм вважає неприпустимим уявлення, засновані на чому-небудь, крім досвіду і доказів, дедуктивних або індуктивних. Емпіризм передбачає, що всі думки, що претендують на те, щоби мати певний зміст, повинні залежати в своєму обґрунтуванні від досвіду. Позитивізм визначається як точка зору, згідно з якою все істинне знання наукове в тому значенні, що воно описує співіснування і послідовність явищ, що спостерігаються. Утилітаризм же “приймає задоволення і біль кожного, хто їх випробовує, за критерій при оцінці правильності дії”» [16, с. 107].

² «Первинний шок при виявленні того факту, що люди інтелектуальних професій здебільшого бувають соціалістами, проходить по мірі усвідомлення того, що цим людям властиво, як правило,

визначенні долі національної культури. У новій ситуації, що створилася в Росії після Жовтневого перевороту, більшовики досить швидко серед переліченого вище спектра ідеологічних тенденцій зробили жорсткий відбір «припустимих» суспільних ідей, що відповідним чином деформувало зміст художньої діяльності. Більшовики декларували, що при їхньому революційному режимі мистецтво «належить народові»³.

У взаємодії з діячами мистецтва у нової влади виник ряд дійсних проблем, насамперед відносно основ адміністрування стосовно художньої діяльності, а також вибору партнерів серед творчої інтелігенції.

Більшовики усвідомлювали, що внаслідок власної малописьменності («власні інтелігентські сили кількісно невеликі») вони в області художньої культури майже напевно виявляться предметом маніпулювання у руках

переоцінювати інтелект і вважати, буцімто ми маємо бути зобов'язані всіма перевагами і можливостями, які нам дає цивілізація, свідомому задумові, а не слідуванню традиційним способам поведінки. Точно так само вони схильні вважати, що ми можемо, вживши свій розум, усунути будь-які небажані явища, що залишаються за допомогою мислительної рефлексії, що все поглиблюється, все більш доцільних проєктів (designs) і все більш "раціональної координації" дій. Це повертає до прихильного прийняття централізованого економічного планування і контролю, які утворюють серцевину соціалізму» [16, с.95].

³ Оборотною стороною цих декларацій демонструють такі, наприклад, ленінські обговорення партійної стратегії по відношенню до мистецтва, що приводяться у мемуарах А. Луначарського:

“Тільки не можна допустити, – сказав я, – щоби психопати і шарлатани, які зараз в досить великому числі стараються прив'язатися до нашого пароплава, стали б нашими ж силами грати неналежну їм і шкідливу для нас роль”.

Володимир Ілліч сказав на це буквально наступне: “Щодо психопатів і шарлатанів ви глибоко праві. Клас що переміг, та ще такий, у якого власні інтелігентські сили поки кількісно невеликі, неодмінно робиться жертвою таких елементів, якщо не захищає себе від них. Це в деякій мірі, – додав Ленін, засміявшись, – і неминучий результат, і навіть ознака перемоги”.

“Значить, резюмуємо так, – сказав я – все більш або менш добросовісно у старому мистецтві – охороняти. Мистецтво не музейне, а дійове – театр, література, музика – повинне зазнавати деякого не грубого впливу у бік найшвидшої еволюції назустріч новим потребам. До нових явищ ставитися з розбором. Загарбництвом займатися їм не давати. Давати їм можливість завойовувати собі все більш видне місце реальними художніми заслугами. У цьому відношенні наскільки можливо допомагати їм” [9, с. 466].

У діалозі, що приводиться, особливо характерний розподіл на «ми» – «вони» і очевидне глибоке недовір'я до «них». При цьому очевидно, що і «народ» для більшовиків – це також «вони», інші, оскільки окремі від «нас», від влади. Але народ – це інші «вони». Йому «належить мистецтво», до виробників якого «нам» належить «ставитися з розбором».

доктринерів, і що ці доктринери, користуючися необмеженими можливостями нової тоталітарної влади, у своїй професійній області будуть прагнути до «загарбництва».

Поки нова влада була молодою і тотальною лише в потенції, вона була змушена певний час миритися з існуванням поруч з собою «їх» – культуртрегерів, інших доктринерів. По-перше, тому, що на цій стадії владі було ще не під силу їх знищити. По-друге, – почасти – тому, що у неї поки немає достатнього резерву «абсолютно своїх» для заміни знищених. Більше того, вибравши попутника, влада зазделегідь погоджувалася з тим, що він обов'язково виявиться «загарбником». Більшовицький режим знаходився в такому становищі аж до скасування НЕПу.

Гранично точно “керівну лінію”, що склалася у цей період, було сформульовано 1925 р. у резолюції ЦК ВКП(б). Хоча діячі культури – письменники, художники, архітектори – для нової власті всі були в засаді чужими, але в цей період влада вимушена була ділити їх на *більш чужих* («психопатів і шарлатанів», делікатний евфемізм для позначення майбутніх «ворогів народу») і *менш чужих* («попутників»).

