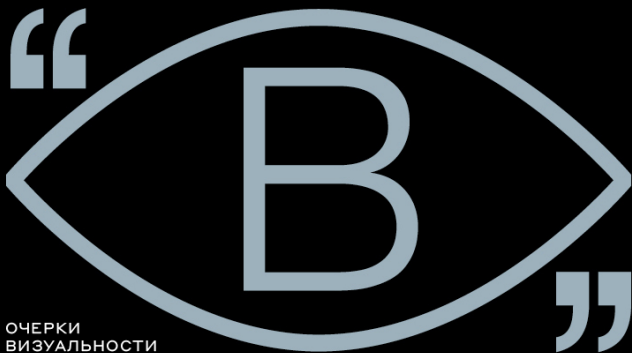


Николай Молок

Давид Аркин

«идеолог космополитизма»
в архитектуре



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

Сравнение дома Центросоюза Ле Корбюзье и собственного дома Мельникова с тюрьмой отсылало к культовым в среде конструктивистов «Тюрьмам» Пиранези: уподобление «тюрьме», уничижительное само по себе, должно было подчеркнуть «визионерский» характер этих построек.

Николай Молок

**Давид Аркин. «Идеолог
космополитизма» в архитектуре**
Серия «Очерки визуальности»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69553387

*Давид Аркин. «Идеолог космополитизма» в архитектуре: Новое
литературное обозрение; Москва; 2023
ISBN 9785444823056*

Аннотация

«Аркин выступал, наряду с Малевичем, Татлиным, Пуниным в качестве сторонника „левого“ формалистического искусства, боровшегося против реализма, против марксистского учения об идейном содержании как основе искусства», – заявлял один из выступавших на Суде чести над героем этой книги в 1947 году. Давид Ефимович Аркин (1899–1957), историк архитектуры и критик, был одной из ключевых фигур в наиболее драматичных эпизодах истории советской архитектуры – кампаниях по борьбе с формализмом в 1930-е годы и космополитизмом в 1940-е. Если на первой он выступил в качестве обвинителя, то во второй уже стал главным обвиняемым и был назван «идеологом космополитизма» в архитектуре. Книга Николая Молока – это попытка реконструкции творческой биографии Аркина, начиная с его увлечения символизмом и почвенничеством в конце 1910-х

и вплоть до участия в «борьбе с архитектурными излишествами» в середине 1950-х. В Приложениях приводятся некоторые тексты Аркина разных периодов, а также прежде не публиковавшиеся архивные документы, в частности, материалы Суда чести и письма Аркина в адрес архитектурного и партийного руководства. Николай Молок – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Содержание

Предисловие	9
I. «Пионер архитектурного эссеизма»	18
«Правый» Аркин	19
«На левом фланге». Аркин и «производственное искусство»	31
«Искусство новой России». Аркин, Пунин, Тугендхольд	48
«Железобетонный стиль»: Аркин и Ле Корбюзье	74
II. «Какофония в архитектуре»	89
Поворот к классике	89
Аркин и борьба с формализмом	99
Аркин и журнал L'Architecture d'aujourd'hui	128
Аркин в Риме и Париже	139
Аркин и Фрэнк Ллойд Райт	154
III. «Конструктивист XVIII столетия»	169
«От Леду до Ле Корбюзье»: «изобретение архитектурного модернизма»	179
От Ле Корбюзье до Леду: Аркин читает Кауфмана	220
Аркин (не) читает Грабаря	241
Конец ознакомительного фрагмента.	245

Николай Молок

Давид Аркин. «Идеолог космополитизма» в архитектуре

УДК 72.071.1Аркин Д. Е

ББК 85.113(2)61-8Аркин Д. Е

М75

Редактор серии Г. Ельшевская

Печатается по решению Ученого совета ГИИ
Николай Молок

Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре / Николай Молок. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

«Аркин выступал, наряду с Малевичем, Татлиным, Пуниным в качестве сторонника „левого“ формалистического искусства, боровшегося против реализма, против марксистского учения об идейном содержании как основе искусства», – заявлял один из выступавших на Суде чести над героем этой книги в 1947 году. Давид Ефимович Аркин (1899–1957), историк архитектуры и критик, был одной из ключевых фигур в наиболее драматичных эпизодах истории советской ар-

хитектуры – кампаниях по борьбе с формализмом в 1930-е годы и космополитизмом в 1940-е. Если на первой он выступил в качестве обвинителя, то во второй уже стал главным обвиняемым и был назван «идеологом космополитизма» в архитектуре. Книга Николая Молока – это попытка реконструкции творческой биографии Аркина, начиная с его увлечения символизмом и почвенничеством в конце 1910-х и вплоть до участия в «борьбе с архитектурными излишествами» в середине 1950-х. В Приложениях приводятся некоторые тексты Аркина разных периодов, а также прежде не публиковавшиеся архивные документы, в частности, материалы Суда чести и письма Аркина в адрес архитектурного и партийного руководства. Николай Молок – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

ISBN 978-5-4448-2305-6

© Н. Молок, Государственный институт искусствознания, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023



*Моисей Наппельбаум. Портрет Д. Е. Аркина. Около 1939.
Инверсия с негатива. 17,7 × 12,9. ГМИИ им. А. С. Пушкина,
Москва, ХФ-38*

Предисловие

...теперь в России <...> пришло время радоваться массам, которые прежде ничего не имели и думали, что у аристократии есть всё. И ничто не радует их так сильно, как блеск мраморных колонн под высокими потолками и сверкающие люстры – безошибочные признаки роскоши <...> Но меня утешала позиция самих советских архитекторов. В этой связи я могу упомянуть Алабяна, Колли, Иофана, Весниных, Никольского, Щусева и редактора Аркина, с которыми я лично познакомился. Все они воспринимают нынешнюю ситуацию невозмутимо, с русским юмором и оттенком фатализма, характерного для русских.

Фрэнк Ллойд Райт, 1937¹

Как и многие люди моего поколения, об архитектуре сталинского времени я впервые прочитал в книге Владимира Паперного «Культура „два“». В предисловии Паперный писал:

Одна из причин появления этого труда – непонятная для человека моего поколения многозначительность, с которой говорят о 30-х годах советские искусствоведы <...> «Потом, – говорят они, в силу *всем нам*

¹ *Lloyd Wright F. Architecture and Life in the USSR // Architectural Record. 1937. Vol. 82. № 4. October. P. 59.*

понятных причин, развитие советского искусства пошло по другому пути». Я много раз спрашивал у них, что это за причины, но никакого ответа не получил, хотя, судя по тем понимающим взглядам, которыми они обмениваются, какой-то сложный клубок ассоциаций вокруг слов «всем нам понятные причины» имеется. Этот клубок, как мне кажется, подразумевает некоторую силу, которую можно было бы обозначить словом «они», враждебную «правильному» и «естественному» развитию советского искусства: все шло хорошо, пришли они и все испортили <...> Я беру на себя смелость утверждать, что те советские историки архитектуры и искусствоведы, с которыми мне приходилось беседовать, не говорят, кто такие эти «они» не потому, что все еще не решаются этого сделать, а потому, что просто не знают этого².

С момента выхода книги Паперного (опубликована в «тамиздате» в 1985 году, но написана в 1979-м³) прошло вроде бы много лет. И казалось бы, исследования самого Паперного, а также Б. Гройса, И. Голомштока, А. Тарханова и С. Кавтарадзе, С. Хан-Магомедова и – недавние – Д. Хмельницкого, А. Селивановой и др., не говоря уже о западных историках советской архитектуры начиная с Анатоля Коппа, дали исчерпывающие ответы на вопрос, кем бы-

² Паперный В. Культура «два». Ann Arbor: Ardis, 1985. С. 9.

³ Фрагмент из книги был опубликован в парижском журнале «А–Я» в 1982 году (№ 4. С. 45–53). В России книга издана только в 1996-м (М.: Новое литературное обозрение).

ли эти «они» (или, в некоторых случаях, «он»), в 1930-е годы столь радикально изменившие советскую архитектуру. Однако эти ответы, помещающие архитектурный дискурс в контекст «исторической ситуации» и делающие его зависимым от нарратива власти, не снимают, как мне кажется, всей остроты заданных вопросов. Сам Паперный недоумевал: если все так просто, если достаточно было назвать вещи своими именами, «если естественное течение эстетического процесса было нарушено политическим вмешательством, то почему это было встречено большинством архитекторов с таким ликованием»⁴?

Как бы отвечая на вопрос Паперного спустя 35 лет, Владимир Седов, подчеркнув, что поворот к классике в начале 1930-х годов был осуществлен «на уровне правительственного решения», вместе с тем отметил, что «за таким поворотом должен был стоять архитектурный теоретик: он мог подать голос, который затем был услышан»⁵. Подобный ответ подразумевает, на мой взгляд, что архитекторы «ликовали» не потому, что покорно приветствовали «политическое вмешательство», а потому, что это был их собственный – теоретический – проект, успешно внушенный власти (заказчику) и реализованный на практике.

В качестве примера теоретика, «подавшего голос», Седов называет Д. Аркина – одного из первых, кто заявил о необхо-

⁴ Паперный В. Культура «два». С. 10.

⁵ Седов В. Архитектор Борис Иофан. М.: Кучково поле Музеон, 2022. С. 104.

