

УДК 94(470+571)''17/1917:[321+72]

## СОВЕТСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И ИНСТИТУТЫ ВЛАСТИ В 1930–1950-Х ГОДАХ: СТРАТЕГИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

*М.С. Ильченко*

Институт философии и права УрО РАН, 620990, г. Екатеринбург, ул. Софьи Ковалевской, 16  
msilchenko@mail.ru

Рассматриваются особенности взаимодействия советских архитекторов и институтов власти в сталинский период. Утверждается, что, несмотря на жёсткий директивный характер, политика централизации культурной жизни не только не смогла исключить вариативности моделей поведения архитекторов в новых условиях, но и способствовала появлению разных творческих стратегий и способов адаптации к изменившимся правилам игры в профессиональной среде.

*Ключевые слова:* архитектурная политика, институты власти, советские архитекторы, конструктивизм, модели поведения, стратегии взаимодействия.

Архитектурную политику сталинского периода традиционно принято рассматривать в качестве своего рода метафоры советской эпохи 1930–1950-х гг. Монументальность зданий, градостроительный размах, жёсткая централизация и директивность управления – всё это как нельзя лучше соответствует образу времени, отражая его черты и привычный для восприятия облик. Однако система взаимодействий архитекторов и органов власти, сложившаяся в этот период, была далеко не однозначной по своему характеру. Её оценка исключительно в категориях репрессивности и тотального контроля не только представляется упрощённой, но и не позволяет принять во внимание множество факторов, способных объяснить логику архитектурного процесса сталинской эпохи.

Взаимодействие архитекторов и властных инстанций представляло собой сложный порядок отношений, который предполагал свои правила игры: особые стратегии и возможности выбора для архитекторов, а также определённые ограничения и сдерживающие факторы для самой власти. Воспроизводство этого порядка определяли не только директивные установки, но и логика предшествующей архитектурной традиции, устойчивые связи между творческими группировками и индивидуальными моделями поведения.

При рассмотрении резких трансформаций культурной политики начала 1930-х гг. нередко упускается из виду тот факт, что большинство архитекторов, олицетворявших процесс творческих поисков советской архитектуры предыдущего десятилетия, продолжили активную профессиональную деятельность и в новых условиях. При этом далеко не всегда это означало отказ от творческих принципов и понижение статуса в архитектурной иерархии. Многие из них сумели сохранить прочные позиции в новой системе, оказывая весомое влияние на организацию работы архитектурной отрасли и формирование новых творческих направлений. Эта особенность является важным фактором, демонстрирующим преемственность между двумя архитектурными эпохами и позволяющим объяснить логику тех изменений, которые происходили в советской архитектуре после 1932 г. В этом смысле, особого внимания заслуживает рассмотрение как разных моделей поведения, использовавшихся архитекторами-авангардистами в условиях сталинской централизации, так и тех стратегий, к которым в этот период прибегала сама власть в ходе взаимодействия с представителями архитектурной среды.

\*\*\*

Систему взаимоотношений с институтами власти, сложившуюся в советское время в сфере архитектуры, отличали две важные особенности. Во-первых, государство изначально выполняло важнейшую институциональную роль в системе архитектурных взаимодействий. Включение в систему государственного заказа несло архитекторам большую выгоду. По замечанию М.Г. Мееровича, «в условиях тоталитарного государства использование государственных ресурсов – финансовых, пропагандистских, идеологических, организационных и др. – давало неограниченные возможности для реализации идей». В частности, «привлечение государственного ресурса позволяло сэкономить огромное количество личного времени и сил по организации выставок и курсов, поиску средств на издание книг и журналов, агитации и пропаганде, отстаиванию своей

позиции на конференциях и съездах» [Меерович, 2010, с.36].

Таким образом, выступая основным заказчиком архитектурных проектов, государство ориентировало на себя индивидуальные стратегии архитекторов, определяя особую систему координат в архитектурной отрасли. Для объяснения особенностей поведения многих архитекторов в 1930-е гг. это имеет принципиальное значение. Несмотря на то, что в период сталинской централизации государство представляло собой институт, существенно отличный по своим характеристикам от системы управления предыдущего десятилетия, сама установка на сотрудничество с государством как со своего рода партнёром, сформировавшаяся у архитекторов в 1920-е гг., служила фактором, способствовавшим удивительно быстрому переходу всей архитектурной отрасли на новый режим функционирования.

Естественным следствием такой ситуации является вторая особенность. Воспринимая государство в качестве партнёра и связывая с ним свои творческие замыслы, архитекторы демонстрировали по отношению к советской власти высокую степень лояльности. В сотрудничестве с государством они ощущали свою сопричастность масштабным социальным изменениям и строительству новой реальности. Как отмечает Д. Хмельницкий, описывая ситуацию в советской архитектуре в 1920-е гг., «архитекторы почти не эмигрировали и восприняли новые общественные отношения как благо» [Хмельницкий, 2007, с. 19]. Показательно, что сотрудничество с государством было характерно для представителей совершенно разных архитектурных группировок. По замечанию того же автора, свою готовность к совместной работе с новой властью демонстрировали «и молодые авангардисты, и солидные неоклассики» [Там же, с. 18].

