И.В. ГЛАЗОВ
Аспирант факультета искусства, Московский Государственный Университет
e-mail: glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV
Postgraduate at the Faculty of Arts, PhD (Art historian), Moscow State University
e-mail: glazzov@gmail.com

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КЛАССИЦИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

REPUBLICAN CLASSICISM IN THE ARCHITECTURE OF RUSSIA OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Статья посвящена рассмотрению истории существования неоклассицизма в архитектуре России первой половины XX века. Неоклассицизм представлен как непрерывный процесс, отражающий развитие в обществе республиканских, социалистических идей, процесс, имеющий характер выражения гражданского идеала.

The article is dedicated to the consideration of the history of the Neoclassicism in the architecture of Russia in the first half of the XX-th century. Neoclassicism is presented as a continuous process, reflecting the growth of republican, socialist ideas in the society, the process, which has the nature of an expression of the civil ideal.

Ключевые слова: неоклассицизм, конструктивизм, функционализм, русская архитектура XX века.
Keywords: Neoclassicism, Constructivism, Functionalism, Russian architecture of the 20-th century.

Возникновение неоклассицизма в архитектуре России традиционно связывается с деятельностью объединения «Мир искусства» и одного из главных его теоретиков А.Бенуа. Он был одним из первых, кто

в конце XIX века обратил внимание на специфическую красоту классицизма: «Здесь, в Петербурге, мы можем знать и ежеминутно изучать, что такое "казенное искусство". Им, этим искусством (а не каким-либо другим), красив Петербург, несмотря на все ужасы климата, несмотря на всю тоску его вялой, озябшей деятельности» [4]. В этом пассаже обращает на себя внимание противопоставление «казенной красоты» «вялой, озябшей деятельности», придающее эстетической декларации неожиданное политическое звучание. Дело в том, что хотя «Мир искусств» считается аполитичной группировкой эстетов, оплотом пассеизма и рафинированного «царственного эпигонства», его участники придерживались вполне определенных левых взглядов. «Классика не подражание греческому искусству, а классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какое-то движение к объединению» [5, с. 130]. В обстановке политической свободы происходила неизбежная радикализация взглядов мирискусников. Достаточно сказать, что во время революции 1905–1907 годов многие из них сотрудничали в революционной прессе и участвовали в различных политических провокациях, например, за карикатуру на императора И.Билибин был подвергнут суточному аресту. Е.Лансере писал: «Невозможно в настоящий момент быть посередине, когда вся Россия раскололась на две половины, и нельзя не сочувствовать той или другой ее части. Поэтому мне бы хотелось, чтобы все живое, все искреннее, все талантливое, все честное в искусстве и культурность перешли бы на сторону социализма…» [7, с. 113]. Сами деятели искусства отдавали себе отчет в происходящем и вполне понимали всю серьезность ситуации и то будущее, которое сулил социализм России. Вячеслав Иванов в 1908 году писал: «Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей; и как не может случиться, чтобы кем-либо втайне обретенное постижение некоторой безусловной истины не сделалось всеобщим, как только это постижение возвещено хотя бы немногим, так невозможно, чтобы адекватное ознаменование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах, не было принято всеми, как нечто важное, верное, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды» [9, с. 544–545]. С этих же позиций критиковал «ересь индивидуализма» Бенуа: «Однако, уже последовательное проведение самого принципа индивидуализма ("свободного выбора") приво-

дит нас к весьма странному виду порабощения творчества. Ведь жажда рабства, требование подчинения, может быть таким же проявлением человеческого хотения, как и жажда эмансипации» [3, с. 80].