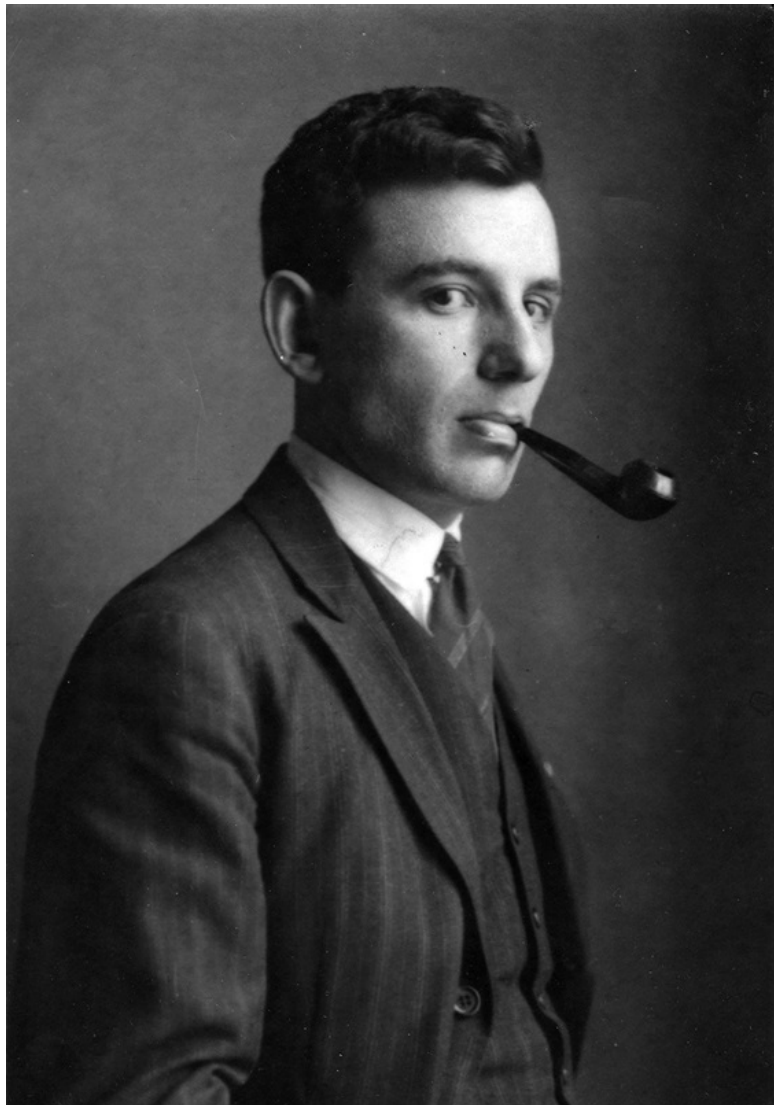
димости освоения архитектурного наследия как основы для создания нового стиля советской архитектуры.

Давид Ефимович Аркин (1899–1957) – фундаментальная фигура в советском архитектурном дискурсе 1920–1940-х годов. Деятельный функционер, главный архитектурный критик, печатавшийся не только в профессиональных изданиях, но и в «Правде» и «Известиях», историк искусства с широким кругом интересов, Аркин прошел путь от «производственного искусства» и модернизма до соцреализма, от современной западной архитектуры, по сути, единственным специалистом по которой он был, до русского неоклассицизма XVIII века. В 1920-е он восхищался проектами и теориями Ле Корбюзье, в 1930-е – обвинял модернистов в «какофонии» и «художественном самодурстве», а после войны оказался жертвой собственных теорий и выступлений: он был обвинен в «низкопоклонстве перед Западом» и фактически лишен права на профессию.

Наиболее сложный и противоречивый (но вместе с тем и самый плодотворный) период в творческой биографии Аркина – как раз начало – середина 1930-х годов. Иницируя свой «классический проект», Аркин – как и большинство в то время – изменил своим «левым» идеалам 1920-х. Игорь Чубаров, ссылаясь на книгу Аркина 1932 года «Искусство бытовой вещи», в которой тот критиковал «левый вещицизм» за «очищение» искусства от «идеологических функций», объясняет подобную позицию «страхом теоретика <...

> за собственную судьбу» и тем, что он был «довольно испуган погромом авангардного искусства»⁶. Между тем расставание Аркина с «производственным искусством», одним из первых теоретиков которого он являлся, произошло вовсе не в 1932 году, а в середине 1920-х, когда «погром авангардного искусства» еще даже не предчувствовался: он встал на защиту станковой картины (статья о Р. Фальке, 1923) и кустарного искусства (отдел «Кустари» на выставке в Париже, 1925) – то есть всего того, против чего выступали «производственники».

⁶ Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: ИД ВШЭ, 2014. С. 186–187.



*Ил. 1. Аркин в начале 1920-х годов. Фотограф неизвестен.
Архив Н. Молока*

Но вот что касается страха Аркина за собственную судьбу, то тут Чубаров отчасти прав. У этого страха были, помимо всего прочего, биографические причины: вся творческая деятельность Аркина проходила на фоне репрессий в отношении его младшего брата Григория, в юности бывшего членом меньшевистского Московского союза социал-демократической рабочей молодежи. Впервые его арестовали еще в 1921 году, в 1922–1924 годах он был в ссылке в Усолье, а на 1930-е пришлась новая волна репрессий: в 1930–1933 годах он был сослан в Енисейск, в 1935-м – в Киров, где в 1937-м был арестован по обвинению в «контрреволюционной деятельности» и по приговору «особой тройки» расстрелян в 1938-м⁷. Подобная ситуация была в те годы типичной для многих семей. Можно вспомнить историю Виктора Шкловского, брата которого, Владимира, также неоднократно арестовывали, в том числе и по тому же обвинению в «контрреволюционной деятельности». Надеясь его спасти, Шкловский вынужден был пойти на «делку с властью» – он опубликовал статью «Памятник научной ошибке», в которой критиковал собственный формализм, и стал одним из авторов книги 1934 года о Беломорканале, на строительстве ко-

⁷ См.: Аркин Григорий Ефимович // Электронный архив Фонда Иофе. URL: <https://arch2.iofe.center/person/3001> (дата обращения: 04.02.2023).

торого как раз и работал его брат-заключенный⁸. Безусловно, судьба брата и над Аркиным висела дамокловым мечом все 1920–1940-е годы. И хотя в 1930-е Аркин не признавал собственных «научных ошибок», но жил, конечно, в страхе, и его выступления отчасти также можно считать если не «делкой с властью», то демонстрацией лояльности.

И наверняка этот страх из-за судьбы брата-меньшевика усиливался еще и оттого, что сам Аркин в юности публиковался в кадетской и анархистской прессе.

Однако лояльностью можно объяснить далеко не всё. В некоторых случаях уместнее говорить, скорее, о вызове и дерзости. Например, почему в 1932-м, осуществляя поворот к классике, Аркин одновременно защищал Татлина («Татлину надо помочь»⁹)? Почему в середине 1930-х, выступая против модернистов, и в конце 1940-х, критикуемый за космополитизм, он оставался московским корреспондентом французского (!) модернистского (!) журнала *L'Architecture d'aujourd'hui*? И почему до конца жизни он хранил в своем архиве (ныне – в РГАЛИ) не только машинопись одиозной статьи А. Н. Толстого «Поиски монументальности»¹⁰, но и

⁸ См. подробнее, например: Помощники В. Д. Шкловского / Вступ. ст., публ. и коммент. А. В. Крусанова // Архив Н. И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А. Е. Парнис. Т. III. М.: Дефи, 2019. С. 28–29, 41.

⁹ Аркин Д. Татлин и «Летатлин» // Советское искусство. 1932. № 17. 9 апреля. С. 3.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 1. Ед. хр. 140.

черновики Я. А. Тугендхольда (рукопись «Лекций по истории французской живописи», машинопись «Искусства октябрьской эпохи»)¹¹?..

Возможно, приведенные выше слова Фрэнка Ллойда Райта о «невозмутимости», «юморе» и «фатализме» советских архитекторов, – таковы были впечатления американца, приехавшего в СССР в разгар Большого террора (!), – позволят лучше понять историю Аркина.

Я бы хотел поблагодарить всех, кто поддерживал меня во время подготовки этой книги, в первую очередь моих коллег по сектору искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, на заседаниях которого обсуждались некоторые фрагменты работы. Я искренне признателен Андрею Баталову, Татьяне Гнедовской, Сергею Кузнецову, Константину Дудакову-Кашуро, Виктору Белозёрову, Юлии Клименко, Александре Селивановой, Екатерине Бобринской за их советы и уточнения. Без дружеской помощи и участия Анны Корндорф эта книга едва ли увидела бы свет.

¹¹ Там же. Ед. хр. 144, 146.

I. «Пионер архитектурного эссеизма»

В 1930 году Абрам Эфрос назвал Аркина «пионером архитектурного эссеизма»¹². В самом деле, с начала 1920-х годов Аркин написал множество журнальных и газетных статей, заново открывая жанр архитектурной критики. К началу 1930-х он стал одним из ведущих персонажей советской архитектурной сцены. Но путь Аркина к архитектуре не был прямым.

¹² Текст дарственной надписи Эфроса на экземпляре «Профилей» (1930). См.: *Молок Ю.* На перекрестке между Россией и Западом / Марк Шагал. Письма Давиду Аркину / Публикация Н. Котрелева // *Connaissance*. 2018. № 1. С. 72.