Обе особенности оказали серьёзное влияние на характер поведения архитекторов в условиях изменившейся государственной политики в 1930-х гг. Несмотря на то что предложенные властью правила игры носили директивный характер и подразумевали беспрекословное подчинение, их закрепление вовсе не означало существования единой стратегии «вхождения» в новый порядок. Для того чтобы адаптироваться в условиях жёстко регламентированной централизованной системы архитекторы использовали различные модели поведения, опираясь на различные стратегические установки. Это было вполне естественно с учётом той ситуации, которая сложилась в архитектуре в ранний советский период. В 1920-е гг. авангардное направление в советской архитектуре представляло собой пёструю мозаику, состоящую из множества течений, группировок и школ, исповедовавших разные художественные принципы и ставивших перед собой разные творческие задачи. Многие из этих группировок не имели твёрдой теоретической платформы или чётких установок и потому были вынуждены лавировать между более влиятельными течениями, периодически присоединяясь к одному или другому сообществу архитекторов.

Стоит подчеркнуть, что в первое десятилетие советской власти – в период расцвета градостроительных экспериментов авангардное направление сохраняло монопольное положение в архитектуре, во многом определяя сам тон творческих дискуссий в этой сфере. Так, причастность к группировке конструктивистов, означала принадлежность не только к молодому, революционному по своему духу течению, но и к течению влиятельному, объединяющему высоких профессионалов, востребованных в самых крупных проектах. Многим архитекторам участие в деятельности конструктивистов сулило серьёзные преимущества в карьерном плане. Такое сотрудничество далеко не обязательно должно было основываться на вере в философию конструктивизма, а вполне могло быть временным, обусловленным стратегическими соображениями или простым любопытством. Поэтому помимо крупных сложившихся течений советскую архитектурную среду 1920-х гг. составляло множество небольших группировок и сообществ, которые пытались либо примкнуть к наиболее известным объединениям, либо сформировать самостоятельную творческую нишу.

Резкая смена культурной политики первой половины 1930-х гг. застала все эти группировки, как крупные, так и небольшие, в самом разном состоянии – в разной стадии творческого поиска, профессионального роста и творческого развития. Вполне естественно, что стратегии поведения архитекторов, представлявших эти течения, в изменившихся политических условиях должны были серьёзно различаться. И, хотя в каждом случае модель поведения была в известной степени индивидуальна, учёт сложившихся к этому времени влиятельных архитектурных традиций, а также распределения в архитектурной иерархии позволяют говорить о нескольких наиболее распространённых типах творческих стратегий, которым следовали архитекторы-авангардисты в ситуации усиления централизационной политики. Каждый из этих типов заслуживает отдельного рассмотрения.

\*\*\*

Несмотря на то что на фоне жёсткой регламентации культурной жизни какое-либо открытое сопротивление воли власти фактически исключалось, попытка архитекторов следовать в новых условиях своим прежним художественным принципам определила одну из возможных стратегий их поведения. Директивность и категоричность требований власти не делала сами требования относительно новых художественных приоритетов более чёткими. Такая неясность долгое время давала архитекторам дополнительные возможности для манёвра. Важно заметить, что в стремлении избежать «отказа от прошлого» архитекторы не отвергали навязываемые «сверху» художественные принципы, а, напротив, старались осмыслить их в привычном им теоретическом ракурсе, опираясь при этом на прочную основу в виде собственного профессионального опыта.

Вполне очевидно, что рассчитывать на какой-либо успех в реализации такой стратегии могли лишь наиболее авторитетные представители, лидеры авангардного течения. Ее олицетворением стала модель поведения, выбранная в 1930-е гг. главными идеологами конструктивизма – Моисеем Гинзбургом и братьями Весниными. Их опыт выстраивания отношений с властью свидетельствует о том, что даже в условиях самого жёсткого контроля сталинская репрессивная система оставляла определённое пространство для самостоятельных творческих решений.

На фоне призывов к освоению классического наследия и борьбы за «преодоление формалистических рецептов архитектурного творчества» [*Архитектура СССР*, 1933, № 1, с.1] конструктивисты становятся основным объектом критики властей. Будучи обвинёнными в утверждении «коробочного штампа» в архитектуре, они получают множество негативных оценок. Между тем именно лидеры конструктивистского движения одними из первых предпринимают попытку осмысления новых художественных веяний на серьёзном теоретическом уровне, следуя основным принципам своей философии и стараясь преодолеть лозунговый характер навязываемых идей.

