

*Современное эстетическое сознание
понятие реализма с сюжета перенесло на
форму произведения.*

Н. М. Тарабукин, 1923 г.



Слово “конструктивизм” применительно к архитектуре изобретено в Советском Союзе. На Западе оно звучало “функционализм”, и которые из мастеров первыми приставили его к характеристике невиданного доселе явления — неизвестно. Очевидно иное: истоки этого явления были диаметрально противоположны, результаты воплощения — почти одинаковы. Методы внутренней работы конструктивистов и функционалистов над архитектурной формой различимы с трудом. Парадокса вроде не наблюдается: все объяснено социальностью.

Советским лидером и главным теоретиком конструктивизма заслуженно считается Моисей Гинзбург (1892–1946), архитектор и академик. Западными — Шарль Эдуар Жаннере (то есть Ле Корбюзье; 1887–1965) и Анри Люрса (1894–1970), архитекторы и теоретики. Их манифестационные тексты похожи.

В 1924 г. Гинзбург опубликовал книгу, в которой, между прочим, сказано: “Подобно тому, как эпоха архаизма характеризуется проблемой монументальности, а эпоха расцвета — гармонией, так и эпоха упадка стиля всегда сопровождается преимущественным развитием проблем живописности” [1]. К времени Гинзбурга и Ле Корбюзье живописность классических форм, сдобренных модерном и мотивами ретроспекции, достигла апогея. Архитектор старой закалки стоял, как гоголевский Городничий, тихонько разведя руками и не зная, что делать дальше: все вступало с его академической школой в противоречие. Эта немая сцена должна была закончиться стенанием. Но явилась подмога, и “А. А. Сквозник-Дмухановский” либо перестал

работать по-старому, либо был отстранен от должности (до лучших времен). Однако же, причем здесь стиль?

Как человеческое поведение есть процесс достижения равновесия организма со средой, так и архитектура есть процесс приведения человека в равновесие с эпохой. Стиль — область владения художественным в архитектуре.

А эпоха, измучившись скитаниями в поисках идеала, возжелала порядка. Путь к нему предоставляло то, что и было наименовано конструктивизмом: стало очевидным само правило игры “в архитектуру”. Ни в какой другой эпохе этого не было. То есть — было, но не было очевидным. Правило игры в пространство стало честным, доступным глазу, опростилось, упорядочилось. Оно уже не имело надобности рядиться в декоративную одежду с целью скрыть простой, утилитарный костяк, чтобы скрыть конструкцию, которая всегда — с времен, когда человек стал сознавать себя человеком, — была основой архитекторского да и просто строительного мировоззрения. Так конструктивизм оказался самым собой, и человеку при минимуме эмоциональных затрат стало понятно, каким именно путем “волнующее” произведение поднялось над собой, как увлекло зрителя в свой онтологический танец. Со времени, когда архитектурный процесс начал рефлексировать себя сквозь призму стилевых соответствий и стилевой принадлежности, с тех пор место имеет не стиль, а то или иное взаимодействие формы искусства с архитектурной формой, художественное воздействие отчужденных форм общественного сознания на форму общественного бытия.

Зародившийся в проектах братьев Весниных конструктивизм, который был понимаем Гинзбургом, конечно же, как свежее художественное явление, сразу же возжаждал монументальности. Страстный, свободный поиск гармонии между живой жизнью и омертвевавшей в форме пластикой не заставил себя ждать, проявившись в грандиозном и величественном. Каждый предмет отныне соответствовал функции: важно было правильно ухватить между ними отношение.

Изобретенный искусствоведами, начиная с Дж. Вазари и И.–И. Винкельмана, стилевой санктuariй архитектурного процесса имеет ярко выраженный искусствоведческий, но не архитектуроведческий оттенок. Искусство есть временная мера — тактический прием в борьбе человека с роком. Архитектурная форма есть форма бытийная,

животно-онтологическая, поскольку удовлетворяет потребность человека в отграничении пространства для своих волевых актов. Доисторическое человечество верно видело хаос: оно плавало в хаосе и в упорной борьбе с ночью образовывало дневной материк истории.