«Правый» Аркин

Аркин-гимназист, как и многие в те годы, формировался под влиянием символизма и даже переписывался с Брюсовым (и осмелился «разобрать» его стихи¹³). Впрочем, этот интерес был недолгим: «Эпоха символизма уже пережита нами», – констатировал Аркин в своей первой, известной мне статье, написанной им в возрасте 17 лет и посвященной 20-летию со дня смерти Поля Верлена¹⁴. Эта статья была опубликована в 1916 году в очень правильном – с точки зрения дальнейшей карьеры критика – месте: в «Новом журнале для всех», к тому времени активно поддерживавшем «левое» искусство, в частности Татлина и Альтмана, которые вскоре станут и героями Аркина. Отмечу и еще одну черту Аркина, которую символически открыла эта статья, – последовательное франкофильство, проявившееся в том числе и в его архитектурных пристрастиях.

Однако последующие ранние тексты Аркина – довольно неожиданно – не имели никакого отношения ни к архитектуре, ни к Франции, ни к «левому» искусству. В 1917–1918 годах он опубликовал несколько очень странных – скорее,

¹³ Письмо Д. Е. Аркина В. Я. Брюсову. 1915. ОР РГБ. Ф. 386. К. 75. Ед. хр. 4. Л. 2–2 об.

¹⁴ Юрий Мартов [Аркин Д.]. Поль Верлен (1896–1916) // Новый журнал для всех. 1916. № 7–8. Стлб. 104.

«правых», почвеннических – статей на темы, к которым никогда больше не будет возвращаться. Во-первых, странно само место их публикации – кадетские журналы «Народоправство» и «Русская свобода» и умеренно анархистская газета «Жизнь». Журнал «Народоправство» выходил в Москве с июня 1917 по февраль 1918 года, его главным редактором был Георгий Чулков, а среди авторов – Бердяев, Вышеславцев, Вяч. Иванов, Ремизов и др.¹⁵ Еженедельник «Русская свобода» издавался под редакцией Петра Струве в Петрограде с апреля по октябрь 1917 года; среди авторов – Бердяев, Франк, В. В. Шульгин, А. С. Изгоев (Ланде) и др. Наконец, газета «Жизнь» выходила в Москве в апреле–июле 1918 года под редакцией Алексея Борового и Якова Кирилловского, в ней печатались Ф. Сологуб, Ремизов, Ходасевич, Брюсов, Блок, Андрей Белый и др.¹⁶ Этот контекст окажется потом совершенно чуждым Аркину – ни с одним из перечисленных выше авторов он впоследствии никогда не будет пересекаться на страницах одного издания. Больше того, многие из них вскоре эмигрируют из Советской России, а Аркин останется – и очень быстро изменит своим юношеским идеалам.

Во-вторых, странны проблематика и характер этих тек-

¹⁵ О журнале см., например: *Богданова О. А.* Об особенностях художественно-публицистического дискурса журнала «Народоправство» (1917–1918 гг.) // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 4. С. 184–203.

¹⁶ О газете см., например: *Богомолов Н. А.* Газета «Жизнь» (Москва, 1918): политическая позиция // *Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика*. 2019. № 5. С. 25–50.

стов. В них причудливо сочетаются черты историософии Шпенглера, русской религиозно-философской мысли и либерально-интеллигентской публицистики, помноженные на юношескую серьезность и категоричность. Обращает на себя внимание и сам патетический стиль письма:

Никогда еще так явственно не ощущалась тоска человечества о героическом и великом, как сейчас. Небывалые события, предстоящие изумленному взору и подавленному сознанию, как потрясения самых основ мира и его строя, как космические перепластования самых глубинных, жизненных недр, величайшая активность всего окружающего – мертвого (ибо для человека только он один – подлинно и несомненно жив) – и мертвенная бездеятельность, застывшая статичность живого человека, – это страшное несоответствие исторической обстановки и наличных человеческих сил лишь обнаружили и сделали очевидным один из глубоких и основных недугов духовной организации человека современности – неумение жить¹⁷.

Или такой пассаж из статьи «Старость и идеи», посвященной Уайльдуну:

То, что переживала европейская культура в конце прошлого века и в первые, мирные годы настоящего, неоднократно определялось как старость мира, одряхление человечества. В самом деле, что иное

¹⁷ Аркин Д. Творчество и жизнь // Жизнь. 1918. № 23. 23 (10) мая. С. 3.

означало это страшное оскудение жизни, эта потеря всех радостных и непосредственных ощущений бытия, эта усталость и общее разочарование, как не утрату юности, наступление закатной, старческой поры?..¹⁸

С точки зрения будущей архитектурной карьеры Аркина особенно важной из этой серии текстов была статья «Град обреченный», вышедшая в «Русской свободе» за месяц до Октябрьской революции. Она посвящена Петербургу, но не столько его облику (хотя Аркин пишет и о «призрачности», и о «нереальности»), сколько его мифологии, его «лицу», включающему в себя и «явления духовного бытия России»¹⁹. Статья начинается с описания картины Николая Рериха «Град обреченный» (1914), и этот рериховский образ одинокого города Аркин переносит на Петербург: «Опоясанный страшным кольцом рока, им отделенный от всего остального и, прежде всего, от своей страны, не таким ли городом Рериховой картины представляется ныне столица наша <...> И в событиях, ныне бушующих, местом возникновения и центром своим избравшим северную русскую столицу, не кажется ли подчас Петроград именно таким обреченным городом, – обреченным на что?.. – на вечное одиночество, на вечную отторженность от остального мира и, прежде

¹⁸ Аркин Д. Старость и идеи // Жизнь. 1918. № 57. 4 июля. С. 3.

¹⁹ Аркин Д. Град обреченный // Русская свобода. 1917. № 22–23. 30 сентября. С. 13.

всего, от своей страны»²⁰. Далее, используя традиционные антиномии «Запад» – «Восток», а также заимствованное у Вяч. Иванова противопоставление сатанинских начал – Люцифер (рациональное «западное») и Ариман («восточный» хаос), Аркин делает вывод о разрушительной «миссии» Петербурга: «<...> силы, в нем [в Петербурге] воплотившиеся, – отрицательные силы, силы не творчества, но разрушения. Петербург – заряд разрушительных сил, „мертвая точка“ русского творчества. Потому, лишь *преодолев в себе Петербург*, русское освобождение может стать освобождением подлинным»²¹.

Причиной «обреченности» Петербурга Аркин называет его особую связь с «русским освобождением» (то есть с двумя на тот момент революциями) – «не только внешнюю, пространственную связь», но и «гораздо более глубокую и сокровенную», «идейную»: «революционное движение началось и сосредоточилось именно в нем [в Петербурге], ибо во всей остальной России такого движения в собственном смысле, почти и не было»²². При этом итоги обеих революций Аркин воспринимает с отчаянием. События 1905 года он называет «лжереволуцией, лжеосвобождением» – она «совершалась под знаком России люциферической; интеллигенция, эта преимущественная носительница

²⁰ Там же. С. 10.

²¹ Аркин Д. Град обреченный. С. 18.

²² Там же. С. 11.

люциферической стихии, была творцом и главным делателем движения 1905 года». Февральская же революция, которая должна была бы стать «истинным освобождением», оказалась «несравненно более ужасным» «образом Руси Аримановой» – «лишь игрушкой в руках иных, слепых и безмерных, сил»: «За „освобождением“ во имя Люцифера – „освобождение“ во имя Аримана. Когда же – освобождение во имя Христа?»²³

Однако Аркин оговаривается: разрушительной «миссией» Петербург он наделил не только потому, что это – Петербург, но и потому, что это – «наш единственный город», – и далее следует цитата из А. Белого: «Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек»²⁴. Здесь Аркин возвращается к своей идее, заявленной в письмах Брюсову, о «противлении городу» и возврату к «стихийности и слиянию с природой»²⁵. Городу Аркин противопоставляет Землю, статья заканчивается словами: «Не на болотной топи и не на граните, но лишь на ее благоуханной и плодородной земле зацветет священная Роза национальной культуры»²⁶.

Спустя несколько месяцев, уже после Октябрьской рево-

²³ Там же. С. 16–17.

²⁴ Там же. С. 10.

²⁵ Письмо Д. Е. Аркина В. Я. Брюсову. 1915. ОР РГБ. Ф. 386. К. 75. Ед. хр. 4. Л. 2–2 об.

²⁶ Аркин Д. Град обреченный. С. 18.

люции, Аркин вернулся к этой теме в статье «Любовь к земле», опубликованной в журнале «Народоправство». Здесь он продолжил: «Русское сознание не знает чувства более глубокого, более сокровенного и родного, чем особое, именно в нашей народной психике выявившееся наиболее ярко, – *чувствование земли*, тайная и теснейшая связь всего существа народа с темным и бесконечно-огромным лоном Великой Матери»²⁷. А далее – про «чувствование земли», про «мистическую веру» в нее как в «божественную стихию жизни», в отличие от немецкой ее трактовки как «бездушного объекта экономики» – статья написана за месяц до Брестского мира, но Аркин уже говорит об «утрате воли к противлению Германии»²⁸. И вновь про революцию, теперь Октябрьскую: «Вглядываясь в сущность событий, ныне свершающихся в России, мы подмечаем, как главенствующую черту их духовного облика, – поразительное *ослабление чувствования земли в русском сознании*»²⁹. «Карамазовщина – вот имя теперешнему состоянию русского сознания», – заключает Аркин³⁰.

²⁷ Аркин Д. Любовь к земле // Народоправство. 1918. № 23/25. 1 февраля. С. 16.

²⁸ Там же. С. 17.

²⁹ Там же. С. 16.