Уже в 1933 г., рассуждая на страницах журнала «Архитектура СССР» о способах освоения культурного наследия, М. Гинзбург говорит о том, что для понимания и усвоения архитектурной культуры прошлого необходимо прежде всего понять «механику возникновения художественного образа» [*Архитектура СССР*, 1933, № 3–4, с. 13]. А всего год спустя в этом же издании выходит совместная программная статья Гинзбурга и братьев Александра и Виктора Весниных под названием «Проблемы советской архитектуры», в которой авторы дают развёрнутое обоснование своей творческой позиции и взглядов на происходящие в архитектурной отрасли масштабные изменения. Они подчёркивают необходимость обращения к опыту прошлого, но не в смысле копирования готовых архитектурных форм, а в смысле повышения культурного уровня архитектора и, как следствие, его профессионального роста. В условиях, когда, согласно авторам, образный язык новой архитектуры ещё не найден, это приобретает особую значимость.

В процессе рассуждений Гинзбург и Веснины признают ряд недостатков и ошибок, допущенных в предшествующий период развития советской архитектуры, тем самым как бы стремясь подчеркнуть, что осознают свою ответственность за возможные последствия неудачных авангардных экспериментов. В частности, они пишут: «Наша архитектура нередко остаётся "коробочной", т.е. она очень часто пассивно принимает плоскость, не давая в ней никакого пространственного богатства и глубины. Конечно, это дефект, и очень крупный» [*Гинзбург, Веснин*, 1934, с. 69]. «Действительно, в нашей архитектуре есть избыток абстрактности», – признают они. И при этом с помощью довольно туманной формулировки определяют для себя творческую задачу: «Нужно найти чувство меры в отношении конкретного» [Там же]. Несмотря на лёгкий оправдательный тон отдельных пассажей, в общем выводе статьи прочитывается вполне чёткое намерение архитекторов сохранить приверженность базовым принципам своего творчества даже в условиях кардинально изменившейся государственной политики: «Если задача пространства понимается нами и решается нами в основном правильно, то настойчиво надо нам решить задачу пространственного обогащения плоскости объёмов и, конечно, надо эту задачу решать не тем путём, которым решает её эклектическая архитектура, а своими новыми средствами» [Там же].

Архитектурным сообществом эта статья была встречена неоднозначно, столь же неоднозначными остаются её оценки и сегодня. Одни полагают, что, несмотря на определённые уступки, Гинзбургу и Весниным удалось сформулировать в статье своё творческое кредо [*Хан-Магомедов*, 2011, с.76], другие видят в ней исключительно демонстрацию приверженности архитекторов «символам новой веры» и отказ от собственных художественных принципов [*Хмельницкий*, 2007, с. 142].

Как бы то ни было, заключив в себе попытку своего рода теоретического компромисса с новыми художественными тенденциями, этот материал обозначил дальнейшую стратегию поведения идейных лидеров конструктивизма, основанную на сочетании определённых идеологических уступок со стремлением сохранить свою архитектурную идентичность.

Несколько месяцев спустя Александр Веснин и Моисей Гинзбург вновь выступают с трибуны ведущего архитектурного журнала страны, на этот раз высказываясь в дискуссионном разделе издания, посвящённом проблемам интерьера. В отдельных частях материала Веснина оправдательные нотки звучат даже отчётливее, чем в предыдущей статье. При этом автор касается самых основ идеологии конструктивизма: «Мы никогда не заявляли, что функции сооружения (в узком смысле этого слова) должны быть подчинены все прочие архитектурные компоненты, т.е. композиции, целостность образа, его художественное назначение <...> Мы только утверждали, что нельзя до бесчувствия пренебрегать функциональным назначением сооружений, т.к. они воздвигаются для живых людей, с конкретными, хотя и чрезвычайно сложными бытовыми, интеллектуальными и социальными запросами» [*Архитектура СССР*, 1934, с.4]. Однако такую «слабость» коллеги отчасти «сглаживает» Гинзбург, который, следуя выбранной линии теоретизирования, даёт более тонкое обоснование значимости фасада как «внешнего выражения архитектурной формы» и пытается раскрыть предложенную проблематику через призму конструктивистских принципов.

Необходимо подчеркнуть, что на протяжении 1930-х гг. Гинзбург и братья Веснины не просто являются участниками творческих дискуссий, но занимают важные руководящие должности, возглавляя созданные при Моссовете архитектурные мастерские и отвечая за реализацию многочисленных крупных проектов, в том числе в сфере промышленного строительства. Тем удивительнее, что тон их высказываний о своей приверженности авангарду не только не смягчается, но и становится со временем лишь жёстче. В частности, весьма показательная ситуация описывается в итоговом отчёте Общественного совещания архитекторов, состоявшегося в феврале 1936 г.: «С удовлетворением совещание выслушало заявление А.А. Веснина и М.Я. Гинзбурга, в которых содержался отказ от некоторых важнейших "канонов" конструктивизма, в частности от упрощенческого понимания функций сооружений и недостаточного учёта художественного момента. Правда, М.Я. Гинзбург заявил, что он "гордится своим прошлым", а А.А. Веснин пытался доказать, что "ряд положений конструктивизма остаются верными и сейчас", но всё же в речах обоих лидеров конструктивизма звучала воля к творческой перестройке» [*Архитектура СССР*, 1936, с.78].