Гинзбург понимал, что история архитектуры не знает худших или лучших стилей, ведь “стиль изживает себя до конца, до пресыщения, нужен новый приток творческих сил, чтобы вновь начать эпоху монументальности” [2]. Архитектор не делает различия между искусством и архитектурой, и это мешает чистоте мыслительного эксперимента. Гинзбург призвал архитектора стать не декоратором жизни, как — по его мнению — это было до того (формы те же, только декор разный), а организатором жизни, громко доказывая необходимость освобождения от формальных элементов классицистических систем и историцизма. Хотелось свежего воздуха, мощной струей развевавшего не только красный флаг над новой архитектурой, но белый — над современным образом и самой формой жизни. Если стиль здесь и при чем, то как — стиль эпохи (эпоха-как-она-есть), стиль культуры (эпоха-как-она-себя-видит).

Где тот момент, когда, удовлетворив рациональные требования, архитектор вводит архитектуру как весы Феиды (кстати, дочери Урана и Геи — неба и земли), на которых починут функция и форма, чувство и материал, жест и пространство, обретая жаждаемое ими равновесие? Рекомендации были предельно невзыскательны — ясность решения, стандартизация и механизация производства, новый масштаб градостроительного подхода. Вот и получилось новое качество “производства архитектуры”, которая уже ставилась на поток. Но все не так просто.

Понимательное движение состоялось, стали размышлять об истоках. Дело было подменено словом, и всякого рода и качества вычурные манифесты горстями вбрасывались в унавоженную неизящной словесностью толпу, которой, в общем-то, подобные изыски были “по барабану”. В расчет шла художественная интеллигенция. Но толпа интеллигентов — зрелище едва представимое, редкий вид толпы (каждый полагает себя не подчиненным законам толпы, а все вместе все равно составляют толпу [3]). Словесный эксперимент, шокируя, повис как сосулька. (Она сверзилась на голову, когда государственная речь “потеплела”, — в 60-е.) Но архитектурная форма конструктивизма стала самым откровенным путем к себе: ей дальше обнажаться некуда. Этот конструктивно-художественный эксгибиционизм точно отражал эпоху, боровшуюся со старым, с рюшиками в дамских туалетах и слониками на комоды, за чистоту и однонаправленность взгляда, единство и трезвость мировоззрения и за прочие

невозможности. В качестве образца и камертона правды решения была выставлена инженерная конструкция.

Так строительство начало диктовать архитектурной форме, какой она должна быть, чтобы на лгать. Почему прекрасны руины — потому что, обнажаясь, они раскрывают истину процесса, ради которого некогда были созданы как целостность. Руинность, руинированность конструктивизма возможна только когда в здании не живут, когда жильцы съехали и мальчишка выбил стекла. Остался костяк, потому что изначально дом и был сложен как костяк — ничего лишнего. Попробуйте сказать такое о Парфеноне.