Це розділення могло бути тільки доктринальним, направлінським. Особиста несвобода була настільки важливою конституїтивною засадою тоталітарного суспільства, що народжувалося, що революційна влада не могла вибирати собі в попутники тих майстрів, за якими не стояла, хоч би в потенції, певна художня «партія». Тому великі – як особистості – І. Жолтовський, І. Фомін, О. Щусев на цьому етапі розвитку радянського тоталітаризму виявилися на периферії архітектурно-політичної гри з владою. Час їхньої потрібності режимові прийшов пізніше.

Поки ж нова влада була вимушена вибирати в попутники певний напрям або напрями, організований за тим же принципом, що й сама революційна кліка. «Попутний» напрям повинен був мати чітко окреслену «революційну» ідеологію, вождя або групу вождів – ідеологів і організаторів – і натовп послідовників, що розширюється, тобто організацію. Авангардні

архітектурні угруповання 20-х рр. були саме такі по структурі, являючи собою кожне щось на зразок «революційної партії» всередині професійної спільноти.

На початку 20-х років більшовицька влада зробила ставку на два перші авангардні архітектурні угруповання, що оформилися на той час. Провідним було Об'єднання сучасних архітекторів (ОСА) – група конструктивістів під керівництвом молодого прозахідного ідеолога М. Гінзбурга і братів О., В. і Л. Весніних, дореволюційних академіків, які забезпечили групі вагу у колі старих «спеців». Другими виявилися раціоналісти з Асоціації нових архітекторів (АСНОВА), ідеологом яких був М. Ладовський, а практичним організатором, що виконував певною мірою ті ж функції, що брати Весніни в таборі конструктивістів, професор М. Докучаєв.

Дійсно, основою для вибору тих, хто буде будувати культурну політику від імені влади, на цій стадії не могла бути якість архітектурних творів (пригадаємо, що влада вже сама розписалася в своїй некомпетентності). Більше того, вибір попутників по «реальних художніх заслугах» відразу допровадив би владу до полеміки з фахівцями й оголив би згадану некомпетентність. Тому основою могли бути тільки ідеологічні маніфести, більш або менш співзвучні офіційній доктрині. Доктрини конструктивістів і раціоналістів ані як ідеологія, ні тим більше як методологія у момент своєї появи в принципі не були доступні для внутрипрофесійної критики і, отже, були політично невразливі. Тим більш жорстоко велася ідеологічна полеміка між самими авангардними угрупованнями. Для їхніх керівників було абсолютно ясно, що ставкою у цих начебто теоретичних і професійних суперечках є не стільки напрям розвитку радянської архітектури, скільки виживання групи як специфічного владного інструмента в руках більшовиків⁴.

⁴ Цей момент має принципову важливість для подальшої долі вітчизняної архітектури. У ці роки модерністська методологія була закладена в канали відтворювання професії, і потім її вже не вдалося витягнути звідти аж до самого кінця радянської ери.

2.

Є принципова різниця між ідеологією фрондуєчої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму.

Більшовицька революція, як колись Велика Французька, очікувалася і віталася як настання великого віку Розуму. Навряд чи в якій-небудь іншій країні на початку 20-х рр. звучали такі захоплені гімни технічній раціональності і естетиці інженерного розрахунку, як у СРСР у перші роки його існування⁵:

У радянській Росії ця дещо старомодна проповідь, що напруженістю пафосу нагадувала техніцистські гімни Саллівена, набула особливого, досить зловісного забарвлення. Гімни техніці і інженерній організації звучали в атмосфері тоталітаризму, що швидко повставав, і торжества його ірраціональної, виверненої логіки. Люди, що втратили суверенність перетворювалися на «народні маси», на населення, стаючи ресурсом виробничих мегамашин і матеріалом для соціо-інженерних експериментів.

⁵ «Істинним виразником основних тенденцій або стилю сучасної епохи є не старе «чисте» мистецтво, а нове «утилітарне», що народилося разом з нашою епохою заліза і стали, епохою машинного виробництва і машинного сполучення, металева архітектура інженерів і техніків. Правда, такі споруди, як, для прикладу, Ейфелова вежа в Парижі або гігантський паровий молот в Ессені, звичайно залишаються поза храмом мистецтва як твори «не художні», однак майбутній історик мистецтва почне історію мистецтва нашого часу саме творіннями генія техніків, творами мистецтва інженерного, відводячи іншим мистецтвам зі старою поважною репутацією, але сумнівним майбутнім лише місце другорядне.

Навіть ті, хто вважає наш вік нездібним творити істинне мистецтво в старому значенні цього слова, не можуть заперечувати, та й не заперечують, що витвори інженерного мистецтва є творами своєї рідної і високої художності. І це нове мистецтво, найбільш адекватне вираження машинно-технічного віку, що починається, разом з тим і найсоціальніше з усіх, бо його задача, по суті, служити цілям виробництва – основній задачі пролетарського колективу.

І тому, треба думати, подібно тому, як в Греції центральним мистецтвом була скульптура, в середні віки – архітектура, в епоху Відродження – живопис, так і в пролетарському трудовому ладі чільним мистецтвом буде мистецтво інженерів і техніків» [15, с.432-433].