Но, пожалуй, наиболее яркая дискуссия развернулась на Первом всесоюзном съезде архитекторов в 1937 г. Несмотря на фактическое исчезновение проблематики конструктивизма из публичного обсуждения, дискуссия вокруг оценки его влияния вспыхнула вновь и стала на съезде одной из центральных. В ответ на ожидаемую критику конструктивизма Виктор Веснин недвусмысленно говорит о необходимости признания особой исторической роли этого течения в развитии архитектуры. В частности, он заявляет: «Нет, это была не мода, а вполне закономерное явление, вызванное необходимостью решительного пересмотра творческих позиций. Я думаю, что явление конструктивизма было переоценкой всех ценностей в области художественной культуры». И далее весьма эмоционально продолжает: «Должны ли мы отвечать за таких "врагов" конструктивизма, как, скажем, Красин, работавший в то время в Мосстрое и возглавлявший большое строительство в Москве? Он воевал с конструктивизмом и... украсил Москву целой серией ужасных "коробок". Должны ли мы отвечать за продукцию тех халтурщиков, которые своими безобразными творениями украсили все уголки страны такими "коробками", которые стали ненавистны нашему народу?» [*Архитектура СССР*, 1937, с.28]. В ситуации 1937 г. такие заявления не просто контрастируют с общей тональностью высказываний архитектурного сообщества, но звучат крайне резко и вызывающе. На этом фоне содержащаяся в докладе Гинзбурга критическая оценка собственного проекта – Дома Наркомфина – и признание того, что в этом здании не удалось отразить «типических черт советского жилья», несколько смягчает общую резкость выступлений Веснина. Что касается доклада Гинзбурга, то он посвящён вовсе не архитектурной теории, а глубоко практическим вопросам индустриализации жилищного строительства.

Принципиальность Гинзбурга и Весниных становится естественной составляющей модели их поведения, своего рода частью творческого кредо. При этом она не мешает им возглавлять новые проекты и занимать более высокое положение в архитектурной иерархии. М. Гинзбург в 1930-е гг. руководит крупным проектом по районной планировке Южного берега Крыма, а в годы Вели-

кой Отечественной войны возглавляет сектор типизации и индустриализации строительства. Братья Веснины и вовсе становятся одними из самых высокопоставленных советских архитекторов. Виктор Веснин занимает пост президента Всесоюзной академии архитектуры СССР, сохраняя на протяжении более десяти лет должность ответственного секретаря Союза советских архитекторов. Кроме того, вплоть до 1950 г. Виктор и Александр Веснины совместно возглавляют архитектурную мастерскую Министерства нефтяной промышленности, что позволяет им оставаться ключевыми фигурами, контролирующими промышленное строительство в стране.

\*\*\*

Вполне естественно, что в большинстве своём архитекторы-авангардисты не решались сколько-либо открыто противопоставлять свои творческие принципы новой художественной политике и, как следствие, полностью принимали навязываемые властью правила игры. При этом сам отход от конструктивизма в начале 1930-х гг. мог объясняться различно. Для одних архитекторов он был связан исключительно с боязнью публичного осуждения и опасением быть изгнанным из профессионального сообщества и потому приобретал характер вынужденной смены творческих ориентиров. Другие видели в ситуации меняющейся художественной политики хорошую возможность для новых творческих экспериментов и удобный момент, чтобы избавиться от излишнего влияния функционалистской идеологии.

Но, чем бы, в конечном счёте, ни мотивировалось решение архитектора, в данном случае ключевую роль в определении его стратегии играл отказ от собственного творческого прошлого. Этот отказ требовалось как-то обосновать, а также аккуратно «встроить» в логику собственной профессиональной автобиографии. Кроме того, отказ от предшествующего опыта творческой деятельности автоматически означал беспрекословное подчинение новым правилам игры. При этом проблема усугублялась тем, что сами новые «правила игры» как таковые определены не были. Власть требовала признания ошибок, незамедлительного отречения от прежних архитектурных экспериментов, однако была не в состоянии сформулировать сколько-либо чёткие художественные установки, которым бы могли следовать архитекторы.

Во многом это отражало общую ситуацию в сфере культурной политики начала 1930-х гг. Как отмечает Г.Н. Яковлева, предложенный властью проект развития культуры «по определению не мог породить ни своего языка, ни своего понятийного аппарата, т.е. каркаса модели должного состояния мира» [Яковлева, 2010, с.26]. Трагизм положения художника, поставленного в такие условия, объяснялся, по мнению исследователя, «удивительным симбиозом косноязычия и жёсткости, начиная от форм управления искусством до системы его поощрения» [Там же]. Естественным следствием этого стала крайняя стилистическая неоднородность и пестрота советской архитектуры «переходного периода». Бывшие авангардисты вновь были вынуждены прибегать к смелым архитектурным экспериментам, но уже в новых творческих рамках. Умелое сочетание приёмов классической архитектуры с наследием функционализма предшествующего десятилетия вполне могло обеспечить на текущем этапе хорошую профессиональную востребованность. Поэтому наибольшего успеха из вступивших «на новый путь» архитекторов-авангардистов добивались те, кто уже имел определённый опыт работы с классическим наследием. К их числу, в частности, можно отнести Илью Голосова, Александра Никольского, Ноя Троицкого, Даниила Фридмана, Григория и Михаила Бархиных. Ориентируясь на поиск новых форм и пытаясь освоить приёмы классики, эти архитекторы в существенной мере продолжали опираться на накопленный ими опыт работы в стилистике конструктивизма. Однако любые проявления авангардизма в своих проектах они, в отличие от лидеров движения, либо старались тщательно камуфлировать, либо интерпретировали в качестве эффектов «переходного периода».