³⁰ Аркин Д. Любовь к земле. С. 17.

НАРОДОПРАВСТВО

ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛЪ

1917 г.

1 Сентября.

№ 8.

СОДЕРЖАНИЕ.

ПРОФ. Е. СПЕКТОРСКИЙ. САМООПРЕДЕЛЕНИЕ И НАЦИИ.
М. ПРИШВИНЪ. ОТЕЦЪ СПИРИДОНЪ.
ПРОФ. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. КАКАЯ КОНСТИТУЦИЯ НУЖНА РОССИИ, ПОДАТЛИВАЯ ИЛИ НЕПОДАТЛИВАЯ?
БОРИСЪ КРЕМНЕВЪ. ПИСЬМА СО СТОРОНЫ I.
Д. АРКИНЪ. СУДЬБА ЯЗЫКА.

Е. КОРОВИНЪ. ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ КОМИССАРЫ ПРИ РЕВОЛЮЦИОННЫХЪ АРМИЯХЪ.
ПРОФ. М. И. СОБОЛЕВЪ. ФИНАНСОВАЯ РАЗРУХА.
Н. М. ЮРДАНСКИЙ. ВНУТРЕННЕЕ ОБОЗРЕНИЕ.
Б. С. ХРОНИКА ПРОСВѢТИТЕЛЬНОЙ ДѢЯТЕЛЬНОСТИ.

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ:

НА ОДИНЪ МѢСЯЦЪ—1 Р. 20 К., НА ТРИ МѢСЯЦА—3 РУБ. ЦѢНА ОТДѢЛЬНАГО НУМЕРА—30 К. ОБЩЕСТВЕННЫЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКІЯ ОРГАНИЗАЦІИ ПОЛЬЗУЮТСЯ КРЕДИТОМЪ И ЛЬГОТНЫМИ УСЛОВІЯМИ ПРИ ВЫПИСКѢ НЕ МЕНЬЕ СТА ЭКЗЕМПЛЯРОВЪ.

Адресъ конторы:

Москва. Б. Дмитровка, 13 (кодъ съ переулка), кв. 18. Тел. 2-39-96.

Адресъ редакціи:

Москва. Солныка, д. 1, кв. 83.
Тел. 3-07-14.

Отдѣленіе конторы въ Петроградѣ:
Невскій, 100. «Посредствіемъ печати».

Цѣна 30 коп

Но, как кажется, самая значительная – и опять же символичная – статья Аркина того времени – «Судьба языка», вышедшая в журнале «Народоправство» за два месяца до Октябрьской революции (см. Приложение 2)³¹. Аркин здесь трагически переживает «обеднение языка»:

Прислушайтесь к говору улиц и площадей, к речам сходок, к каждодневным, обыденным разговорам: какая страшная бедность словаря, какое убожество словесных образов, какая грубая невнимательность к правильности и чистоте языка, какое нерадение о слове! <...> Вынесенное на улицу, оно [слово] не приобрело новой действенной силы, не обогатилось всенародностью; оно стало ходким товаром, которым торгует всякий повсюду; и производство слова, как всякого ходкого товара, сделалось фабричным; потому-то так потеряло слово всякие индивидуальные отличия, потому-то так обеднело в своем однообразии³².

Начало «болезни» языка Аркин связывает опять же с началом «петербургского периода» русской истории, за время

³¹ Статья Аркина стала первой из серии полемических статей в «Народоправстве», посвященных языковой реформе. См. подробнее: *Любомудров А. М.* К 100-летию реформы правописания. Судьба русского языка в публикациях журнала «Народоправство» // Вестник РФФИ. Гуманитарные и общественные науки. 2018. № 1. С. 97–110.

³² *Аркин Д.* Судьба языка // Народоправство. 1917. № 8. 1 сентября. С. 8.

которого произошел «отрыв» интеллигенции (то есть Города) от народа (Земли), вследствие чего две части некогда единого общества «заговорили на разных языках»³³. Однако в качестве противоядия «хамскому и звериному, вдруг выползшему из всех дальних и темных углов»³⁴ и «оглашающему ныне воздух криками, нечленораздельными звуками и жалким бормотаньем»³⁵, Аркин предлагает использовать вовсе не «литературный» язык интеллигенции, а полный «творческой потенции»³⁶ язык поэзии как сферы искусства.

Мечты Аркина о восстановлении «единого»³⁷ языка вскоре реализуются, однако «единый советский язык» будет создан, конечно, не на основе искусства поэзии. О чем красноречиво говорит не только лексика героев Зощенко или Ильфа и Петрова, но и словарь «языка революционной эпохи», составленный А. М. Селищевым в 1928 году³⁸. И в этой языковой среде Аркину предстоит провести всю профессиональную жизнь. Он смирится и с «брошюрным стилем»³⁹,

³³ Там же.

³⁴ Там же. С. 7.

³⁵ Там же. С. 9.

³⁶ Аркин Д. Судьба языка. С. 9.

³⁷ Там же.

³⁸ Селищев А. М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). 2-е изд. М.: Работник просвещения, 1928. С. 228–244.

³⁹ Аркин Д. Судьба языка. С. 8.

и с «грядущим хамом» (термин Д. Мережковского, который использовал Аркин⁴⁰), и с превращением языковых практик в лозунги, а затем – в ритуалы, и, позже, с «партийным контролем над сферой языка»⁴¹. И, надо признать, он довольно быстро освоится и, в конце концов, сам станет носителем (а в каких-то случаях и создателем) советского «новояза». А затем его самого обвинят в неверном обращении со словом. В этом смысле, вся история Аркина – это история про язык(и).

Подводя итог раннему периоду в творческой биографии Аркина, можно сказать, что он, как и многие другие либеральные интеллигенты, с крайней настороженностью отнесся к самой идее русского революционного движения, в частности, к Октябрьской революции, которая показала «подлинный облик русской революции, ее обреченности, ее трагедии, всего того, что сделало из нее не великую радость освобождения, а безобразную судорогу оцепенения»⁴². Возможно, именно из-за подобных, ставших вскоре очень опасными, фраз Аркин, судя по всему, постарался поскорее забыть о своих ранних статьях. Или же он искренне усомнился в правоте собственных юношеских суждений? В любом случае он никогда не упоминал эти статьи в списках своих

⁴⁰ «<...> идеал ее [новой культуры] – всесветный мешанин, или, по ходкой терминологии, грядущий хам» – Аркин Д. Творчество и жизнь.

⁴¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. 6-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 95.

⁴² Аркин Д. Любовь к земле. С. 15.

трудов, не вошли они и в библиографию, включенную в его посмертную книгу «Образы скульптуры»⁴³.

После столь интенсивных выступлений в 1917–1918 годах Аркин в последующие два года не опубликовал ни одного текста. Но в 1920-м – и вновь неожиданно – появился новый Аркин, теперь уже сторонник революционных преобразований и «левого» искусства.

⁴³ См.: Список работ Д. Е. Аркина // Аркин Д. Образы скульптуры. М.: Искусство, 1961. С. 173–183.

«На левом фланге». Аркин и «производственное искусство»

В 1920 году Аркин вошел в Художественно-производственный совет при Наркомпросе и сразу же включился в дискуссии о «производственном искусстве», начавшиеся в 1918–1919 годах на страницах газеты «Искусство коммуны». Ряд статей Аркина 1920–1922 годов абсолютно вписываются в разрабатывавшиеся в те годы теории «производственного искусства». В первую очередь это касается двух программных текстов, опубликованных под эгидой Наркомпроса, – «Вещное искусство» и «Изобразительное искусство и материальная культура»⁴⁴ (см. Приложение 3), а также жур-

⁴⁴ Эта статья была опубликована в книге «Искусство в производстве» – сборнике-манифесте «производственного искусства», в который помимо аркинского вошли тексты Д. Штеренберга, О. Брика, А. Филиппова, В. Воронова, А. Топоркова. А. А. Сидоров в своей рецензии, довольно сдержанной («В общем он [сборник] дает бесспорно любопытный дискуссионный материал – но не больше») назвал статью Аркина «может быть, лучшей частью сборника. Она составлена с большим знанием дела и анализирует современный кризис искусства в разрезе его отрыва от воспринимающей среды <...> И если мы в чем расходимся с т. Аркиным, то в том, что вместо осознания неизбежности *разности* путей искусства и техники он все же требует, чтобы художник встал на путь индустрии». См.: Сидоров А. А. [Рец.] Искусство в производстве. Сборник Художественно-Производственного Совета Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса. I. М., 1921 // Творчество. Журнал литературы, искусства и жизни. 1921. № 4–5. Апрель–июнь. С. 70. Подробнее о сборнике «Искусство в производстве» см.: Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов.

нальных публикаций – «На левом фланге», «Художник Татлин», «Художник и вещь». Как и другие «производственники», Аркин писал о кризисе станковой картины: «Надо ли говорить, что художественная культура, живущая *только* в картине или „камерной“ скульптуре и бессильная дать художественное оформление самой жизни, никогда не создаст своего „большого стиля“, никогда не создаст великой художественной эпохи?»⁴⁵ – и хвалил Татлина за то, что тот первым отказался от картинной плоскости и «перешел к творчеству вещи»⁴⁶. Он приветствовал «победу машины», с помощью которой «художественная культура в конечном счете устремляется к *преобразованию жизни*»⁴⁷. Он подчеркивал необходимость «внедрения искусства в производство – и именно в производство индустриальное»⁴⁸. И т. д.