Організаційний пафос у більшовиків був невіддільний від ідеї повної і послідовної централізації, виключення будь-якої конкуренції⁶. Тому апологія техніки у радянської технократичної еліти 20-х років органічно переплітається з гімном організації⁷. Державний комунізм, продовжуючи наполягати на своїй науковості, вивернув навиворіт суспільне значення всіх базових принципів наукового світорозуміння – раціоналізму, емпіризму, позитивізму і утилітаризму.

Наслідком одержавлення *раціоналізму*, тобто монополізації владою раціональності як такої, стало, зокрема, виключення логіки з програм середньої освіти.

Емпіризм в державі, керованій футурологічною доктриною, не міг бути основою ні організаційного, ні проектного мислення. Навпаки, організація і проектування стали областями найнестримнішого романтизму і волюнтаризму. Але, за логікою оберненого світу, емпіризм, у формі самого плоского натуралізму, трохи пізніше, з початку 30-х, став жорсткою і загальнообов'язковою нормою в області художньої форми в літературі, живописі і театрі,.

⁶ Вже 1919 р. на I Всеросійському з'їзді з позашкільної освіти В. Ленін стосовно сфери освіти сформулював це як принцип: «<...> не створювати паралельних організацій, а створити єдину планомірну організацію. У цій малій справі відбивається основна задача нашої революції. Якщо вона цієї задачі не вирішить, якщо вона не вийде на дорогу створення дійсно планомірної єдиної організації замість російського нетямущого хаосу і безглуздості, тоді ця революція залишиться революцією буржуазною». І далі: «Якщо ми називаємося партією комуністів, ми повинні зрозуміти, що тільки тепер, коли ми покінчили із зовнішніми перешкодами, зламали старі установи, перед нами вперше по-справжньому і на весь зріст встала перша задача справжньої пролетарської революції – організація десятків і сотень мільйонів людей» [8, с. 332].

⁷ «<...> соціалізм – це передусім організація, притому організація в світовому масштабі, це величезне наскрізь раціоналізоване господарство, це найсуворіший математичний і статистичний облік, проведений від верху до низу, а ця обставина, чи не відіб'ється вона на психіці майбутньої суспільної людини у вигляді її настроєності на математично точний, раціоналізований лад?» [15, с.434].

Вивернений *позитивізм* обернувся громіздкою радянською показухою – соціальною і науково-технічною, створенням «явищ», що спостерігаються, відповідно до ідеологічних описів⁸.

І вже тим більше основою комуністичного *утилітаризму* ніяк не могли бути «задоволення і біль кожного»; місце цих критеріїв утилітарності зайняла «революційна доцільність», яка відразу ж почала віднімати у людей звичні скромні задоволення і заподіювати біль ледве чи не кожному підданому оновленої комуністичної імперії.

Фоном для розвитку архітектурної школи на початку радянського періоду був вимушений і відносний економічний лібералізм більшовицького уряду. Після закінчення громадянської війни для виходу з господарської розрухи радянському уряду довелося допустити повернення приватної власності, і це, зрозуміло, не минуло сферу проектування і будівництва⁹. На цьому етапі становлення радянського ладу залишалася також і певна міра муніципальних свобод.

Саме вцілілі представники дореволюційних шкіл муніципальної діяльності, головними серед яких були європейськи авторитетні Київська, Московська і Харківська, усього за 5-7 років повністю відновили міське господарство і створили передумови для “великого стрибка” сталінської індустріалізації. Але, з іншого боку, в ці роки і саме на муніципальній базі були зроблені перші кроки до централізації і подальшого одержавлення архітектурно-проектної діяльності.

За кілька років досвід створення муніципальних проектних майстерень був використаний, щоб розпочати втягування верхівки архітектурного цеху в процес формування «єдиних творчих спілок» і централізованої державної системи архітектурно-містобудівного проектування. Йдеться про створення

⁸ Такі, наприклад, «відкриття» школи Т. Лисенко в біології, пропаганда російської першості – Ломоносов проти Лавуазьє, Попов і Можайський замість Марконі і братів Райт, і т.п.

⁹ «На короткий період після закінчення воєнного комунізму, коли було заявлено про Нову економічну політику (НЕП), було реабілітовано договірні кооперативи, діючі на основі прибутковості» [18, с. 125].

1931 р. одинадцяти майстерень Мосради під керівництвом провідних майстрів – академіків братів Весніних, І. Жолтовського, М. Гінзбурга, М. Коллі та інш. Паралельно йшов відбір технік планової і проектної діяльності, придатних для централізації управління великим промисловим будівництвом¹⁰.

У період, коли основи модерністської методології закладалися у зміст професійної діяльності та підготовки в архітектурній школі, одною з основою нової професійної педагогіки став *антиісторизм* як пряме продовження утилітаризму і техніцизму. Під впливом науково-інженерного мислення вони увійшли як можливість в число керівних тенденцій архітектурної думки ще у 50-і – 60-і рр. ХІХ в.). Потім, у 1890-і – 1910-і, антиісторизм, не дуже послідовно, почав реалізовуватися в ідеології і творчій практиці стилю модерн. Методологічну можливість цього було закладено Віденською школою формальної естетики, передусім роботами Вельфліна, в яких естетичну граматику архітектурної форми вдалося відділити від історичного стильового контексту. Подальший розвиток антиісторизму йшов більшою мірою у практиці проектування і будівництва (В. Орта, Ч. Макінтош, віденський Сецесіон – насамперед А. Лоос, О. Перре, П. Беренс та їхні учні), а паралельно цьому розгорталася теоретична рефлексія, причому часто у роботах тих же авторів (В. Морріса, О. Вагнера, А. Лооса).