Наиболее показательным примером этого являются работы Ильи Голосова. В 1920-е гг. он считался одним из наиболее ярких представителей конструктивизма, а ряд его построек, как например, здание клуба имени Зуева, уже современниками был отнесен к одним из лучших произведений советской архитектуры [см., напр., *10 рабочих клубов Москвы*, 1932, с. 35–44]. Характерно, что именно с этой фигуры журнал «Архитектура СССР» в своём самом первом номере за 1933 г. открывает рубрику «В мастерской архитектора». Тем самым издание, объявляющее себя «органом борьбы за социалистическую архитектуру» [*Архитектура СССР*, 1933, № 1, с.2], с одной стороны, стремится обозначить одно из авторитетных имён, на которые стоит ориентироваться в новых условиях, с другой – подчёркивает естественную преемственность новой эпохи с неоднозначным

по содержанию, но в целом неизбежным периодом трудных художественных исканий советских архитекторов.

Творческое развитие Голосова предстаёт в виде пути от романтических устремлений к «классической ревизии» через увлечение конструктивизмом. При этом, как подчёркивает сам архитектор, в период работы в традиции конструктивизма он особо «ощущал оскудение форм» и «неприятную упрощённость». Оценивая текущий этап своей творческой деятельности и намечая ближайшие перспективы, Голосов заключает: «У меня есть уверенность, что я стою на верном, твёрдом фундаменте, и основная моя задача в дальнейшем – не сбиваться с правильного пути, идти дальше уверенно и твёрдо» [*Голосов*, 1933, с.25].

Два года спустя его оценка конструктивизма становится ещё жёстче, а отказ от собственного конструктивистского прошлого кажется гораздо более решительным. В творческом отчёте, публикуемом в преддверии Всесоюзного съезда архитекторов, Голосов, описывая свою деятельность в 1920-е гг., отмечает: «Волна отрицания искусства частично коснулась и меня – я стал скупее в выборе форм и в конце концов близко подошёл к конструктивизму. Всё же истинным конструктивистом я не был и, вследствие этого, очень быстро отошёл от этого течения <...> Я понял, что создать большую новую архитектуру нельзя, в особенности архитектуру нашей страны, теми скудными и аскетическими формами, которыми владеет конструктивизм <...> В 1930 г. я делаю решительную попытку перестройки» [*Архитектура СССР*, 1935, № 4, с.49].

С точки зрения выстраивания логики творческой карьеры такая автобиография выглядит характерной для архитектора-авангардиста, решившегося на резкую смену художественных ориентиров. Но если Голосов, несмотря на всю однозначность расставленных оценок, в той или иной мере пытается показать значимость для своего профессионального развития каждого из творческих этапов, то изложение этапов творческого пути Ноем Троцким приобретает гротескный оттенок. Резюмируя описание своей профессиональной карьеры в аналогичном по форме творческом отчёте, архитектор заключает: «Итак, этапы моей работы: здоровая, своеобразная архитектура первых лет, затем упадок и эпигонство периода 1925–1930-х годов и, наконец, снова широкая дорога монументального архитектурного творчества» [*Архитектура СССР*, 1935, № 4, с.63].

В творческом плане эксперименты по поиску новых художественных форм, начатые архитекторами в середине 1930-х гг., имели весьма неоднозначные результаты. Как отмечает С.О. Хан-Магомедов, эти поиски показали, что «придумать заново архитектурный декор – это очень сложная задача» [*Хан-Магомедов*, 2009, с. 155]. Между тем многим удалось добиться в этом направлении серьёзных профессиональных достижений. И пусть у большинства архитекторов эти достижения оказывались несоизмеримы с их же собственными успехами авангардного периода, само вступление на путь стилевых экспериментов гарантировало продолжение профессиональной карьеры и избежание открытого порицания властью. Ведь даже самая жёсткая критика архитектурных проектов «переходного периода» чаще носила профессиональный, чем идеологический характер.

\*\*\*

Если попытка отстоять в своих произведениях принципы авангарда была сопряжена с риском политического характера, то поиск нового архитектурного языка таил в себе опасность утраты творческих ориентиров и, как следствие, угрозу снижения уровня архитектурного мастерства. Именно этим можно объяснить утверждение среди архитекторов-конструктивистов ещё одной стратегии поведения в условиях централизации культурной политики – их переход к неоклассике.