После Октябрьской революции многие мирискусники перешли на сторону большевиков, А.Луначарский писал, что Бенуа «был одним из первых крупных интеллигентов, сразу пошедших к нам на службу и работу» [11, с. 260]. Именно Бенуа, работая в Комиссии по охране памятников, составил список «памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг и не представляющих интереса ни с исторической, ни с художественной стороны». Первым памятником, снесенным по этому списку, стал памятник Петру I. Таким образом, можно с большой долей уверенности определить политические взгляды, господствовавшие в «Мире искусств», как социалистические, тогда программное обращение к классицизму обретает осмысленность утверждения гражданского идеала. Первой постройкой неоклассицизма в России стало здание Московского скакового общества (1903–1905), архитектором которого принято считать И.В.Жолтовского. Московское скаковое общество представляло собой закрытый элитарный клуб для верхушки аристократии, и выбор стиля в данном случае не мог оказаться случайным. Особенности абсолютной монархии как политического строя сужали круг политически дееспособных лиц, поэтому носителями республиканских настроений в России периода парламентской монархии были члены императорской фамилии, политическая борьба которых с императором принимала в это время характер фронды. Интересно, что первоначальный проект был выполнен в модном викторианском стиле, однако в последний момент был радикально пересмотрен. Англомания аристократии того времени во многом обязана была распространенной точке зрения, что Англия представляет собой оплот демократии, поэтому обращение к палладианству здесь произошло не столько под влиянием русского классицизма Н.Львова, сколько викторианского неоклассицизма «Classical revival». Строительство здания Московского скакового общества сделало имя не имевшему навыков архитектора Жолтовскому. Рассматривая обстоятельства строительства, мы понимаем, что он получил заказ вне конкурса, благодаря связям, которые приобрел в бытность помощником архитектора Двора гр. Де Рошефора. Логично предположить, что совершенно исключительное положение Жолтовского в советской России имело основания в его знакомствах в кругах высшей аристократии,

горячо симпатизирующей социал-демократическому движению. Республиканская тенденция в архитектуре приводила к постепенному размыканию классицизма от ампира к эпохе Возрождения и дальше к греческой архаике, в которой сохранялся только тектонический принцип, на что указывал Г.Лукомский: «Недалеко то время, когда снова произойдет возврат к рационалистической архитектуре» [10, с. 11].

Новая рационалистическая архитектура получила обоснование в работе «Физические основы архитектурных форм», написанной в 1905 году активным в начале века архитектором и теоретиком Б.Николаеым под сильным влиянием французских архитектурных теорий XVIII века, в которых политическая составляющая играла заметную роль. Аббат Ложье в «Эссе об архитектуре» 1752 года указывает на три принципа: конструктивность, простота и естественность. Эстетика архитектуры по Ложье базируется на конструктивных элементах — колонна, антаблемент и основание, что придает ей этическое измерение — правдивость. Политическая составляющая этой теории вырастет из концепции «примитивной хижины», которая понимается в смысле первоначальной идеи дома вообще — своего рода аналога мысли Руссо о «благородном дикаре». Для Ложье пилястры, ниши и спиралевидные колонны были ошибками, вызванными отклонением от естественных принципов архитектуры, которое произошло по причине упадка нравов. С этих же позиций Борис Николаев объявляет современную архитектуру набором догматизированных ошибок. Он писал эзоповым языком, характерным для эпохи первой русской революции: «В то время, как жизнь мало-помалу отряхивает с себя тот мусор, который пристал к ней от прошедшего, в то время как различные отрасли человеческой деятельности становятся на более логическую ночву, мало-помалу освобождаются от ига авторитета тяготевшего над ними веками и пробивают себе новые пути, только одна, кажется, отрасль человеческой деятельности остается по-прежнему на старом месте, на том именно, на котором она встала, отступив несколько шагов, 400 лет тому назад. Я говорю о так называемой художественной архитектуре вообще и в частности об архитектурно-художественном образовании» [13, с. 9–12]. Если аббат Ложье критиковал современную ему архитектуру за роскошь и уклонение от совершенного «естественного» пути греков с точки зрения стиля, то Николаев, критически анализируя дорический ордер, рассуждает об ошибках с точки зрения конструкции. По его мнению, изначальный

ордер, являющийся примером конструктивной целесообразности как выражения совершенства греческого общества, стал со временем накапливать ошибки, связанные с утратой понимания принципов работы конструкции. Со временем эти ошибки сложились в канон, который искажает подлинную суть архитектуры. Очистив ордерную схему от наслоений ошибок, можно вернуть в архитектуру все ее основные, «природные» качества — конструктивность, простоту и естественность. Идея универсальных качеств архитектуры классицизма, покоящихся не на стилистических особенностях, а на физических законах, приводит к утверждению примата конструкции в архитектуре. Хотя после революции 1917 года вследствие резкого падения производства строительных материалов современное строительство было крайне затруднено, среди примеров реализованных в это время построек, в которых применены принципиальные положения Б.Николаева, можно назвать деревянные павильоны первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года, спроектированные при участии И.Жолтовского. Ордерные системы предстают здесь в виде очищенной конструктивной схемы. Фронтон центрального павильона поддерживают кариатиды работы С.Коненкова. В это же время дань увлечению конструктивизмом отдают многие архитекторы, начинавшие работать в неоклассицизме, — братья Голосовы, братья Веснины и др.

