

# СОЦРЕАЛИЗМ В СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Владимир Паперный

Требование реализма в советской архитектуре выдвигалось как в 1920-х, так и в 1940-х годах, однако то, что стояло за этим требованием, менялось. Само слово «реализм» в русском языке имеет два значения, одно из которых восходит к Платону. Платон полагал, что *существует* только неизменное. То, что меняется, не существует, но *становится*. Идеи, в отличие от вещей, не меняются, следовательно, идеи существуют реально, даже более реально, чем вещи. «Реализм» Платона позднее развивался в средневековой схоластике. Спор между номиналистами и реалистами сводился к вопросу о том, реально ли существуют универсалии. Универсалия (или идея, понятие) это то общее, что объединяет вещи в группы или классы (для того, чтобы отнести данный эмпирический объект, например, к *стульям*, где-то должно существовать понятие *стула*). Номиналисты полагали, что универсалии — это всего лишь наименования. Реалисты, вслед за Платоном, напротив, утверждали, что универсалии существуют реально<sup>1</sup>.

В России платонизм расцвел в конце XIX века в философии Владимира Соловьева и позднее у Павла Флоренского, Сергея Булгакова и других. Для русских религиозных философов реализм был обращением не к чувственной, эмпирической, но к высшей реальности. Их позиция полемична по отношению к европейскому реализму в искусстве конца XIX века, который исходил из прямо противоположного, анти-платоновского понимания реальности: «Самые главные произведения величайших мастеров, эпох и народов, — писал немецкий социолог Арнольд Хаузер, — Гомера и Данте, Шекспира и Сервантеса, Рубенса и Рембрандта, Стендаля и Бальзака, Достоевского и Толстого, Сезанна и Ван-Гога являются реалистическими в одном и том же смысле: их авторы жаждут реальности и опьянены ею»<sup>2</sup>. Соловьев, Флоренский, Булгаков и другие русские философы не только не были опьянены реальностью, но, напротив, испытывали от нее «чувство острой тошноты», по выражению кн. Евгения Трубецкого, который испытал это чувство, взглянув на Рубенса после русской иконы<sup>3</sup>. Эти философы мечтали о возврате к средневековому пониманию реальности. «Все те пугала, — пишет Флоренский, — которыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками <...> В Средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры»<sup>4</sup>. Реализм в искусстве для Флоренского — это изображение «правды жизни», «творческих основ жизни», а не «имитация жизненной поверхности»<sup>5</sup>. «Церковное понимание искусства, — настаивал он, — и было и есть и будет одно — реализм. Это значит: Церковь, «столп и утверждение истины», требует только одного — истины»<sup>6</sup>.

Второе значение понятия «реализм» связано с пониманием реализма как прагматизма. Когда в результате реформ Александра II в России было введено реальное образование и были созданы реальные гимназии (позднее переименованные в реальные училища), они противопоставлялись гимназиям как практические (а не отвлеченные), естественно-научные (а не гуманитарные), дающие знания современных европейских (а не древних) языков. Реалистами в конце XIX века называли учеников реальных училищ. Между ними и гимназистами происходили бои, многократно описанные в художественной литературе.

Понимание реализма в двадцатые годы нашего века было сравнительно близко именно к этому, прагматическому его пониманию: реализм, реальность — это то, что есть на самом деле. «Жизнь, такая как она есть, дисциплинирует художника, — писал один из основателей конструктивизма Моисей Гинзбург. — Зодчему приходится делать еще один шаг со своей головокружительной изолированности — вниз, к реальной действительности»<sup>7</sup>. Сходное ощущение реальности находим у Константина Мельникова (представителя враждебного конструктивизму *рационализма*): «Меня обвиняют в оригинальничаньи, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников, — говорит он о себе, — построил десятки реально стоящих сооружений»<sup>8</sup>. Как видим, *реальное* — для Гинзбурга, и для Мельникова — это то, что существует на самом деле.

Все многообразие художественных школ и творческих направлений 1920-х годов — беспредметничества, экспрессионизма, конструктивизма, рационализма, жизнестроения и др. — объединяет одно, то самое опьянение реальностью, о котором писал Арнольд Хаузер. В этом смысле русское искусство 1920-х годов — прямое продолжение традиций европейского реализма.