На фоне торжества эклектики и появления невообразимого количества «стилистических мутаций» [*Яковлева*, 2010, с.25] неоклассическое направление предлагало чёткие принципы художественной работы. Его развитие в первую очередь было связано с именем Ивана Жолтовского, одного из наиболее авторитетных и влиятельных архитекторов своего времени, создателя школы. Сформировавшись на фоне нескольких стилистических ломов в отечественной архитектуре, школа Жолтовского в ситуации первой половины 1930-х гг. давала молодым архитекторам твёрдую платформу для профессиональной деятельности. Как отмечает Хан-Магомедов, именно в ней многие сторонники конструктивизма, «воспитанные на определённой стилевой направленности и органически не принимавшие эклектики», увидели «выход из творческого тупика» [*Хан-Магомедов*, 2010, с. 131].

В начале 1930-х гг. в мастерскую Жолтовского перешёл работать целый ряд архитекторов-конструктивистов, среди которых были Михаил Барщ, Георгий Гольц, Сергей Кожин, Иван Собо-

лев и др. Кто-то из них уже имел опыт работы с неоклассикой, кому-то предстояло освоить совершенно новое пространство. Однако все они впоследствии отмечали, что в основе их решения лежало желание повысить свой профессиональный уровень в ситуации крайней неопределённости принципов новой архитектурной политики. Об этом, в частности, свидетельствует Хан-Магомедов, беседовавший с пришедшими в 1933 г. к Жолтовскому бывшими конструктивистами. Все они объясняли свой приход желанием «повысить художественно-композиционное мастерство» и при этом отмечали, что меньше всего думали о стилистике, «считая, что не будут откровенно использовать в своих проектах классические формы» [Хан-Магомедов, 2009, с. 140].

В какой-то степени обращение к неоклассике выводило архитекторов из числа наиболее заметных для власти фигур. Однако это лишало их возможности получения многих привилегий. Разрабатываемые ими проекты крайне редко могли претендовать на звание наиболее передовых для своего времени. Вместе с тем, такое положение нередко позволяло держаться в стороне от острых идеологических дискуссий и сосредоточиваться исключительно на вопросах архитектуры. Уже в начале 1970-х гг. Михаил Барц писал: «В годы украшения (сталинского ампира), в это страшное для архитектуры время, только в мастерской Жолтовского можно было спастись в атмосфере подлинной архитектуры» [Там же, с. 141].

\*\*\*

Однако в чём заключалась стратегия самой власти по отношению к архитекторам-авангардистам, и была ли она сводима исключительно к репрессиям?

Безусловно, сама система управления архитектурой, выстраиваемая властью с начала 1930-х гг., мало отличалась по характеру от систем управления в других областях культуры. Она основывалась на жёстком централизме, установке на предельную регламентацию всех сфер профессиональной деятельности и директивности.

Вместе с тем, в своём взаимодействии с архитектурным сообществом власть далеко не всегда прибегала к методам прямого принуждения. Это объяснялось прежде всего тем, что она обладала достаточным арсеналом средств воздействия, не ограничивающимся только механизмами репрессий, что в конечном счёте и обуславливало её силу. Кроме того, довольно часто репрессивные механизмы оказывались неэффективными, а их использование становилось невыгодно для самой власти. Более того, в ряде случаев власть оказывалась вынужденной ослаблять своё давление под действием складывающихся обстоятельств.

Несмотря на громкие идеологические лозунги о смене художественных ориентиров, власть всегда была заинтересована в сохранении в архитектурной отрасли крепких профессионалов. Реализация крупных градостроительных проектов и масштабное промышленное строительство, развернувшееся в стране в период сталинской централизации, требовали грамотного руководства. Поэтому в случае необходимости власть оставляла на руководящих постах даже тех специалистов, кто не вполне соответствовал новым идеологическим нормам. Так, практически половину из созданных при Моссовете в 1933 г. проектных и планировочных мастерских возглавляли бывшие лидеры и идеологи авангардных течений. Среди них, в частности, оказались Константин Мельников, Николай Ладовский, Моисей Гинзбург, Виктор Веснин и немец Курт Майер. Важно отметить, что само участие в деятельности мастерских означало не только институциональное оформление в новой системе, но и, как правило, возможность работы в сложившемся коллективе людей, объединённых общими взглядами и принципами, следовательно и определённую степень творческой автономии.

В дальнейшем поведение власти по отношению к бывшим архитекторам-авангардистам становится значительно жёстче. Тем не менее в 1939 г. среди новых членов Академии архитектуры СССР оказываются Моисей Гинзбург, братья Александр и Виктор Веснины, Александр Никольский, Григорий Гольц, Николай Колли. Многие же бывшие сторонники конструктивизма будут занимать в советской архитектурной иерархии весьма заметные должности практически до конца своей жизни. Помимо уже упоминавшихся Гинзбурга и братьев Весниных, это Даниил Фридман, Александр Никольский, Андрей Буров, Иван Николаев, Николай Колли и др.