Очистив архитектуру до конструктивной схемы, логика рационального метода быстро приводила к превращению силовых линий конструкции в простые монументальные формы. Архитектор М.Гинзбург писал: «Архитектурные памятники, оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм» [6, с. 142]. Среди работ, выражающих этот период развития нового стиля, можно назвать здания Дома Советов Московско-Нарвского района Ленинграда Н.Троцкого, Дом Советов Московского района И.Фомина, Дом культуры Московско-Нарвского района А.Гегелло, Дом культуры Промкооперации А.Белогруда. Следующим этапом формирования стиля стало возвращение в архитектуру идеального измерения, что хорошо видно на примере истории создании одного из самых значительных памятников архитектуры России XX века — мавзолея Ленина. Автор проекта архитектор А.Щусев реализовал в этом здании те принципы архитектуры, кото-

рые за четверть века до этого провозгласил Б.Николаев. Тектоническая основа сооружения, составленного из монолитных гранитных блоков, создает потрясающее ощущение взрывчатой неподвижности, колоссального внутреннего напряжения. Сооружение мавзолея можно считать манифестацией нового стиля, так как здесь уже становится очевидным то преимущество классики, которое позволяло архитектору в совершенном языке форм выразить любое идеологическое содержание. Поворот профессиональных архитекторов в сторону неоклассицизма знаменует и победа В.Щуко в конкурсе на проект Библиотеки им. Ленина. Нетрудно заметить, что и в этом здании конструктивная целесообразность упрощенного ордера работает на создание цельного и ясно читаемого образа этого общественного здания. Такие здания, как Драматический театр в Ростове-на-Дону, Театр Моссовета в Москве выражают черты нового республиканского классического стиля. Несостоятельные обвинения в эклектике или тем более стилизаторстве со стороны левых критиков только подчеркивали стилевую цельность новой архитектуры. К этому же направлению можно отнести и проекты И.А.Фомина и архитекторов его круга, выполненные под девизом «красная дорика». И.А.Фомин, раскрывая особенности своего метода работы, указывал на универсальность и гибкость классического архитектурного языка. Он считал, что «стандарт и дисциплина, которые в высокой мере присущи классической архитектуре, в полной мере отвечают нашему новому быту, а также нашим новым строительным навыкам и новым материалам, среди которых железобетон играет большую роль» [1, с. 1–4]. Полагая, что «безрадостный вид оголенной конструкции» не является идеалом архитектурного произведения, он призывал не бояться на «крепкий костяк из железобетона надеть мясо из кирпича и камня» [1, с. 1–4].

Период военного коммунизма и НЭПа замедлил развитие стиля, поскольку на это время пришелся пик активности пролеткульта и футуризма. Находясь под сильным влиянием их вульгарных социологических идей, функционалисты рассматривали свое творчество как первую ступень на пути создания стиля новой архитектуры, придавая революционным переменам в России всемирно-историческое значение: «Если жизни понадобится, найдутся и поэты, воспевающие этот новый мир; однако, подобно тому как переменится содержание этой поэзии, переменится и язык этих песен, ставши таким же четким и уверенным, как движение машины, как вся жизнь ее окружающая, насыщенная