Жизнестроение 1920-х годов — а к нему можно отнести и производственническое искусство, и пролетарское искусство, и функционализм в архитектуре, и идеи перестройки быта — переносит внимание с религиозного понимания реальности как высшей истины на прагматическую реальность повседневной жизни или, как сказал бы Платон, с солнечного света высшего знания на тени на стене пещеры. При этом сама идея творения жизни почти прямо заимствована у Владимира Соловьева, у которого она называлась теургией. Идея Соловьева была достаточно проста: «...поскольку у нас нет Бога, мы и живем не в истине: не только наше познание ложно, ложно само наше бытие, сама наша действительность». Теургия, по Соловьеву, есть «организация самой нашей действительности», и задача такой организации есть задача искусства<sup>9</sup>.

Русские футуристы и производственники лишили соловьевскую идею жизнестроения ее религиозного содержания, сильно упростив ее: «Художник отражает жизнь, — писал Осип Брик. — Кому это нужно? Кто предпочтет копию оригиналу? ...Жизнь превыше всего; все, чему в ней нет места, должно погибнуть... Труд дает художнику право встать рядом с трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столыарами, с поргными»<sup>10</sup>. Совершенно очевидно, что кроме соловьевской теургии, производственническое искусство многим обязано марксизму. Однако эмоциональное напряжение, всемирность и глобальность постановки вопросов делают жизнестроение похожим на оборотную сторону философии Соловьева.

В 1920-е годы жизнестроение проявилось в попытке использовать архитектуру для создания новых социальных условий, новых социальных функций, новых типов отношений. Функционалисты-конструктивисты во главе с Гинзбургом и братьями Весниными создавали новые типы коммунальных жилищ, где приготовление и потребление пищи, стирка, воспитание детей и пр. были бы обобществлены. Их единомышленник Кузьмин предлагал такой коммунальный быт, при котором «взрослые коммунары спят: группами по шесть человек (отдельно мужчины и женщины), по двое (прежние «муж» и «жена»)»<sup>11</sup>. Константин Мельников проектировал Сонную Сонату, где 600 человек должны были спать в одном помещении со специальным оркестром для заглушения храпа. Социолог Михаил Охитович настаивал на разрушении города и замене его мобильными передвижными индивидуальными жилыми ячейками. «Если не будет домашнего производства, — писал он, — что будет объединять меня в одной квартире с другими лицами? Семейные узы? Но семейные заботы берет на себя машинная техника»<sup>12</sup>.

К середине 1930-х годов самое понятие реализма существенно изменилось. Прежде всего, появилась формула социалистического реализма: правдивое исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном разви-

тии, которое должно сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся. К этому часто добавлялась формула Энгельса: типические характеры в типических обстоятельствах, а также требования искренности, народности, партийности и социалистического гуманизма<sup>13</sup>. Теория соцреализма была сформулирована для литературы и позднее перенесена на другие искусства. Для того, чтобы эта теория была применима к архитектуре, архитектура была переведена (или возвращена) в категорию искусств. Она теперь *изображала*, создавала *образ*, соответствующий *содержанию*, причем делала это *искренно* и *правдиво*. Теоретик конструктивизма Моисей Гинзбург в 1940-м году попытался описать свой проект санатория в Кисловодске в терминах соцреализма, и у него получилось следующее:

«В работе над образом санатория НКТП в Кисловодске мы стремились достигнуть хотя бы в какой-либо степени стиля социалистического реализма. Мы стремились создать архитектурный образ санатория в его характерных, типических чертах, притом социалистического санатория т.е. учреждения, не только ранее не существовавшего, но и не могущего возникнуть в другие исторические эпохи и в условиях капиталистического общества. Следовательно, все характерные черты этого образа должны быть не «вообще» архитектурными чертами, а вытекать по возможности органически из особенностей содержания этого сооружения... Важной чертой социалистического реализма является искренность и правдивость выражения. Как непосредственное следствие отсюда вытекает соответствие формы содержанию. Вне этого условия, вне неразрывной органической связи формы и содержания невозможен социалистический реализм»<sup>14</sup>.

Что же такое «содержание» архитектурного произведения? На этот вопрос в 1941 году ответил теоретик архитектуры Борис Михайлов: «Содержание архитектурного произведения тесно связано с жизненными условиями, расцвет которых оно должно обеспечить»<sup>15</sup>. Это высказывание вновь отсылает нас к жизнестроению. Очевидно, что соцреализм соединяет в себе несколько источников, и жизнестроение — один из них, но это не столько жизнестроение футуристов и производственников, сколько теургия символистов и Владимира Соловьева. Архитектор соцреализма должен участвовать в построении жизни, но не так, как это делали функционалисты (измеряя количество шагов от плиты до стола), а воплощая в жизнь высшую мудрость Партии, которая частично взяла на себя функции Софии символистов.