Стоит отметить, что в процессе выстраивания отношений с наиболее авторитетными фигурами в архитектурной среде власть нередко прибегала к своеобразной стратегии поощрений, смягчая критику в ответ на проявление лояльности даже в случае принципиальных идеологических расхождений. Так, взаимоотношения власти и Гинзбурга, а также Весниных на протяжении 1930-х гг. напоминали по форме завуалированный диалог, в ходе которого направленная в адрес архитекто-

ров критика аккуратно чередовалась с положительными отзывами об их новых проектах.

В 1935 г., на фоне общей критики авторов в «упрощенчестве и схематичности» положительную оценку получает построенный Весниными Дом культуры Пролетарского района Москвы. Год спустя Каро Алабян в журнале «Архитектура СССР» положительно отзывается о новых работах Гинзбурга, отмечая, что в созданном им проекте для Тифлиса можно увидеть «серьёзный сдвиг и серьёзную работу архитектора над собой», а также свидетельство того, что автор «делает очень большие усилия, чтобы подняться в своём творчестве на новую, высшую ступень» [*Архитектура СССР*, 1936, с. 4–5]. А в 1937 г. Давид Аркин, подводя итоги упомянутой дискуссии о конструктивизме на съезде архитекторов, не только аккуратно избегает каких-либо адресных обвинений, но и позволяет себе оговорку, что в период конструктивизма «сумели проявить себя с положительной стороны отдельные мастера, стремившиеся внедрить в наше строительство новые материалы, новые конструкции» [*Архитектура СССР*, 1937, с. 52]. Примечательно, что в первом номере журнала «Архитектура СССР» за 1938 г., посвящённом развитию образа Сталина в советском искусстве, именно Моисей Гинзбург и Виктор Веснин выступают с двумя программными статьями об особенностях промышленного строительства и системе воспитания архитектурных кадров.

Наконец, несмотря на резкую смену культурной политики в начале 1930-х гг., к самой реконструкции советской архитектурной истории власть всегда относилась довольно аккуратно. Авторитет и международная известность советских архитекторов-авангардистов и оставленное ими архитектурное наследие представляли собой значимый символический ресурс, который продолжал использоваться властью и в дальнейшем. В конечном счете даже самая жёсткая критика конструктивизма далеко не обязательно означала критику его конкретных представителей и созданных ими архитектурных произведений. В 1936 г. в специальном материале «Летопись советской архитектуры», опубликованном в преддверии съезда архитекторов, журнал «Архитектура СССР» размещает изображение всех знаковых построек авангардного периода, включённых в перечень наиболее заметных достижений советской архитектуры. Впоследствии, по мере утверждения в градостроительстве новых художественных принципов, все они будут подвергаться жёсткой критике, однако обсуждение достоинств их не исчезнет ни со страниц передовых архитектурных журналов, ни из профессиональных дискуссий, ни с учебных кафедр.

\*\*\*

Роль властных институций в формировании архитектурной политики 1930–1950-х гг. трудно преуменьшить. Однако попытка свести все объяснения происходящих в сфере архитектуры процессов к проявлениям воли властного субъекта значительно упрощает общую картину архитектурного развития в сталинский период. Политика централизации и система директивного управления серьёзно унифицировали архитектурную жизнь страны. Но они не только не смогли исключить вариативность поведения архитекторов, но и, напротив, способствовали появлению разнообразных творческих стратегий и способов адаптации к новым правилам игры в профессиональной среде. Их утверждение оказало весьма значимое влияние как на логику воспроизводства архитектурных традиций, так и на формирование новых способов коммуникации внутри архитектурного сообщества. В этом смысле рассмотрение моделей поведения советских архитекторов в сталинскую эпоху позволяет не только по-новому взглянуть на развитие архитектурной отрасли в этот период, но и объяснить дальнейшие, подчас крайне неожиданные трансформации советской архитектуры.

### Библиографический список

- Алабян К.С. Против формализма, упрощенчества, эклектизма // *Архитектура СССР*. 1936. №4. *Архитектура СССР*. №1; 3-4, 5; 1933. № 7; 1934. № 4, 5, 7; 1935. № 4; 1936. № 7-8.; 1938. № 1; 1939.
- Гинзбург М.Я. Архитектурные возможности современной индустрии // *Архитектура СССР*. 1934. №4.
- Гинзбург М.Я., Веснин В.А., Веснин А.А. Проблемы современной архитектуры // *Архитектура СССР*. 1934. №2.
- Голосов И.А. Мой творческий путь // *Архитектура СССР*. 1933. №1.
- Из истории советской архитектуры: Документы и материалы 1926–1932. Рабочие клубы и дворцы культуры. Москва / отв. ред. К.Н. Афанасьев. М., 1984.
- Косенкова Ю.Л. Советский город 1940-х – первой половины 1950-х годов: От творческих поисков к практике строительства. М., 2009.
- Лисовский В.Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: в 2 т. Т. 2, От классики к современности. СПб., 2009.