У Росії модерн на початку століття був сприйнятий насамперед як стиль, а стрибок в теоретичному осмисленні стався досить пізно, вже під впливом ідеологічного зламу, викликаного революцією. Показовою у цьому

¹⁰ «Досвід, накопичений західноєвропейськими країнами, був використаний як основа для розробки регіональних і генеральних планів промислових міст, заснованих на нових принципах. Незабаром після скасування НЕПу почалася монополізація будівництва, і діяльність приватних будівельних кооперативів було заборонено. Цей період характеризувався комплексним підходом до здійснення найбільш важливих загальносоюзних проектів розвитку. <...> ці проекти реалізовувалися при сприянні експертів з США і Німеччини. До кінця 20-х років кваліфіковані фахівці в області муніципального самоврядування і економіки були відчужені від участі в цій роботі, і пізніше багато хто з них був репресований» [18, с. 125-126].

плані була еволюція поглядів М.Гінзбурга від книги 1924 р. "Стиль і епоха" до методологічних статей 1927-29 рр.

Саєнтизм і утилітаризм та їхня найбільш поширена на початку століття похідна техніцизм реалізовувалися, по-перше, у т.зв. виробничництві як естетичній і ідеологічній програмі освіти у Вхутемасі, в конструктивізмі ОСА як найбільш радикальній і концентрованій методологічній програмі раннього функціоналізму і, нарешті, в «раціоналізмі» АСНОВА як свого роду натуралістичній і утилітаристській естетиці. Архітектурний саєнтизм оголошував неістотними історико-культурні відмінності національних шкіл. Універсалістські претензії всіх перелічених модифікацій модерністської архітектурної ідеології природно вели до ідеологічної і організаційної установки на створення «міжнародного фронту сучасної архітектури».

3.

У своїй професійно-організаційній роботі вожді «сучасної архітектури» йшли за прикладом організаційної практики більшовиків. У архітектурі сталася швидка переорганізація ідеологічної складової професії згідно загальній тенденції епохи до формування замкнених, тоталітарних ідеологічних систем.

Авангардно настроєні архітектори не просто пішли на службу режиму, що переміг. Вони цілком щиро, як і значна частина художньої і особливо технічної інтелігенції, підпали під чари реконструктивного пафосу більшовицької доктрини. Оскільки «полівіння» інтелігенції було явищем далеко не тільки російським, а захопило всі розвинені країни, причини цього явища стали предметом спеціального соціологічного і політологічного аналізу¹¹.

¹¹ “Первинний шок при виявленні того факту, що люди інтелектуальних професій здебільшого бувають соціалістами, проходить по мірі усвідомлення того, що цим людям властиво, як правило, переоцінювати інтелект і вважати, буцімто ми повинні бути зобов'язані всіма перевагами і можливостями, які нам дає цивілізація, свідомому задуму, а не слідуванню традиційним способам поведінки. Точно тим же чином вони схильні вважати, що ми можемо, вживши свій розум, усунути будь-які небажані явища, що

У 1923-1929 рр. вожді радянської гілки «сучасної архітектури» послідовно просувалися до встановлення тоталітарних способів управління розвитком професії і системою архітектурної підготовки у їх модерністському варіанті [19]. У цей час угрупованнями модерністів при підтримці частини академіків і професорів старшого покоління було здійснене захоплення «командних висот» в області художнього проектування, передусім каналів інформації і систем, відповідальних за відтворення професійної діяльності: провідного учбового закладу Вхутеїна-Вхутемаса (АСНОВА, М. Ладовський, М. Докучаєв), а також головного на той час методичного і нормативного центра – відділу будівництва у Головнауці та, нарешті, створення «масового пропагандиста і організатора» – журналу «Современная архитектура» (ОСА, М. Гінзбург, О. і В. Весніни).

Вищою точкою впливів ОСА стала діяльність М. Гінзбурга у Стройкомі РРФСР. Тут протягом усього декількох років конструктивістам вдалося розгорнути програму, яка, подібно планові ГОЕЛРО в енергетиці, задала форми розвитку сфери проектування в СРСР на багато десятиріч уперед. Її основними складовими були:

- ідеологія мінімалізму у функціонально-просторовій організації соціоморфологічних систем і об'єктів;
- установка на всеосяжні системи громадського обслуговування населення як основу організації соціального життя;

залишаються, за допомогою мислительної рефлексії, що поглиблюється, все більш доцільних проектів (designs) і все більш «раціональної координації» дій. Це заохочує до прихильного прийняття централізованого економічного планування і контролю, які утворюють серцевину соціалізму» [16, с.95]. Але і десятиріччя опісля, коли сутність комунізму цілком очевидно виявила себе, чарівливість соціалістичної доктрини і її вплив на західну інтелігенцію не поменшали. Ось фрагмент з інтерв'ю, датованого 1993 р., через два роки після розпаду СРСР і через чотири після падіння берлінської стіни: «Комуністи неймовірно вплинули на західну інтелігенцію, неймовірно. <...> університетські кафедри, як і раніше, повні марксистів, які фабрикують собі подібних. Проблема італійської інтелігенції – думаю, і російської також – у тому, щоби вийти із замкненого кола.» [10, с.7В].