М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003. С. 41–62.

⁴⁵ А. Ветров [Аркин Д.]. Художник и вещь // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. 1922. № 24–25. 14–20 марта. С. 10.

⁴⁶ Аркин имеет в виду «контррельефы» или «материальные подборы» Татлина. См.: А. Ветров [Аркин Д.]. Художник Татлин // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. 1921. № 11. 29 ноября – 1 декабря. С. 8.

⁴⁷ Аркин Д. Вещное искусство // Художественная жизнь. Бюллетени Художественной секции НКП. 1920. № 4–5. Май–октябрь. С. 4.

⁴⁸ Там же.

ИСКУССТВО

В

ПРОИЗ
ВОДСТВЕ

1
1921

Ил. 3. Сборник «Искусство в производстве. Сборники художественно-производственного совета отдела изобрази-

тельных искусств Наркомпроса». I. М., 1921. Обложка Да-
вида Штеренберга

Особенно любопытно его сравнение «производственного искусства» (оно же – «искусство вещи» и «конструктивное искусство») с искусством беспредметным. И то и другое Аркин назвал двумя основными «„левыми“ группировками»: но если «беспредметники» довели искусство до «„математической“ чистоты, иначе – до абсурда», до «пустоты и бессмыслицы геометрического узора» и «показали свою полную безжизненность», то «производственное искусство» противопоставило «супрематическим судорогам живописи *творчество вещи*»⁴⁹:

От беспредметной живописи дальнейший шаг – к чистой изобразительной «беспредметности» – к творчеству предметов, к конструктивному, производственному искусству. Чистую изобразительность, чистую конструктивность являют собой именно создания производственного искусства, живопись же, стремясь к этим началам, может дать лишь или супрематический философский абсурд или опять-такие какое-то изделие, какое-то подобие производственности.

От живописной беспредметности – к

⁴⁹ Ветров А. [Аркин Д.]. На левом фланге (Заметки об изобразительном искусстве) // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. 1921. № 9. 22–24 ноября. С. 7 (курсив Аркина).

производственному искусству предметов – таков логический переход, ныне утверждаемый всей диалектикой художественного развития⁵⁰.

Однако собственно «производственный» период в биографии Аркина длился недолго. В 1922 году Ипполит Соколов (впоследствии киновед и сценарист, а тогда – студент отделения литературы и искусства факультета общественных наук МГУ, который только что окончил и Аркин) писал в статье «Самоликвидация левого фронта»: «Конечно, в наши дни нигилистическое отрицание искусства (нео-писаревщина) уже не расстраивает ничьи нервы. Производственная волна в искусстве прокатилась давно, год-полтора тому назад. Производственники – Аркин, Штер[е]нберг, Филиппов, Топорков, Брик, Перцов, Соколов, Стенберг, Медунецкий, Кушнер, Арватов, Татлин, Ган, Родченко и Жемчужный уже в прошлом. Вот уже год все они занимаются бегом на месте»⁵¹.

Возможно, в отношении Брика, Арватова и других, которые сохраняли верность «производственному искусству» вплоть до конца 1920-х годов, критик был прав. Но Аркин, – случайно ли поставленный Соколовым на первое место в списке «производственников»? – не «занимался бегом на

⁵⁰ Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. Сборники художественно-производственного совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. I. М., 1921. С. 17–18.

⁵¹ Соколов И. Самоликвидация левого фронта // Театр и музыка. 1922. № 8. 21 ноября. С. 49.

месте», а просто – сошел с дистанции. По замечанию Марии Заламбани, первым и «необходимым этапом на пути к искусству в производстве» была художественная промышленность⁵², то есть искусство художника-ремесленника, творчество кустика. Аркин же решил действовать в обратном направлении: от «производственного искусства» он перешел к художественной промышленности. А позже и вовсе к критике «левого» «производственничества».

В 1923 году, когда вышла программная для «производственного искусства» книга Николая Тарабукина «От мольберта к машине», Аркин опубликовал большую статью о Фальке, в которой фактически встал на защиту станковой картины (см. Приложение 5). А в 1926 году, когда был издан не менее программный сборник статей Бориса Арвата «Искусство и производство», Аркин писал о «блестящих успехах палехских кустика»⁵³ и о поисках «новых путей художественного „оформления“ продукции», о «художественной стороне» предметов – их «внешних формах, расцветке, орнаменте»⁵⁴. Все это противоречило самому духу «производственного искусства», в том числе в его, аркинской, версии.

⁵² Заламбани М. Искусство в производстве. С. 39.

⁵³ В. [Аркин Д.] Искусство палехских кустика // Известия. 1926. № 13. 16 января. С. 6.

⁵⁴ Аркин Д. Промышленность и художник // Известия. 1926. № 163. 18 июля. С. 7.

Художественной промышленностью Аркин много занимался вплоть до начала 1930-х годов. Но большинство его статей носили, с одной стороны, очень практический, прикладной характер – мебель, фарфор, текстиль, а с другой – были воплощением того, что Алексей Юрчак (вслед за Бахтиным) назовет «авторитетным языком»⁵⁵. Статьи Аркина – это в значительной степени набор риторических фигур, идеологических установок, перечень директив. Например: «Проблема кустарной художественной промышленности должна, наконец, получить свое практическое разрешение»⁵⁶. Или: художественные музеи должны включить в свои экспозиции (и в сферу своей научно-исследовательской деятельности) художественную промышленность, чтобы, во-первых, «воздействовать на промышленность, на производство, поставляющее новые вещные формы», а во-вторых – «на самый быт, на потребителя, на те бытовые комплексы, которые и образуют материальную культуру современности»⁵⁷. И наконец, вот так:

Организация индустриально-художественного производства, несущего элементы искусства в массовый повседневный обиход и в то же время

⁵⁵ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. С. 90–92.

⁵⁶ Аркин Д. Снова о художественной промышленности // Известия. 1926. № 292. 17 декабря. С. 7.

⁵⁷ Аркин Д. О художественно-промышленном музее // Труды первого Всероссийского музейного съезда. Т. II. Материалы секционных заседаний 1–5 декабря 1930 г. / Под ред. И. К. Луппола. М.; Л.: Учпедгиз, 1931. С. 150–151.

вовлекающего в самый процесс создания нового облика жизни бесконечное множество участников производственного процесса, – такова громадная задача новой художественной культуры⁵⁸.

Неудивительно, что название самой статьи, из которой приведена последняя цитата, звучит как лозунг: «За художественную индустрию».

Можно сказать, что Аркин на статьях о художественной промышленности оттачивал тот стиль газетной и журнальной критики, который в полной мере продемонстрирует в 1930-е годы в своих публикациях об архитектуре.

Аркин не ограничился лишь текстами о художественной промышленности. В 1923 году он начал сотрудничать с РАХН и принял участие в подготовке 1-й Всероссийской выставки художественной промышленности в Москве⁵⁹ – он был членом Бюро художественно-промышленной пропаганды при оргкомитете выставки. А уже в 1925 году Аркин стал одним из основных организаторов советского отдела на Международной выставке в Париже, также организованного под эгидой РАХН. Аркин вошел как в выставочный комитет (на-

⁵⁸ Аркин Д. За художественную индустрию // Всероссийская выставка художественной промышленности. [Бюллетень]. 1923. № 2. 1 апреля. С. 10.

⁵⁹ Выставка была организована РАХН и открылась 28 февраля в здании академии на ул. Кропоткина. Председателем худсовета выставки была О. Д. Каменева, ее заместителем – П. С. Коган. Одним из членов Выставочного комитета был А. И. Михайлов, с которым Аркину предстоит постоянно пересекаться на протяжении всей своей жизни.

ряду с П. Коганом, Д. Штеренбергом, Б. Шапошниковым, А. Вольтером и другими – в каталоге он, как и В. Никольский и Я. Тугендхольд, представлен как «литератор» – *homme de lettres*⁶⁰), так и в отборочную комиссию (наряду со Штеренбергом, А. Родченко, А. Весниным, Н. Пуниным, тем же Тугендхольдом и другими). Позже Аркин напишет, что «организовывал индустриальную часть Отдела»⁶¹, однако, согласно каталогу, он готовил экспозицию фарфора и написал в каталог – под псевдонимом «Ветров» (о нем – ниже) – предисловия к разделам «Кустари» и «Театр». Кроме того, в выпущенной специально к выставке книге «Декоративное и промышленное искусство в СССР» Аркин написал раздел «Художник и промышленность»⁶².

(Отмечу в скобках, что в подготовке архитектурной секции Аркин участия не принимал – за нее отвечали Штеренберг и Б. Терновец, раздел об архитектуре в каталоге написал профессор Вхутемаса А. Поляков, а в книге – архитектор Н. Докучаев.)

⁶⁰ Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes. Section de l'U. R. S. S. Catalogue. Paris: [Comité de la section de l'U. R. S.S], 1925. P. 22.

⁶¹ Личное дело Аркина Д. Е., действительного члена Государственной Академии Искусствознания. РГАЛИ. Ф. 984. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 2 об.

⁶² *Arkine D. L'Artiste et l'industrie // L'Art decorative et industriel de l'U. R. S. S. Moscou: Edition du Comite de la section de l'U. R. S. S. a l'Exposition Internationale des arts decoratifs, 1925. Pp. 39–45.*



Ил. 4. Подготовка Международной выставки в Париже. 1925. Фотограф неизвестен. Крайний справа Д. Штеренберг, третий справа – Аркин. РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 401. Л. 4

Про успех советского отдела на парижской выставке известно достаточно подробно, правда, главный акцент традиционно ставится на павильоне К. Мельникова и рабочем клубе А. Родченко, которые были двумя безусловными хитами⁶³. Однако с формальной точки зрения (премии выстав-

⁶³ Климов Г., Юниверг Л. СССР на Парижской выставке 1925 года. По архивным и печатным материалам 20-х годов // Панорама искусств. 1982. Вып. 5. С.