Другой источник соцреализма связан со словом «изображение». Соцреализм как бы соглашается с Павлом Флоренским в его противопоставлении «рационалистического ума Анаксагора и Демокрита», которые требовали от искусства «внешнего подобия, прагматически полезного для ближайших жизненных действий», платоническому пониманию живописи как «правды жизни, жизнь не подменяющей, но лишь символически знаменующей в ее глубочайшей реальности»<sup>16</sup>. Архитектура теперь тоже должна изображать и отражать, но не суетную повседневную реальность, которая для соцреализма — всего лишь мутные тени на стене пещеры, а реальность эзотерического знания. Правда в архитектуре соцреализма это совсем не то, что есть на самом деле, не фактография («Этих людей, — пишет в 1934 году об Осипе Брикке журнал «Советское кино», — ничему не научил опыт перестройки художественной литературы. Они по-прежнему застыли на своих позициях — фактографии жизни»<sup>17</sup>).

Архитектурный критик Н. Былинкин описывает в 1938 году жилой дом архитектора Бурова на улице Горького: «У нас много говорят и пишут о реализме в архитектуре, но в большинстве случаев при этом утверждают подражательный и робкий натурализм. Вот архитектор Буров строит дом, дом из кирпича. Тектоническая его система — это постепенное напластование горизонтальных рядов, развивающих здание кверху, нужен пояс, он его делает. В древности этот пояс был конструктивно обусловлен — это была прокладка каменными плитами для луч-

шего распределения напряжений в кладке. В современном 6-7-этажном доме можно было бы обойтись и без этого приема. Натуралист отсюда заключает, что пояс незаконен, так же рассуждали немецкие функционалисты. Художник-реалист говорит — нет, законен, потому что этот пояс мог бы быть...»<sup>18</sup>.

Для архитектурного критика эпохи постмодернизма, например, для Чарльза Дженкса, такой пояс был бы цитатой или архитектурной ссылкой. Для Былинкина он становится ссылкой на высшую реальность. Сталинское общество должно было стать завершением всех путей всего человечества, и поскольку оно оказывается центром, перекрестком всех дорог, то все прошлое также отчуждается и становится тоже «нашим». Это и было «содержанием» архитектуры соцреализма. Следовательно, его «формой» может стать любой элемент любого архитектурного стиля любой эпохи. Архитектурная форма жилого дома с декоративным поясом оправдана, потому что содержание расширилось до бесконечности. Вот почему в таких сооружениях соцреализма, как высотные здания Москвы, можно встретить элементы готики, ренессанса, конструктивизма, модерна, Индии, Вавилона и т. д.

Еще одно качество, которое приближает соцреализм к платонизму, это средневековое понимание универсалий. Универсалии в соцреализме получают право на реальное существование — примерно так же, как это происходило у средневековых реалистов. «Человек с большой буквы», человек, которому адресована «забота о человеке», и конкретный эмпирический человек живут вместе, рядом, на одной и той же жилплощади. Квартиры проектируются, исходя из потребностей первого, а заселяются вторыми. Вот что писал в 1941 году теоретик архитектуры И. Маца: «Представьте себе, что архитектор должен создать балкон, тот самый балкон, с которого Джульетта будет слушать страстные слова Ромео о своей красоте, затемняющей сияние солнца. Совершенно очевидно, что архитектор, знающий характер Джульетты и Ромео, представляющий себе стихи Ромео и ответы Джульетты, построит балкон в соответствии с духом этих людей и содержанием их беседы. Он будет искать соответствующие мотивы, лирические, мягкие, или наоборот, пользуясь приемом контраста, — мотивы суровые, зловещие, отвечающие теме вражды семейств героев. У него будет не только совершенно ясная идея, но и четкая конкретная тема, и даже «сказка», как у Гайдна или Бетховена. Так поступил бы воображаемый архитектор. Ну а как же поступает тот реальный архитектор, который украшает фасад шестизэтажного дома крошечными балкончиками, может быть даже очень изящными? ... Он убежден, что вся эта рассчитанная, правильно уловленная композиция создаст живую красоту образа. Все в порядке, пока вы не спросите про Джульетту. Ей некуда сесть, ибо через узкую дверь не проходит кресло, разве только маленький неудобный табурет... Архитектор, продумавший все детали, не подумал лишь об одном — о потребностях тех людей, которые этими балкончиками будут пользоваться (функции), об их привычках, характере, возможных ситуациях (сюжет). У него не было темы, он не придумал себе «сказку» о бытии этих людей, — у него не получилось образа. Он оказался в плену у холодной мертвой «красоты» композиционных правил»<sup>19</sup>.