соками своего времени» [6, с. 149]. Реально масштаб революционных изменений ограничивался пределами России, поэтому стиль как социально обусловленное явление принял в эпоху торжества социализма ту форму, которая была предопределена ходом ее истории, он не мог остаться на стадии неудачных экспериментов. Проблема преемственности, которую не могли решить отрицавшие искусство функционалисты, нашла простое решение. Классицизм, понимаемый как архитектура, свободная от ошибок, рожденных искажением «природных» принципов, имплицитно содержался в основании конструктивизма, направляя его развитие. В этой оптике возвращение к республиканскому классицизму многих архитекторов, работавших в 20-е годы в конструктивизме, является логическим результатом их творческих поисков. Стиль, очищенный до конструктивного основания, затем получил простые, чистые формы и наконец одел их в «мясо из кирпича и камня». В политике этапам формирования нового классицизма стали переход от абсолютной к парламентской монархии, а затем и к республике. Важным этапом в утверждении неоклассицизма стал всесоюзный конкурс проектов Дворца Советов, состоявшийся в 1931 году. На обсуждении результатов конкурса эта программа была выражена более определенно. А.Луначарский говорил, выступая на заседании ВОПРА, что «при новом строительстве в гораздо большей степени следует опираться на классическую архитектуру, чем на буржуазную, точнее, на достижения греческой архитектуры, ибо отношение к Риму у Маркса было иное, чем к Греции» [8, с. 112]. А.Толстой в статье «Поиски монументальности» прямо указывал те качества классической архитектуры, которые делают ее незаменимой для нового советского стиля: «Не идея несокрушимой власти, замкнутости и подавляющей грандиозности, как в Египте, но идея всенародности, открытости, торжества человеческого разума, уравновешенного в страстях и организующего хаос природы, — вот творческая зарядка эллинского художника-строителя» [8, с. 108]. Наконец, один из победителей конкурса И.Жолтовский так высказался по поводу концепции здания и советской архитектуры в целом: «Мы должны разрешить проблему строительства Дворца Советов с таким расчетом, чтобы это грандиозное здание было центром будущей Москвы, оправдывающим и определяющим всю планировку столицы. Это тот принцип, который был положен в основу архитектурной планировки античных городов. При проектировании Дворца Советов следует поэтому учесть богатейшее культурное насле-

дие античности. Нам придется опереться на этот исторический стиль и от него уже идти более современными путями к нашим дням. Такими историческими отправными точками могут быть только Греция и как завершающий момент — Рим. Опираясь на Грецию и Рим и используя новую технику, мы найдем пути для создания новой архитектуры» [8, с. 111]. Как было показано выше, неоклассицизм появился в начале века в России как выражение в архитектуре республиканских, социалистических идей. Для советской власти как власти республиканской, кроме того, было характерно утверждение себя как результата естественного, «научного» хода истории, органичного ее продолжения. Классицизм как стиль в наибольшей степени отвечал этим представлениям. По этому поводу Генри Цернер писал в статье «Классицизм как власть»: «Если классическое есть просто искусство, которое имеет власть и силу, то поразительно, в какой степени конкретный вид искусства был в состоянии взять на себя эту роль. [...] Я считаю, что он связан с развитием определенного вида натурализма в Греции в V в. до н.э. и что этот вид натурализма в состоянии заставить полагать, что власть этого искусства основывается на природе. Тогда нас больше не должно удивлять, что такое искусство будет воскрешено при различных обстоятельствах. Что может быть лучше для власти на месте, чем заставить нас поверить, что это она основана не просто на применении силы, но её авторитет лежит в самой природе? Эта риторика природы, очевидно, присутствует в скульптуре и живописи греко-римской традиции, и это всегда понималось так же в её архитектуре» [14, p. 35]. Таким образом, эстетическое превосходство классицизма связано с представлением власти как явления, коренящегося в самой природе. Поэтому выбор классицизма как предпочтительного образца, положенного в основание архитектуры «пролетарского ренессанса», было естественным выбором тех политических сил, которые стояли у основания Советской Республики и поддерживающих их архитекторов. Уже первое монументальное архитектурное сооружение, реализованное при советской власти, — пропилеи Смольного, выполненные по проекту В.Щуко в 1923 году, и сам выбор Смольного в качестве «штаба революции», разумеется, не были случайными. Пока в советской России 20–30-х годов продолжались разработки несбыточных градостроительных планов «Новой Москвы» Щусева, «Большой Москвы» Шестакова, «Большого Петрограда» Фомина, в Армении градостроительный план Еревана архитектора А.Таманяна (Таманова), бывшего

председателя Союза деятелей искусств при Временном Правительстве, был полностью реализован. Градостроительный проект Таманяна поражает не только мощью замысла, но и теми усилиями, которые приложила советская власть для его реализации, ведь Ереван того времени представлял собой небольшой населенный пункт с населением менее 50 тысяч человек. Город построен полностью в камне, архитектура зданий имеет характер того мощного классицизма, который заставляет вспомнить лучшие работы Леду, но несомненно чувствуется и личный почерк архитектора, тактично включающего национальные элементы декора.