ки⁶⁴) наибольшее признание получили именно секции, к которым имел отношение Аркин, – фарфор, театр⁶⁵, кустики. Так, одним из Гран-при был награжден любимый Аркиным кооператив палехских мастеров. Эти секции были показаны не в мельниковском павильоне, а в залах Гран-Пале. Здесь же демонстрировались и Башня Татлина, и советская архитектурная секция, среди экспонатов которой был и получивший Золотую медаль проект «Красного стадиона» вхутемасовской мастерской Н. Ладовского – одним из его соавторов был второй младший брат Аркина, Аркадий.

66–87; *Кузнецов П.* Павильон в Париже (1925). Новые материалы о жизни архитектора и о его проектах // Дом Мельникова. Шедевр авангарда, жилой дом, архитектурный музей. Berlin, Москва: Dom publishers, ГНИМА им. А. В. Щусева, 2017. С. 58–63; *Makaryk I. R.* April in Paris: Theatricality, Modernism, and Politics at the 1925 Art Deco Expo. Toronto: University of Toronto Press, 2018. Ch. 3. Conquering Space: The Soviets in Paris. Pp. 83–107; и др.

⁶⁴ См. список премий выставки: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925. Liste des récompenses. Paris: Imprimerie national, 1925.

⁶⁵ См.: *Струтинская Е.* «К счастью есть русские». Раздел советского театра на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже 1925 года // Вопросы театра. Proscenium. 2008. № 3–4. С. 152–192.



Ил. 5. Аркин в Париже. 1925. Фотограф неизвестен. РГА-ЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 401. Л. 6

Аркин, в отличие от многих других членов оргкомитета, был командирован в Париж, где, помимо собственно подготовки экспозиции (впрочем, по свидетельству Родченко, «Терновец и Аркин только говорят и мешают»⁶⁶), заведовал информационной частью советского отдела⁶⁷ и писал обзоры и разборы выставки, которые публиковал в советской прессе. В этих статьях Аркин делился собственными впечатлениями (подчеркивая, опять же, важность его секций), но и сообщал о восторгах европейской публики: советский павильон – «самый оригинальный павильон выставки», цитировал он парижский журнал *La science et la vie* и заключал: «<...> выставка является одной из самых значительных страниц в истории нашей культурной связи с Западом»⁶⁸.

Но самое главное, что, оказавшись в Париже, Аркин реализовал свои франкофильские мечты. Он приедет вновь спустя десять лет (см. Главу II), а в 1937 году выпустит шикарный альбом «Париж. Архитектурные ансамбли города».

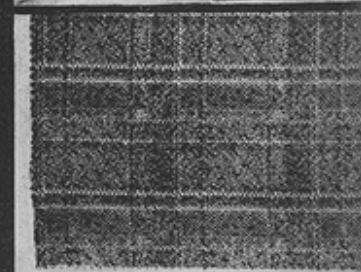
Итогом «производственного»/художественно-промыш-

⁶⁶ А. М. Родченко – В. Ф. Степановой, 9 мая 1925. См.: *Родченко А. В Париже. Из писем домой*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 59.

⁶⁷ *Климов Г., Юниверг Л.* СССР на Парижской выставке 1925 года. С. 83, примеч. 9.

⁶⁸ А. [Аркин Д.] СССР на Международной Парижской выставке // *Известия*. 1925. № 161. 17 июля. С. 3.

ленного периода в биографии Аркина стало, с одной стороны, создание кафедры художественной промышленности на факультете литературы и искусства МГУ, которую он и возглавлял в 1930–1931 годах, а с другой – его первая значительная книга «Искусство бытовой вещи», вышедшая в 1932 году.



д. аркин

**ИСКУССТВО
БЫТОВОЙ ВЕЩИ**

Ил. 6. Книга Аркина «Искусство бытовой вещи». М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. Обложка Соломона Телингатера

Книга начинается с Уильяма Морриса и посвящена истории художественной промышленности, а также ее роли в создании нового советского быта. Наиболее интересная глава – «Художественная промышленность Октября». Аркин здесь выделяет два направления: «реставраторское прикладничество» и «вещизм», и оба они – «знаменуют путь упадка художественной промышленности»⁶⁹. Аркин, по сути, отказывается от собственных идеалов 1920-х годов. И не только от «производственного искусства», которое он теперь трактует как «левый вещизм», оказавшийся «убежищем от идеологических обязательств и контроля»⁷⁰, но и от искусства кустарей, которое хотя и «охраняет уникальный, ручной характер» работы, но производит «дурно-качественную, украшенную, имитирующую» вещь⁷¹.

И далее Аркин, чутко среагировав на веяния времени, использует новый критический дискурс: «<...> уход представителей „левой“ и „левейшей“ беспредметной живописи в производство знаменовал по сути дела дальнейшее утвер-

⁶⁹ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. С. 100.

⁷⁰ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. С. 101.

⁷¹ Там же. С. 99.

ждение абстрагированного формализма»⁷². Рождение понятия «формализм», заменившего (или, скорее, подменившего) собой термин «левое» искусство⁷³, обозначило начало идейной борьбы с авангардом, которая определила повестку середины 1930-х годов, в том числе и в области архитектурной критики. Отмечу также, что, критикуя современную архитектуру, Аркин, как и в случае с художественной промышленностью, под «формализмом» будет понимать, с одной стороны, «реставраторство», ретроспективизм, «украшательство» и имитацию, а с другой – приверженность «чистой», абстрактной форме (см. Главу II).

⁷² Там же. С. 104.

⁷³ Согласно А. В. Крусанову, «термины „левое“ искусство и „формализм“ обозначали перекрывающиеся друг друга, но не тождественные понятия». См.: Крусанов А. В. Термин «левое искусство» в художественной жизни России первой трети XX в. // Китайское славяноведение / Chinese Journal of Slavic Studies. 2022. Vol. 2. Iss. 1. P. 66.

«Искусство новой России».

Аркин, Пунин, Тугендхольд

В 1921 году начался и новый этап в журналистской карьере Аркина. На протяжении 1920-х он сотрудничал со многими изданиями – был постоянным автором журнала «Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта» (1921–1922)⁷⁴, газеты «Экономическая жизнь» (с 1923), журналов «Красная нива» (с 1923), «30 дней» и «Художник и зритель» (с 1924), газет «Известия» (с 1925), «Советское искусство» (с 1927) и, наконец, «Правда» (с 1928). Возможно, в «Красную ниву» и «Известия» Аркин попал по протекции Тугендхольда, который заведовал в этих изданиях художественным отделом.

Аркин опубликовал несколько десятков статей, значительную часть из них – под псевдонимом «А. Ветров», который он будет использовать вплоть до конца 1920-х годов⁷⁵. Сложно понять, в каких случаях Аркин предпочитал псев-

⁷⁴ Журнал «Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта» выходил полгода – с конца октября 1921 по май 1922-го; всего вышло 32 номера. Редакторами-издателями были М. Е. Долинов и Н. П. Хессин, среди авторов – П. С. Коган, С. Д. Мстиславский, Мих. Кольцов, Виктор Юз [Ю. С. Волин], Л. Р. Варшавский, Я. А. Тугендхольд, А. А. Сидоров и др. Аркин опубликовал в «Экране» 17 статей.

⁷⁵ Исключениями стали две его статьи 1935 года в «Архитектурной газете», в которых А. Ветров рассказывал о поездках Д. Аркина в Рим и Париж. См. Главу II, примеч. 2 на с. 97.

доним настоящему имени. Возможно, он исходил из солидности изданий? Так, упомянутые выше его ранние статьи о «производственном искусстве», как и статья о Фальке в журнале «Русское искусство», подписаны «Д. Аркин», а все статьи в журнале «Экран» – «А. Ветров». Или же он различал важность самих сюжетов? В таком случае нельзя не отметить, что практически все тексты Аркина 1920-х годов об изобразительном искусстве написал А. Ветров.

Между тем таких текстов, посвященных художникам, очень много. Аркин/А. Ветров писал(и) о Бенуа, Альтмане, Штеренберге, Кончаловском, Коровине, Лентулове, Фальке, Фаворском, Татлине и о Шагале. С Шагалом Аркин был дружен и, в частности, в 1922 году был приглашен на читку «Моей жизни» в кругу «своих», состоявшуюся незадолго до отъезда художника из Москвы⁷⁶. Позже, в 1926 году, Шагал писал Аркину: «Я <...> с Вами часто когда-то охотно беседовал, видя в Вас одного из молодых, мыслящих об искусстве без налета, что ли провинциализма»⁷⁷.

⁷⁶ «Любезный Давид Ефимович. Завтра <...> у меня соберется кое-кто, приглашаю и Вас. Прочту и свои записки. Будут свои. Приходите» – из письма Шагала Аркину, начало мая 1922. См.: *Молок Ю.* На перекрестке между Россией и Западом. С. 79.

⁷⁷ *Молок Ю.* На перекрестке между Россией и Западом. С. 73.

Искусство и Жизнь

О Шагале.