– типологічна організація простору архітектурно-містобудівного нормування та оргструктур проектної діяльності;

– заснована на цих нормах система централізованого «типового проектування».

Досягнення АСНОВА були скромнішими. Як за кількістю та значущістю проектів і споруд, так за по інтенсивністю й суспільно-професійному резонансу пропаганди своєї концепції раціоналісти істотно відставали від конструктивістів. Довге життя в професії було суджене, мабуть, тільки книзі учнів М. Ладовського і М. Докучаєва – В. Кринського, І. Ламцова та М. Туркуса "Елементи об'ємно-просторової композиції" [7].

4.

Період 1923-1929 рр., часи розквіту радянського архітектурно-художнього авангарду, досі у багатьох створює враження, що на ранньому етапі свого розвитку радянський комунізм сприяв становленню і розвитку сучасного мистецтва і архітектури. Становище художньої культури в радянському суспільстві у цей час визначалося нормами, що склалися в перший короткий період після закінчення громадянської війни, коли позиції партії у суспільстві були ще дуже нестійкі¹². Та "виваженість" партійної політики в області мистецтва і архітектури в цей період, до якої ліберальна інтелігенція кілька разів (у 50-і, а потім у 80-і рр.) намагалася привернути увагу влади, була наслідком тієї тимчасової нестійкої рівноваги між державою і приватним сектором в народному господарстві й у

¹² «<...> етап, що почався ще за життя Леніна, після перемоги в громадянській війні, охоплює стабілізацію режиму і партії. У деяких відношеннях практика нагадувала революційну, але тепер вона стала більш явною, а спори – більш різкими.

Деспотизм якогось одного лідера або навіть Політбюро загалом був ще не очевидний. На кожному з'їзді розгорталася пристрасні дискусії між фракціями. <...> У цей період партія обзаводиться також бюрократичною структурою. Ставши більш багаточисельною, вона грає все більш значну роль в управлінні державою. <...> реальна влада переходить від маси партійців до жменьки керівників у Центральному Комітеті, у Політбюро або секретаріаті» [1, с. 210].

внутрішньопартійній боротьбі між різними угрупованнями, що рвалися до абсолютної влади.

У 1925 р. було прийнято резолюцію РКП(б) «Про політику партії в області художньої літератури». У ній сформульовані свого роду правила гри для творчої інтелігенції на період до встановлення неподільного панування тоталітарної ідеології в усіх областях духовного життя. Тоді здавалося, що цей період буде досить тривалим, оскільки автори, схоже, ще не уявляли собі повною мірою масштабів застосування і реальних можливостей масового терору¹³.

Цю резолюцію, що трактувала про літературу, природно ж, треба було розуміти і застосовувати поширювально, також і по відношенню до інших областей мистецтва і художньої культури¹⁴.

У середині 20-х рр. ситуація ще не сприяла прямому партійному втручання до художнього процесу. Співчуття і щирий ентузіазм інтелігенції поки ще були для влади важливіші за абсолютну односторонність¹⁵.

¹³ Проте, сама резолюція містить в собі обґрунтування його застосування, тому що оголошує відмінності художніх напрямів і творчих манер виявами класової боротьби: «<...> як не припиняється у нас класова боротьба взагалі, так точно вона не припиняється і на літературному фронті. У класовому суспільстві немає і не може бути нейтрального мистецтва, хоч класова природа мистецтва взагалі і літератури зокрема виражається в формах, нескінченно більш різноманітних, ніж, наприклад, у політиці» [13, с.53].

¹⁴ Як показало подальше, у цьому значенні не була виключенням і архітектура; резолюція 1925 р. містить, зокрема, найцікавіший пункт, що задає, так би мовити, «про запас» можливість розгрому конструктивістів: «3. Розпізнаючи безпомилково суспільно-класовий зміст літературних течій, партія загалом аж ніяк не може зв'язати себе прихильністю до якого-небудь напрямку в області літературної форми. Керуючи літературою загалом, партія так само мало може підтримувати яку-небудь одну фракцію літератури (класифікуючи ці фракції за відмінністю поглядів на форму і стиль), як мало вона може вирішувати резолюціями питання про форму сім'ї, хоч загалом вона, безсумнівно, керує і повинна керувати будівництвом нового побуту». На цей час основні принципи конструктивістської програми перевлаштування побуту вже були добре відомі.