Методические истоки конструктивизма следует искать в живописи, в полиграфии и фотоискусстве — работах художника Малевича, фотографа Лисицкого, фантазиях архитекторов Ладовского и Чернихова, у тех, кто был впереди традиции, — Марка Шагала, Василия Кандинского, Павла Филонова. (Потом, при Сталине, будут шутить, что “Марк шагал, а пришли другие”.) Истоки функционализма — у П. Пикассо, Ж. Брака, М. Жакоба, А. Сальмона, Г. Аполлинера, у нескончаемых кубистов, дадаистов, пуристов, голландских неопластицистов (Пит Мондриан, Тео ван Дусбург) и, конечно, бойких на перо итальянских футуристов “в пыльных шлемах”. Дыхательное пространство эпохи питалось не формой общественного бытия — архитектурой, но формой отчужденного (общественного) сознания — искусством. Хуже — искусством слова! Недаром именно тогда литературное противоречие Серебряного века разрешилось в новые формы словесности (проза О. Мандельштама, В. Шкловского, Андрея Белого, К. Вагинова, С. Кржижановского, А. Ремизова). Как в свое время модерн выплеснулся на улицы европейских и российских городов, затаив на них приятственную глазу витиеватую формулу — с страниц журналов и выставочных каталогов, — так конструктивизм низошел с страниц футуристических манифестов и шокирующих обывателя “Бубновых Валетов” и “Ослиных хвостов”. Возникли революционные Витебск и Москва, изящные ОБМОХУ, ИНХУК, ВХУТЕМАС и Таиров, дерзкие Татлин, Экстер, Чашник и Маяковский: демонстрации, крики, окрас фасадов, винтовые башни. Эпатаж обывателя, шок — у классицистических соратников по цеху. Противоречие между законом преемственности и законом независимости как нельзя более кстати пришлось по вкусу определенной части носителей мировоззрения. Вернее, их реализация. На Западе это была культурная элита, заказывавшая проекты Ле Корбюзье, А. Люрса и Р. Малле-Стивенсу, дабы выглядеть в глазах кастовых собратьев импозантнее, в России — победивший гегемон, от экономического “прискорбия” своего искавший форм, которые бы отвечали голодной ситуации и в то же время знаменовали новостроя. Противоположность подходов к решению архитектурной формы для жизни на Западе и в России породил объекты, чрезвычайно похожие и содержательно, и конструктивно. О чем это свидетельствует?

Гинзбург пробовал ответить: “Конструктивная схема становится для нас подлинным зрелищем, где глаз не перестает следить за исходом борьбы вертикали с горизонталью, конструкция как таковая перерастает самое себя, силы конструктивные, ассоциируемые с переживаниями внутреннего мира человека, создают органический мир форм, делающий ее близким и родственно понятным существом; аналогия со статическими и динамическими законами вселенной превращает этот органический мир в мир внешних сил, равный нередко по энергии своего воздействия могущественным силам природы. Таким образом, конструктивная система, благодаря нашему восприимчивому опыту и психологическим особенностям человека, порождает и другую систему, самодовлеющий и в то же время вытекающий и зависимый от конструкции мир формы или, правильнее, — систему эстетическую” [4]. Длинно сказанные, но верные слова. Они фиксируют суть явления, которое сыграло, пожалуй, последнюю выразительную роль в истории мировой архитектуры. Стало, наконец, очевидно, что прямая линия есть такая же точно сила, как и прочие элементарные силы — тяготения, например. Это был удар не по орнаменту (его нанес еще в 1908 году Адольф Лоос), это был удар по традиции делать линию не прямой. Говоря о стиле, обычно подразумевают орнамент, и вот явилось художество, в котором орнаменту и реалистической фигурации не оказалось места. У Ф.—Л. Райта, быть может, орнамент и был интегральным элементом архитектуры, но — заметьте — Райта мы любим не только за это.

И не беда, что советские конструкции были больше из фанеры, нежели из железобетона, как в здании редакции газеты “Известия” Бархиных, и что Николай Иванович Бухарин, служивший там главным редактором, должен был вручную заводить фасадные часы, — механизм располагался в его рабочем кабинете. Не важно, что вилла Савой Ле Корбюзье выложена из кирпича и оштукатурена “под железобетон”. Как кирпичной колонной лгали классицизм с ампиром, — так конструктивизму лгать не приходилось. Важно, что конструктивизм стал методом, результаты следования которому были важны не столько мастерам, сколько социально.

Может, потому от него так легко отказались, когда грянуло постановление 1932 г. “О перестройке литературно-художественных организаций”, предполагавшее направить все творческие силы в одном направлении — по пути соцреализма, создать Союз советских архитекторов СССР. Я не хочу сказать, что соцреализм был неприемлем или идеологически плох, — напротив! — но появился он вовремя: советский конструктивизм изживал себя, да и западные образцы вроде корбюззианских вилл не поспешествовали его приветствиям в стране, целеустремленно строившей невиданное ранее социальное пространство. Райт тогда иронизировал над тезисом Ле Корбюзье “дом — машина для жилья”: да, мол, машина, “но только в том смысле, в каком сердце — нагнетательный

насос”. Что-то в этом правильно.