Еще летом этого года в зрительном зале Еврейского Камерного театра была открыта выставка новых работ Марка Шагала, заключавшая в себе цикл его «театральной» живописи — «Введение в еврейский театр», ряд панно — «Музыка», «Драма», «Танец», «Литература», «Любовь на сцене» и др. Выставка эта прошла тогда в достаточной мере незамеченной. Выставленные работы, служащие росписью зрительного зала театра, продолжают оставаться там и по настоящее время, почему мы считаем возможным несколькими строками обратить внимание на эти характернейшие и замечательные образцы живописной культуры нашего века.

В современной живописи нет имени более яркого и более волнующего, чем имя Марка Шагала. Громкая слава, которой окружено это имя в последние годы на Западе, — редкий пример раннего признания художника, — признания, которым он обязан, очевидно, не только совершенству своего мастерства, но и какой-то сугубой современностью своего живописного языка. Это удивительное искусство задело какие-то скрытые и глубоко идущие нервы современной культуры, действовало на какие-то интимные стороны современного художественного восприятия. Но прекрасно сказал об этом «признанном» художнике А. Эфрос, что на долю Шагала выпала трудная участь — «быть признанным, не быв понятым»... Это так. «Бессознательное» признание Шагала «общественным мнением» и критикой идет рука об руку с непониманием его творчества, с неумением разобрать слова его живописной речи — такие отчетливо выразительные, но сказанные на таком незнакомом, на таком страшном языке...

О Шагале написаны и пишутся монографии и исследования. Нужны ли они, мы не знаем, но хорошо знаем,

своим существом недостаточность, невозможность, роковую ограниченность и слепую закованность средств и материала живописи для передачи бесконечной сложности каждого атома мира, предстоящего взору современного человека.

Но это же обычная «элементарная» трагедия каждого большого художника!

Особенность шагаловского творчества в том, что он испытал эту трагедию и после того, как преодолел (как ему казалось) пути и границы прежних живописных начал, — когда он гордо решительней и резче, чем даже «крайние левые», живописи, чем беспредметники, порвал с началом «изобразительности» в живописном искусстве. Установив для себя как будто абсолютную свободу распоряжения всеми видимыми формами мира для создания собственного мира, мира шагаловской живописи, он уперся в конце-концов не в ограниченность познавательных способностей человека, не в изъяны его восприятия, — а в... четыре рамки и поверхность холста, определяющие поле действия живописного творчества. Отсюда — а не из так называемых «изломов современной души» это, не знающее грани, искажение якобы «изображаемой» Шагалом природы, этот пароксизм крошения всех видимых форм мира на его подтонах, эта чудовищная и яростная насмешка над всеми соотношениями и границами тем его творчества...

При этом Шагалу, танцующему с живописью поистине танец ее смерти, выпало быть изошренным и совершенным мастером живописного искусства, скажем проще — живописной техники.

Его последние работы, названные нами театральным циклом, свидетельствуют об этом с исключительной яркостью.

Будучи весьма характерными для основных моментов творчества Шагала, эти работы показывают, помимо того,

Ил. 7. Статья Аркина «О Шагале» в журнале «Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта». 1921. № 7. С. 8

Молодежь
Добро, Ермакович.

Здравствуйте

В пятницу 8 час. вечера
у меня собралась кое
~~кто~~. Пригласил и Вас.
Простите и свои замечки.
Будет свой приходите.

С уважением.

Мир Шагалу

Садко - Самостерина, 9. 2 и 8.

Ваша 222.

РУССКОЕ ИСКУССТВО



№№ 1923 г. 2-3
МОСКВА ПЕТЕРБУРГ

Другое дело, что большинство статей о художниках были небольшими заметками или, по определению самого А. Ветрова, «случайными набросками»⁷⁸. На этом фоне выделяется большой текст о Фальке, пожалуй, самая искусствоведческая (и в этом смысле самая нехарактерная для того времени) статья Аркина о живописи: он пишет о живописности, цвете, свете, объеме. Но здесь, как и в других статьях об изобразительном искусстве, слышны отголоски «производственной» риторики Аркина. Говоря об эволюции в живописи – от «бессюжетности» к «математически-чистой живописности супрематизма», – Аркин подчеркивает, что финалом этого процесса должно стать или «самоубийство живописи», или ее «прыжок <...> в круг художественного производства»⁷⁹. (Почти так же Аркин писал и про Шагала: «Шагал, танцующий с живописью поистине танец ее смерти»⁸⁰.) Фальк, по Аркину, – полная противоположность «производственному» Татлину: Татлин – «экспериментатор», его деятельность – «лаборатория»⁸¹, а про Фалька: «[среди худож-

⁷⁸ А. Ветров [Аркин Д.]. Фаворский – гравер // Театр и студия. 1922. № 1–2. С. 50.

⁷⁹ Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 24.

⁸⁰ А. Ветров [Аркин Д.]. О Шагале // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. 1921. № 7. 15–17 ноября. С. 8.

⁸¹ А. Ветров [Аркин Д.]. Художник Татлин.

ников «Бубнового валета»] никто не является в такой малой степени экспериментатором»; «лаборатория Фалька заканчивает, а не начинает, выявляет, а не пробует»⁸².

⁸² Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись. С. 22.

Р. ФАЛЬК И МОСКОВСКАЯ ЖИВОНИСЬ

Д. Аркин

I



силу многих причин, лежащих в самой природе живописи, на долю ее пришлось самые тягостные и разрушительные удары — сперва «кризисов», а затем огромного сдвига художественной культуры. Недаром в отношении современной живописи говорилось в наши дни, и у нас, и на Западе, о пройденности всех путей, об изживании всех судеб, об оскудении и конце. — Что есть живопись? — Этот вопрос сейчас звучит отнюдь не схоластически. И как раз сейчас, когда мы наблюдаем зарождение какого-то громадного, но не совсем еще ясного процесса — процесса расплескивания изобразительного искусства за все его прежние привычные берега, особенно примечательным представляется следить за той областью этого искусства, которая именуется станковой живописью. Судя и осуждая ее, мы даже плохо знаем (как плохо, увы, знает это и судья Шпенглер), с чем, собственно, имеем дело.

Проблема станковой живописи в свете новой художественной культуры — одна из самых больших и важных загадок, которые ставит, в области искусства, современность. Вот почему кажется нам особенно своевременным говорить о тех моментах русского искусства, которые выражают именно станковую художественную стихию и все специфические особенности станковой живописной работы.

В ряду этих явлений — работа группы мастеров, которая ныне успела уже забыть свое недавнее счастливое имя — группы «Бубнового Валета» — занимает совершенно исключительное место. Плохо или хорошо работал и работает этот коллектив мастеров — но он, и только он один, является сейчас некоторой живописной «школой», некоторым вместилищем коллективного опыта в русской живописи. После раннего «передвижничества», минуя эклектический «Союз» и ничем не спаянный между собой конгломерат художников «Мира Искусства» — «Бубновый Валет» является в истории нашей живописи единственной организацией мастеров, единственной группировкой, выковывающей так или иначе звенья какого-то коллективного опыта в деле станкового искусства.

Ил. 10. Статья Аркина «Фальк и московская живопись» в журнале «Русское искусство». 1923. № 2–3. С. 21

Как и в случае с художественной промышленностью, Ар-

кин не только писал об изобразительном искусстве, но и выступил в роли организатора выставочных проектов. В 1926 году он стал членом Постоянного выставочного комитета ВОКСа и тут же включился в подготовку двух важнейших воксовских выставок тех лет – советского отдела на выставке искусства книги в Лейпциге и «Искусство новой России» в Японии.

Японская выставка была инициирована Японо-советским литературно-художественным обществом, которое еще в 1925 году отправило в Москву Томоэ Ябэ, пролетарского художника. Он, судя по всему, и занимался первоначальным отбором работ⁸³. В 1926 году к организации выставки подключился Наркомпрос и ВОКС, а также токийская газета «Асахи», было сформировано жюри выставки, которое возглавили Луначарский и посол Японии в СССР Танака Токи-ти. Комиссаром выставки был назначен Н. Н. Пунин, Аркин стал его заместителем. На заседании правления ВОКСа 10 марта 1927 года Аркин докладывал: «Нам удалось собрать очень удачную коллекцию. Первоначально был большой наплыв посредственных вещей, а в современной русской живописи имеется много посредственностей <...>»⁸⁴. Кого именно Аркин назвал «посредственностями», отобранными, судя

⁸³ Белозёров В. От Токио до Москвы: японские выставки и поездки деятелей искусства Японии в СССР (1925–1935) // Искусствознание. 2023. № 1. С. 141.

⁸⁴ Аркин Д. Доклад на заседании правления ВОКС, 10 марта 1927 // Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы: материалы и документы / Сост. И. В. Рязанцев и др. М.: Галарт, 2006. С. 54.

по всему, Томоэ Ябэ, можно понять из письма Пунина Ахматовой: «Переделал всю выставку <...> – 110 холстов АХРР’а были выброшены»⁸⁵.

Выставка рассматривалась ВОКСом как «серьезный экзамен для художественного искусства СССР» и, согласно Аркину, должна была решить три задачи. Первая – сугубо художественная: поскольку «Япония имеет сейчас сильнейшую тенденцию учиться у Европы в области искусства», а «СССР в области живописи является безусловно куском европейской, а не восточной культуры», постольку «ознакомление с нами Япония рассматривает как учебу у Запада». Другими словами, выставка должна была стать достаточно репрезентативной, чтобы соответствовать «западным» ожиданиям японских зрителей. Вторая задача – коммерческая: выставка должна была «представить некоторый сбыт нашим картинам за границей. Как известно, сбыт на внутреннем рынке очень невелик». Третьей же задачей Аркин называет «рекламно-пропагандистскую сторону»⁸⁶.