¹⁵ Про те, що цей стан – тимчасовий, в резолюції сказано ясно і прямо: «Все примушує припускати, що стиль, відповідний епосі, буде створений, але він буде створений іншими методами, і розв'язання цього питання ще не намітилося. Всякі спроби зв'язати партію в цьому напрямі на даній фазі культурного розвитку країни повинні бути знехтувані.

Тим часом в країні поступово прибирали на силі зміни, які з 1929 (XVII з'їзду ВКП/б) по 1932 роки завершилися ліквідацією всякого інакомислення¹⁶ та повним одержавленням не тільки господарства, але також мистецтва, культури і освіти. Це був завершальний етап формування в країні тоталітарного порядку з усіма його атрибутами. “Процес становлення і затвердження тоталітаризму нарівні з люмпенізацією суспільства передбачає насильну "організацію" суспільного життя на принципах "надзвичайного стану", що супроводжується мілітаризацією” [6, с.351]. Люмпенізація радянського населення, розпочата тотальною експропріацією власності у містах, була завершена в процесі примусової колективізації, яка виконала ту ж роль на селі, виплеснувши у міста багатомільйонну масу обібраних до нитки вчорашніх селян.

Мілітаризація не обмежилася тільки нарощуванням військової потуги і переводом економіки на військові рейки, але торкнулася набагато ширших сфер суспільного життя. В усіх областях діяльності створювалися масові громадські, в сутності, напіввійськові організації – Доброхім-Доброліт-Осоавіахім-ДТСААФ, комсомол, піонерська організація. Особливо треба зазначити, що всі ці нові організації створювалися неодмінно як всесоюзні, тобто тотальні¹⁷.

4. Тому партія повинна висловитися за вільне змагання різних угруповань і течій в даній області. Всяке інше розв'язання питання було б казенно-бюрократичним псевдорішенням. Точно так само неприпустима декретом або партійною постановою легалізована монополія на літературно-видавничу справу якої-небудь групи або літературної організації <...>» [13, с.57].

¹⁶ «Третій етап (з 1923 по 1930 р. – О.Б.) пов'язаний з перемогою Сталіна над своїми суперниками і зміцненням системи, при якій керівників партії стали не вибирати, а призначати, а пост Генерального секретаря, що був зайнятий Сталіним, став панівною висотою, звідки можна було тримати в руках всю партію» [1, з. 210].

¹⁷ Організація, заснована на повсюдному насадженні парамілітарних форм, не була вигадана Сталіним. Як принцип вона неухильно проводилася з самого початку радянської влади. Ще 1919 р. Ленін говорив на з'їзді вчителів: “<...> не створювати паралельних організацій, а створити єдину планомірну організацію. У цій малій справі відбивається основна задача нашої революції. Якщо вона цієї задачі не вирішить, якщо вона не вийде на дорогу створення дійсно планомірної єдиної організації замість російського нетямущого хаосу і безглуздості, – тоді ця революція залишиться революцією буржуазною <...>. Якщо ми називаємося партією комуністів, ми повинні зрозуміти, що тільки тепер, коли ми покінчили із

Принцип тоталітарного організування будь-якої діяльності був застосований режимом і до самих «вільних» професій, представників яких, звівши в єдині «творчі спілки», у той же спосіб підпорядкували жорстко централізованому партійному командуванню. В області архітектури ці процеси виразилися у створенні Спілки радянських архітекторів. Позбавлені приватної проектної практики і можливості об'єднання за творчими напрямками, архітектори були перетворені на один із загонів “совслужбовців”. За членами Спілки, щоправда, були закріплені певні зовнішні привілеї, але вони мали швидше декоративний характер і поступово сходили на нівець по мірі оформлення «радянського способу життя».

Будь-який не санкціонований партією самостійний рух, особливо в ідеологічній сфері, відтепер жорстко припинявся. Тим більше не могли здійснитися претензії ОСА на ідеологічний і методологічний диктат в архітектурно-будівельній області. Незалежність і європеїзм носіїв нової проектної культури в атмосфері кінця 20-х виявилися не до двору тотальній організації суспільства, що швидко зміцнювалася, і особистій владі вождя, яка сильно віддавала східним деспотизмом. Конструктивісти, давши принади себе виробничою фразеологією соціалістичної життєбудови, випустили з виду, з одного боку, культурно-пропагандистську природу архітектури та, з іншого, не помітили специфічної естетики сталінського режиму, що вже складалася¹⁸.

зовнішніми перешкодами, зламали старі установи, перед нами вперше по-справжньому і на весь зріст встала перша задача справжньої пролетарської революції – організація десятків і сотень мільйонів людей” [8, с. 332].

¹⁸ Зі слів О. Раппапорта, вони не помітили, як «... тотальне проектування і тотальні утопії виявлялися вельми близькими по духу масовій культурі, оскільки, співпадаючи з нею по об'єму, вимушені були рахуватися зі стереотипами масового сприйняття. Критична свобода елітарної проектної свідомості перетворювалася на тяжку форму просвітницького деспотичного авторитаризму. Культ особистості проектувальника безперервно переходив у культ особистості диктатора, а диктатор закономірно узурпував функції проектувальника. Ось одна з причин ліквідації в СРСР авангардистської утопії і запанування соціалістичного реалізму у сталінському трактуванні» [12, с. 37].