В 1936 году И.Маца публикует статью «О классике и классичности», в которой полностью реабилитирует классицизм как метод: «Поскольку классику и классичность мы рассматриваем не как обозначение конкретно-исторического стиля, а как понятие, обобщающее определенные методы, постольку классика не есть нечто исторически неповторяемое (не "абсолют"), а исторически развивающееся многообразие определенного единства» [12, с. 35–38].

Республиканский классицизм продолжал развиваться вплоть до начала 50-х годов. На период послевоенного десятилетия приходится творческая деятельность учеников И.Жолтовского, И.А.Фомина, А.Белогруда, многие из которых начинали работать под руководством этих мастеров. Среди них следует отметить И.И.Фомина, Б.Н.Журавлева, Л.М.Полякова. В это время создаются здания, свидетельствующие о полноценном развитии стиля, такие как главное здание МГУ и Дворец Науки в Варшаве Л.Руднева, гостиница «Ленинградская» Л.Полякова, жилые дома на Московском проспекте в Ленинграде Б.Журавлева, станция метро «Площадь Восстания» И.И.Фомина. Начавшееся с приходом Хрущева господство партийной ветви власти вновь вернуло в искусство свойственное маргинальному футуризму иконоборчество. Архитектура опять лишалась идеального, художественного измерения и заменялась строительной практикой. Хотя постановления «О развитии производства сборных железобетонных конструкций и деталей для строительства» и «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» не затрагивали сути стиля, классицизм оказался обречен. Свою роль в угасании неоклассицизма сыграл и уход плеяды мастеров. Со смертью в 1959 году И.Жолтовского можно констатировать завершение эпохи неоклассицизма в России. Тенденции к пролетаризации архитектуры, заложенные еще практикой 20-х годов, привели к появлению нового

поколения архитекторов, которое объявило основным принципом проектирования экономию, а главным источником вдохновения — советскую действительность. Поскольку марксистское понимание искусства не допускает смешения материального и духовного, то архитектура понималась исключительно как материальное благо, что доказывает судьба академии архитектуры. Прошедшая в 1955 году XIII сессия Академии архитектуры СССР стала последней в ее истории. В 1956 году был принят устав новой Академии архитектуры и строительства СССР, которая просуществовала до 1963 года, когда и она, в свою очередь, была упразднена и ее функции переданы Госстрою СССР, окончательно констатировав утрату архитектурой качеств идеала.

Список литературы:

1. Архитектура СССР. — 1933. — № 3–4.

2. *Алабян К.С.* Задачи советской архитектуры / Доклад К.С.Алабяна; Первый Всесоюзный съезд советских архитекторов; Оргкомитет Союза советских архитекторов СССР. — Москва, 1937.

3. *Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. — 1906. — № 2.

4. *Бенуа А.* Художественные письма: Чем могла бы быть Академия художеств? // Речь. — 1912. — 6 января.

5. *Бенуа А.* Александр Бенуа размышляет... — Москва, 1968.

6. *Гинзбург М.* Стиль и эпоха. — Москва, 1924.

7. *Гомберг-Вержбинская Э.* Русское искусство и революция 1905 г. Графика. Живопись. — Ленинград, 1960.

8. Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 г: Сб. статей под редакцией П.И.Антипова. — Москва, 1933.

9. *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. — Брюссель, 1974. Т. 2.

10. *Лукомский Г.* Современный Петроград. — Петроград, 1915.

11. Луначарский о Бенуа // Литературное наследство. — Москва, 1971. Т. 8.

12. *Маца И.* О классике и классичности //Академия архитектуры. — 1935. — № 1–2.

13. *Николаев Б.* Об архитектурно-художественном образовании // Зодчий. — 1905. — № 1.

14. *Zerner H.* Classicism as Power // Art Journal. — Vol. 47. — №. 1. The Problem of Classicism: Ideology and Power (Spring, 1988). — P. 35.