- Меерович М.Г. Стратегия централизации и запрет советского архитектурного авангарда // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010.
- Милютин Н.А. Конструктивизм и функционализм // Архитектура СССР. 1935. №8.
- Орельская О.В. Архитектура эпохи советского авангарда в Нижнем Новгороде. Н. Новгород, 2005.
- Паперный В. Культура Два. М., 2011.
- Хан-Магомедов С.О. Александр Никольский. М., 2009.
- Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М., 2010.
- Хан-Магомедов С.О. Михаил Барщ. М., 2009.
- Хан-Магомедов С.О. Моисей Гинзбург. М., 2011.
- Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М., 2007.
- Яковлева Г.Н. Творчество советских архитекторов предвоенного времени и власть // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010.
- 10 рабочих клубов Москвы. М., 1932.

Дата поступления рукописи в редакцию 29.06.2013

## SOVIET ARCHITECTS AND POWER INSTITUTIONS IN THE 1930s – 1950s: STRATEGIES OF INTERACTION

**M.S. Ilchenko**

Institute of Philosophy and Law of the Russian Academy of Sciences, Ural Branch, 620990, Ekaterinburg, Sofi Kowalewskaya st., 16, Russia  
msilchenko@mail.ru

Architectural policy under Stalin is traditionally considered as a symbol of the Soviet epoch of the 1930s – 1950s as a whole. However, the system of interactions between architects and the power institutions was not a simple one. Therefore it should not be estimated only in terms of repression and total control. The interactions between architects and the power in the 1930s – 1950s represented a compound order of relationships with its own rules which included special strategies and possibilities for architects to make choices along with some restrictions and restraints for the power itself.

Centralization policy and the system of directive management led to serious unification of Soviet architectural activities. The same factors caused the variety of architects' professional strategies and ways of adoption to new circumstances. The majority of avant-garde architects continued their professional activity even under new conditions. But it did not always lead to the rejection of their principles and to demotion in architectural hierarchy. Many of them were able to maintain firm positions in new system to affect the development of architecture and to form new artistic directions. This peculiarity demonstrates succession between two architectural epochs and explain the logic of changes in the Soviet architecture after 1932. It is important to explore both the models of behavior used by the former avant-garde architects under Stalin and the strategies of the power.

*Key words:* architectural policy, power institutions, Soviet architects, constructivism, models of behavior, interaction strategies.

### References

- Alabyan K.S. Protiv formalizma, uproshchenchestva, eklektizma // Arkhitektura SSSR. 1936. №4.
- Arkhitektura SSSR. №1; 3-4, 5; 1933. № 7; 1934. № 4, 5, 7; 1935. № 4; 1936. № 7-8; 1938. № 1; 1939.
- Ginzburg M.Ya. Arkhitekturnye vozmozhnosti sovremennoy industrii // Arkhitektura SSSR. 1934. №4.
- Ginzburg M.Ya., Vesnin V.A., Vesnin A.A. Problemy sovremennoy arkhitektury // Arkhitektura SSSR. 1934. №2.
- Golosov I.A. Moy tvorcheskiy put' // Arkhitektura SSSR. 1933. №1.
- Iz istorii sovetskoy arkhitektury: Dokumenty i materialy 1926–1932. Rabochie kluby i dvortsy kul'tury. Moskva / Otv. red. K.N. Afanas'ev. M., 1984.
- Kosenkova Yu.L. Sovetskiy gorod 1940-kh – pervoy poloviny 1950-kh godov: Ot tvorcheskikh poiskov k praktike stroitel'stva. M., 2009.
- Lisovskiy V.G. Sankt-Peterburg: ocherki arkhitekturnoy istorii goroda: v 2 t. T. 2, Ot klassiki k sovremennosti. SPb, 2009.
- Meerovich M.G. Strategiya tsentralizatsii i zapret sovetskogo arkhitekturnogo avangarda // Arkhitektura stalinskoy epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniya / sost. i отв. red. Yu.L. Kosenkova. M., 2010.
- Milyutin N.A. Konstruktivizm i funktsionalizm // Arkhitektura SSSR. 1935. №8.
- Orel'skaya O.V. Arkhitektura epokhi sovetskogo avangarda v Nizhnem Novgorode. N. Novgorod, 2005.
- Papernyy V. Kul'tura Dva. M., 2011.
- Khan-Magomedov S.O. Aleksandr Nikol'skiy. M., 2009.

*Khan-Magomedov S.O.* Ivan Zholtovskiy. M., 2010.

*Khan-Magomedov S.O.* Mikhail Barshch. M., 2009.

*Khan-Magomedov S.O.* Moisey Ginzburg. M., 2011.

*Khmel'nitskiy D.* Zodchiy Stalin. M., 2007.

*Yakovleva G.N.* Tvorchestvo sovetskikh arkhitektorov predvoennogo vremeni i vlast' // Arkhitektura stalinskoy epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniya / sost. i otv. red. Yu.L. Kosenkova. M., 2010.

10 rabochikh klubov Moskvy. M., 1932.