В обстановці, яка утворилася в радянському суспільстві після 1929 р., конструктивісти, що так рішуче заявили про свої тотальні організаційно-політичні претензії, підлягали викоріненню як потенційний (і небезпечний – внаслідок їхньої освіченості) конкурент більшовицької монополії на істину¹⁹.

За цих обставин було здійснено сталінську «перебудову літературно-художніх організацій», що супроводжувалася створенням, між іншими, Спілки радянських архітекторів²⁰. Конструктивісти, змушені до

¹⁹ «Якщо комуністична партія – єдина представниця пролетаріату, то лише зрадники по відношенню до істини, а значить і до пролетаріату, можуть заявляти, що представляють інтереси робітників. Зрадники повинні бути ліквідовані. Іншими словами, ідеологічне вчення приводило до думки про виняткове право на тлумачення істини» (курсив Р. Арона А.Б.) [1, с.203]. У період між 1930 і 1953 рр., «коли Сталін мав абсолютну владу, головні рішення він приймав одноосібно. Його оточували соратники, з якими він хоч і радився в Політбюро, але завжди нав'язував свою волю. <...> Фракції безпощадно ліквідуються – не тільки політично, але і фізично. Справжні або уявні противники всередині партії оголошуються зрадниками. Їх або урочисто судять і засуджують до страти <...>, або без всяких церемоній вбивають у в'язницях. Будь-який рух у такій системі явно виходить зверху, а маса вимушена підкорятися» [1, с. 211].

²⁰ Постанова ЦК ВКП(б) 1932 р., що відкрила «перебудову», написана, безсумнівно, самим Сталінінм, являла собою винятковий приклад політичного фарисейства:

«ЦК констатує, що за останні роки на основі значних успіхів соціалістичного будівництва досягнуте велике як кількісне, так і якісне зростання літератури і мистецтва.

Декілька років тому, коли в літературі в наявності був ще значний вплив чужих елементів, що особливо пожвавилися в перші роки НЕПу, а кадри пролетарської літератури були ще слабкі, партія всіляко допомагала створенню і зміцненню особливих пролетарських організацій в області літератури і мистецтва з метою зміцнення позицій пролетарських письменників і працівників мистецтва.

У цей час, коли встигли вже вирости кадри пролетарської літератури і мистецтва, висунулися нові письменники і художники із заводів, фабрик, колгоспів, рамки існуючих пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАПП, РАПМ і інш.) стають вже вузькими і гальмують серйозний розмах художньої творчості. Ця обставина створює небезпеку перетворення цих організацій із засобу найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо задач соціалістичного будівництва на засіб культивування гурткової замкненості, відриву від політичних задач сучасності і від значних груп письменників і художників, співчуваючих соціалістичному будівництву.

Звідси необхідність відповідної перебудови літературно-художніх організацій і розширення бази їх роботи.

Виходячи з цього, ЦК ВКП(б) постановляє:

- 1) ліквідувати асоціацію пролетарських письменників (ВОАПП, РАПП);
- 2) об'єднати всіх письменників, які підтримують платформу Радянської влади і прагнуть брати участь в соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських письменників з комуністичною фракцією у ньому;

ідеологічного покаяння під час безприкладної кампанії політичного цькування, були відчужені від командних позицій.

У архітектурі цей процес зовні виглядав як торжество класицистичної контрреволюції. Нова стильова орієнтація була задана виразно дидактичними московськими конкурсами початку 30-х на проекти будівлі Наркомтяжпрома на Красній площі, театру Червоної Армії і, особливо, на проект Палацу Рад²¹. Історія архітектурної школи 30-х рр. також, здавалося б, повністю присвячена тому, як позбутися залишків модерністської педагогіки, насамперед формально-композиційного підходу, і пошукам шляхів до т.н. «освоєння спадщини». Реалізація цього лозунга вилася в більш або менш послідовне відродження методичних схем дореволюційної академічної школи. На перші позиції в ієрархії радянської архітектури висунулися дореволюційні академіки – Жолтовський, Фомін, Щуко, Щусев.

Проте не треба представляти справу так, неначе класика запроваджувалася тільки зверху і тільки насильно. Насправді „зміни у ідейно-творчій спрямованості” радянської архітектури здебільшого радо сприймалися не тільки масами городян, але й широким професійним загалом, який виразно стомився від міжгрупових чвар, від вимогливої та складної для розуміння аскетичної проповіді конструктивістів. Але це мало б стати темою для зовсім іншої роботи, де можна було б дослідити перипетії становлення стилю у радянській архітектурі 30-х – 50-х років.

3) провести аналогічні зміни по лінії інших видів мистецтва;

4) доручити Оргбюро розробити практичні заходи по проведенню цього рішення» [11].