Первое, что поражает в этом отрывке, это убеждение, что балконами *реально* будут пользоваться Ромео и Джульетта. В этом же номере журнала через несколько страниц речь идет о покомнатном заселении жилплощади, то есть о коммунальных квартирах. К концу 20-х годов покомнатно заселялось по крайней мере 60 % жилой площади. В условиях коммунальных квартир балконы использовались не для слушания серенад, а для хранения вещей, которые больше некуда было девать.

Параллельное существование реалий и универсалий приводит в архитектуре соцреализма к двум наложенным друг на друга масштабам сооружений. Где-то внутри гигантского, светлого и просторного балкона Джульетты появляются те самые крохотные балкончики, куда едва проходит табурет. В домах появляются гигантские 7-метровые двери с прорезанными в них небольшими дверями — пла-

тоновская идея Двери и дверь как реальная возможность проникнуть в здание.

В архитектуре соцреализма можно выделить целую группу планировочных решений, которых никогда ни один реальный человек не увидит. Таковы планы театра Красной Армии и павильона метро Арбатская — в виде пятиконечных звезд. Таков неосуществленный проспект Дворца Советов, расходящийся двумя лучами, где между двумя совершенно симметричными домами расстояние около километра — этой симметрии нельзя увидеть, находясь на земле.

Все эти решения можно видеть или на макетах, по которым проходило их утверждение правительственными комиссиями, или надо предполагать, что их реально будет видеть статуя Ленина, венчающая Дворец Советов — это высшая универсалия человека, которая должна была парить на высоте 400 метров, на несколько метров превзойдя недавно построенный Эмпайр Стейт Билдинг. Соцреализм как бы предполагает, что когда город засыпает, все эти мраморные, бронзовые и бетонные Рабочие, Колхозницы и Вожди оживают, стряхивают с себя цепи и вырываются из мрачной платоновской пещеры повседневного существования. И тут жизнь магически преобразается: распахиваются семиметровые двери, зажигаются тысячламповые люстры, дух оплодотворяет материю, и начинается та самая реализация всеединства, о которой мечтал Владимир Соловьев.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 *John Marenbon*. Early Medieval Philosophy (480—1150). London, 1991. P. 132—133.

2 *Arnold Hauser*. The Sociology of Art. Chicago, 1985. P. 9.

3 *Евгений Трубецкой*. Умозрение в красках // *Философия русского религиозного искусства XVI — XX вв.* М., 1993. С. 208.

4 *Павел Флоренский*. Обратная перспектива. // Там же. С. 258.

5 Там же. С. 255.

6 *Павел Флоренский*. Иконостас // *Богословские труды. Сборник Московской патриархии.* Вып. IX. С. 106.

7 Цит. по кн.: *Мастера советской архитектуры об архитектуре.* Т. 2. М., 1975. С. 293.

8 Там же. С. 162.

9 *Владимир Соловьев*. Критика отвлеченных начал // *Соч.* в 2-х томах. Т. 1. М., 1990. С. 743—744.

10 *Осип Брик*. Художник и Коммуна // *Изобразительное искусство.* 1919. № 1. С. 25—26.

11 *Кузьмин*. Проблема научной организации быта // *Советская архитектура.* 1929. № 3. С. 14—15.

12 *Михаил Охитович*. К проблеме города // *Советская архитектура.* 1929. № 4. С. 134.

13 Одно из первых определений соцреализма появилось в статье «За работу!» (*Литературная газета.* 1932. 29 мая).

14 *Моисей Гинзбург*. Проблемы социалистического реализма // *Мастера советской архитектуры об архитектуре.* Т. 2. С. 315—316.

15 *Борис Михайлов*. Форма и содержание в архитектуре // *Архитектура СССР.* 1941. № 2. С. 40.

16 *Павел Флоренский*. Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв.* С. 255.

17 *Искусство кино.* 1934. № 8—9. С. 5.

18 *Н. Былинкин*. Архитектура массового жилищного строительства // *Архитектура СССР.* 1938. № 3. С. 6—7.

19 *И. Маца*. Стрoение архитектурного образа // *Архитектура СССР.* 1941. № 4. С. 45—47.