Один, кажется, Константин Мельников — самый строимый из всех конструктивистов — не считал себя принадлежащим этому течению. Он придумал другое, на западный манер, самоназвание: динамический функционалист. Это уж вовсе удивительно, но доля правды есть, ежели бросить взгляд на его труды: слишком мало ортогоналей, этих неперенных приемов конструктивизма, и слишком много диагоналей, ромбовидных окон, динамически формулированных объемов “Махорки” и Клуба им. Ивана Русакова и т. д. Но функция соблюдена строжайше. А ведь это мастер, строивший в самый разгар советского конструктивизма (1923–1929 гг.). Никто из конструктивистов столько, сколько Мельников, построить не смог. И все же, — созданное Мельниковым едва ли можно счесть конструктивистским.

Так где же конструктивизм-то? В Харькове, Киеве, Запорожье, несколько зданий в Москве, Ленинграде, Хабаровске. Смотрите на ремесло. Конечно, можно разуместь конструктивизм — на манер искусствоведов — как некий новый стиль, более того — последний в XX веке кардинально новый стиль, новую форму художественной общности. Но, ставя его в ряд готики, классицизма или модерна, мы рискуем подменить сущность явлением. Конструктивизм — метод самой жизни. И, начиная с него, современная архитектура безжалостно пользуется формами современного искусства.

Подлинный мастер никогда не вмещался в рамки системы, и конструктивизм как “метод лабораторной и педагогической работы” (по точной локации Гинзбурга [5]) настоящему мастеру тоже был тесен. Конструктивизм стал образцом, во-первых, как нужно отречься от традиции, во-вторых, как предвидеть традицию будущего, в-третьих, как возвращаться к онтологическому истоку. Может, именно конструктивисты поняли, что линнеевски-салливиновская формула “форма следует функции” — только формула. Если подставить в эти переменные реальность жизненного деяния, окажется, что — как всякая реальность — жизненный порыв, жест, поступок не создадут условий, при которых архитектурная форма непосредственно следует функции. Этот эффектный теоретизм годен как самый общий принцип, лаконично сформулированный. Этот рационалистический тезис, будучи предельно отчеркнут конструктивистами, показал, что “жизнь остается прежней” — незатейливой в быту и эмоционально насыщенной трансцендентально.

У настоящих мастеров получилось: даже постмодернизм 1960–2000-х гг. берет из прошлого все, что только можно и эффективно перерабатывает, часто не имея сил на собственное творение. Конструктивисты и функционалисты сразу поступили по-новому, как бы предав тысячелетний опыт архитектурного творчества, а на самом деле влив его вечное вино в новые мехи. Они показали здчему будущего, как надо работать, чтобы не обманывать ни себя, ни других, не лгать форме, и формой — человеку. Ценность конструктивизма — в упорядоченности метода. И больше ничего нельзя добавить — “архитектуру нельзя добавить извне. Она заложена в самом качестве порядка” [6]. У этого порядка — будущее, а будущее — это забвение традиции ради ее продолжения.

Архитектура впервые приобрела статус европейской, и начался не стиль, не движение — стала эра функционализма.

2001

1. М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха: Проблемы современной архитектуры. М., 1924. С. 116.
2. Там же.
3. А. Г. Битов. Уроки Армении // А. Г. Битов. Империя в четырех измерениях: В 4 т. М., 1996. Т. 3. С. 33.
4. М. Я. Гинзбург. Стиль и эпоха. С. 113–114.
5. М. Я. Гинзбург. Новые методы архитектурного мышления // Современная архитектура. 1926. № 1. С. 1–4; М. Я. Гинзбург. Функциональный метод и форма // Современная архитектура. 1926. № 4. С. 89–92; М. Я. Гинзбург. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы // Современная архитектура. 1927. № 6. С. 160–166; М. Я. Гинзбург. Конструктивизм в архитектуре // Современная архитектура. 1928. № 5. С. 143–145.
6. Ле Корбюзье. Об архитектуре и ее значении // Мастера архитектуры об архитектуре: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. М., 1975. С. 226.