²¹ Треба зазначити, що у короткий «перехідний» період (1-я пол. 30-х рр.), стильові пошуки були позначені сильним впливом західного Ар Деко [3]. У цьому стилі працюють у Москві архітектори О. Душкін (станції перших ліній московського метро), М. Лангман (будинок Ради Міністрів в Охотному ряду), А. Руднев (академія генштабу), у Харкові – А. Дмитрієв (клуб залізничників) та В. Естрович (рентгенакадемія) та багато інших. У 1-му турі конкурсу на проект Палацу Рад серед лауреатів був проект американця Гамільтона, витриманий у тій же стилістиці). Відбитком Ар Деко позначена також архітектура багатьох павільйонів Всесоюзної сільськогосподарської виставки; навіть після війни висотна будівля МЗС на Смоленській площі була витримана у цьому ж стилі.

Висновки. Таким чином, архітектурний авангард у світлі соціально-політичного аналізу виявляє виразну подібність до тоталітарної диктатури. Цей висновок протирічить героїчній легенді, складеній радянськими і західними апологетами модернізму, більше того, змушує проблематизувати історичне місце Сучасного руху у загальній картині ідеологічного життя ХХ століття. У цьому контексті „контрреволюція”, що настала у радянській архітектурі між 1935 та 1955 рр., виглядає значно більш поверховною, ніж це подається звичайно. Період „надмірностей” не змінив закладених конструктивістами методологічних засад нормоутворення та містобудування. Він лише відсторонив занадто ревних та амбітних західників від керівних важелів у стратегічно важливій сфері будівництва та архітектури.

Перспективи продовження дослідження. Далі автор розраховує продовжити тему неупередженого відслідковування непростих взаємин між правлячою радянською верхівкою та елітою вітчизняної архітектури на матеріалі 30-х – 50-х рр. На цьому шляху можна розраховувати на побудову теоретичної картини того, досить специфічного, суспільного механізму, що забезпечував відтворення архітектурного професіоналізму у нашій країні, і який лежить у підвалинах як творчих злетів, так і жалісних провалів післявоєнної радянської архітектури.

Найважливішим, на наш погляд, є те, що сучасна українська архітектура в усіх її складових – від підготовки кадрів до системи державного регулювання – є прямою і повною спадкоємицею тих процесів розвитку та інституцій, що були закладені у радянську добу. Якщо вони не будуть ретельно досліджені і описані в теорії, годі й думати про ефективну модернізацію вітчизняної архітектурно-проектної сфери та забезпечення її конкурентоздатності на світовому архітектурному ринку.

Література

1. Арон Р. Демократия и тоталитаризм. — М.: Текст, 1993. — 303 с.
2. Бочаров Ю. Метаморфозы архитектурно-строительного комплекса // Архитектура СССР №3. — М., май-июнь 1989. — С.11-15.
3. Буряк А.П., Крейзер И.И. Между конструктивизмом и Ар Деко./ Метод и стиль в архитектуре Харькова 20-х — 30-х гг. // А.С.С. № 3. — Киев, 2000. — С. 100-103.
4. Буряк О.П. Архітектурна школа часів боротьби з надмірностями. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Харків: ХХПІ, 1999. — № 1, с. 25-27.
5. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. — М.: Стройиздат, 1990. — 286 с.
6. Давыдов Ю.Н. Тоталитаризм. // Современная западная социология: Словарь. - М.: Политиздат, 1990. — С.351, 352.
7. Кринский В.Ф. Из доклада "Новое в обучении композиции" // Мастера советской архитектуры об архитектуре / Избр. Отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. Т. 2. — М: Искусство, 1975. — С. 123-126.
8. Ленин В.И. Приветственная речь на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 6 мая 1919 г. // Полн. собр. соч., т. 38, с. 330, 332.
9. Луначарский А.В. Ленин и искусство // Собр. соч. в 8-ми, тт., т. 7., с. 401-406.
10. Монтанелли И. "Русские – это трагические итальянцы..." (Интервью с Индро Монтанелли) / Мартыненко О. // Московские новости, № 52. — М., 1993. — С. 7В.
11. О перестройке литературно-художественных организаций/ Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года. // Из истории советской эстетической мысли. 1917-1932: Сборник материалов. — М.: Искусство, 1980. — С. 59,60.
12. Раппапорт А.Г. Границы проектирования. / "Вопросы методологии". — М., 1991, № 1. — С. 19-38.
13. Резолюция ЦК РКП(б) "О политике партии в области художественной литературы" от 18 июня 1925 года. // Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932: Сборник материалов. — М.: Искусство, 1980. — С. 52-58.
14. Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. — М.: Стройиздат, 1990. — С. 245-261, 314-316.
15. Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. // Из истории советской эстетической мысли. 1917—1932: Сборник материалов. — М.: Искусство, 1980. — С.431-436.
16. Хайек Ф.А. Пагубная самонадеянность. / Ошибки социализма. — М.: Новости при уч. Catalaxu, 1992. — 304 с.
17. Цапенко М.П. О реалистических основах советской архитектуры. — М., Стройиздат, 1952. — 396 с.
18. Bocharov Y. The Architect-Developer Relationship in the CIS (1918—1990). // Habitat Intl. Vol. 15, no.4. — L., 1991.
19. Bouryak A. Thinking Against Tradition // Cloud-Cuckoo-Land, 2/1997 November > <http://www.theo.tu-cottbus.de/Wolke/X-positionen/Bouryak/bouryak.html>.