Возможно, именно благодаря такому комплексному подходу японская выставка стала последней официальной советской экспозицией, на которой были показаны работы «левых» художников (особенно, если сравнить ее с выставкой

⁸⁵ Н. Н. Пунин – А. А. Ахматовой, 9 февраля 1927 // *Пунин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 270.

⁸⁶ *Аркин Д.* Доклад на заседании правления ВОКС, 10 марта 1927. С. 54.

в павильоне СССР на Венецианской биеннале 1928 года, на которой преобладали как раз работы АХРРа). Впрочем, «левые» были представлены в Японии достаточно скромно: здесь не было ни Малевича, ни Филонова, ни Татлина, ни Кандинского, что Пунин во вступительной статье в каталоге объяснял логистическими и другими техническими причинами⁸⁷. Об «отсутствии хотя бы небольшого ретроспективного отдела», который мог бы представить «формальные искания» искусства революционных лет, сожалел и Аркин в своем отчете о выставке:

<...> «левый фланг» был представлен только несколькими натюрмортами Штеренберга, беспредметными композициями Альтмана и Лебедева, да – пожалуй – выразительными и острыми вещами Тышлера, если только можно считать «левизной» его несомненный немецко-экспрессионистский уклон...⁸⁸

Поездка в Японию, куда сопровождать экспонаты отправились Пунин, Аркин и Томоэ Ябэ, была не легкой: около Екатеринбурга поезд сошел с рельсов – об этом происшествии Пунин, раненый и потерявший сознание, позже подробно писал Ахматовой: «<...> у меня лилась кровь и заливала очки, Аркин заметил и испугался, салфеткой завя-

⁸⁷ См.: *Грушевская С.* «Небесный подарок в руках» // Япония. 1927. «Искусство новой России». Каталог выставки «Русские опять в моде. Памяти Николая Пунина». СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2018. С. 11.

⁸⁸ *Аркин Д.* Наше искусство в Японии // Советское искусство. 1927. № 4. С. 61.

зал голову. <...> Кругом снега по колена. В темноте были видны остатки вагонов. К этому времени Аркин уже все узнал»⁸⁹. Очень точная характеристика – «уже все узнал», подчеркивающая активность, даже суетливость, но и ответственность молодого Аркина. (Спустя два года Пунин побывает в его московской квартире: «У него, как у истового журналиста, стол завален газетами, и мне удалось просмотреть всю эту бомбардировку московской „Правды“ по Ленинграду, а также историю с Пильняком. События!»⁹⁰)

До Японии все же добрались. Выставка открылась 15 мая 1927 года в Токио, в помещении газеты «Асахи», а затем переехала в Осаку и Нагую. Из воспоминаний Варвары Бубновой, с 1922 года жившей в Японии и помогавшей Пунину в развеске, можно узнать о роли Аркина в подготовке экспозиции:

...несколько раз прибежал Аркин, <...> хлопотавший о своей части выставки – плакатах <...> Он прибежал ко мне совсем запыхавшийся и сбившийся с ног: «Бросьте все это! Гораздо важнее развеска плакатов» <...>⁹¹

⁸⁹ Н. Н. Пунин – А. А. Ахматовой, 28 марта 1927 // *Пунин Н.* Мир светел любовью. С. 273.

⁹⁰ Н. Н. Пунин – А. Е. Аренс-Пуниной, 16 сентября 1929 // *Пунин Н.* Мир светел любовью. С. 306. Речь идет о чистках среди ленинградских сотрудников госучреждений, а также о травле Б. Пильняка за публикацию повести «Красное дерево» в «издательстве берлинских белогвардейцев» «Петрополис» (см.: *Волин Б.* Недопустимые явления // *Литературная газета.* 1929. № 19. 26 августа. С. 1.

⁹¹ В. Д. Бубнова – Е. Ф. Ковтуну, 22 сентября 1966. Цит. по: *Ковтун Е.*

Помимо плаката был на выставке и раздел «кустарей», включавший и работы палехской артели, которые, по замечанию Светланы Грушевой, «лично отбирал» Пунин⁹². Однако что-то подсказывает, что не без участия Аркина, который, как говорилось выше, также был большим поклонником искусства кустарей.

Ф. Первая советская выставка в Японии // Страницы истории отечественного искусства. Вып. II. СПб.: ГРМ, 1993. С. 86. О пребывании Пунина в Японии и в том числе о встречах с Бубновой см. также: Каминская А. Г., Зыков Н. Л. Первая выставка русских художников в Японии в 1927 году. Токио. Осака. Нагойя // Санкт-Петербург – Япония: XVIII–XXI вв. СПб.: Европейский Дом, 2012. С. 150–182; Ота Д. «Являетесь Вы искусствоведем, или подходите к искусству с другой, менее опасной стороны?» Переписка В. Д. Бубновой с Н. И. Харджиевым (1973) // Искусствознание. 2022. № 2. С. 368–415.

⁹² Грушевая С. «Небесный подарок в руках». С. 9.



Ил. 11. Аркин и Н. Пунин на развеске выставки «Искусство новой России» в Японии. 1927. Фотограф неизвестен. РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 403. Л. 3

Наконец, еще один эпизод в «левой» биографии Аркина – его связь с Я. А. Тугендхольдом. Они познакомились, вероятно, в начале 1920-х годов, возможно, как раз у Шагала на читке «Моей жизни», или же, когда Аркин стал сотрудничать с РАХНом. К сожалению, мне ничего не известно об их личных отношениях, судить о которых остается только на основании фотографий и текстов Аркина: после смерти Тугендхольда Аркин опубликовал два некролога (в «Правде» и «Красной ниве»), а в 1930 году написал предисловие к сборнику статей Тугендхольда «Искусство октябрьской эпохи».



Ил. 12. Похороны Я. Тугендхольда на Введенском кладбище. 1928. Фотограф неизвестен. Аркин – первый слева. РГА-ЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 401. Л. 8

Аркин называет Тугендхольда «крупнейшей фигурой русской художественной критики двух последних десятилетий» и оценивает его вклад в изучение станковой живописи. Но, пожалуй, самым примечательным является аркинское сравнение Тугендхольда с Щукиным и Морозовым: тексты Тугендхольда «представляли собой в высшей степени сильную и действенную прививку Запада русской живописи, прививку, пришедшуюся как раз на тот момент, когда организм русского искусства в ней особенно нуждался», – и в этом смыс-


ле роль Тугендхольда сопоставима с ролью двух московских коллекционеров. И далее:

Молодое течение русской живописи – ее «московская» школа, принявшая неожиданный герб «Бубнового валета» – зарождалось под прямым воздействием именно тех идей и формальных открытий западного искусства, первым и самым ярким истолкователем которых являлся Тугендхольд. Этот критик, писавший тогда почти исключительно о Западе, оказал на русскую живопись влияние более сильное, чем кто-либо из его современников. <...> Тугендхольд научил целое поколение понимать новую западную живопись, уметь эту живопись *смотреть*⁹³.

⁹³ Аркин Д. Я. А. Тугендхольд // *Тугендхольд Я. Искусство октябрьской эпохи.* Л.: Academia, 1930. С. 5–6.

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ИСКУССТВО
ОКТАБРСКОЕ
ЭПОХА



<< А С А Д Е М І А >>

Ил. 13. Книга Я. Тугендхольда «Искусство Октябрьской эпохи» (Л.: Academia, 1930) с предисловием Аркина. Обложка Дмитрия Митрохина

Помимо восторженной интонации Аркина в адрес Тугендхольда обращу внимание на неоднократно им подчеркнутое значение западной живописи и ее влияния на русское искусство (о западном влиянии он много будет писать и в своих текстах об архитектуре). Чего, конечно, не сможет не заметить А. И. Михайлов, в 1947 году обвинявший Аркина в космополитизме. Один из пунктов его обвинений будет касаться Тугендхольда:

Именно за это преклонение перед искусством Франции, за стремление направить русскую живопись на путь зависимости от парижской школы – Д. Аркин из всех сил превозносит Тугендхольда. <... > Как видим, в 1930 году Д. Аркин был одним из наиболее последовательных защитников и проводников этих вредных влияний, этого раболепия перед новейшим искусством капиталистического Запада (см. Приложение 11).

В той же обвинительной речи А. И. Михайлов будет говорить в целом о «левом» периоде в биографии Аркина: «В свое время Аркин выступал, наряду с Малевичем, Татлиным, Пуниным в качестве сторонника „левого“ формалистического искусства» (см. Приложение 11). Сравнение, конеч-

но, для Аркина лестное (по крайней мере, с сегодняшней точки зрения), но несколько преувеличенное. Как мы видели, отношения Аркина с «левым» искусством были краткими и неоднозначными. Показательно в этом смысле, что Аркин никогда не публиковался ни в газете «Искусство коммуны», ни в журнале «Вещь», ни в «ЛЕФе», ни даже в «Современной архитектуре». А в его написанной совместно с И. Е. Хвойником книге «Современное искусство в России», вышедшей в Швеции (1930), хотя и были воспроизведены работы Кандинского, Малевича и Шагала, но, например, ни Лисицкий, ни Родченко даже не упоминались⁹⁴.

⁹⁴ См.: *Arkin D., Chvojnik I. Samtida konst i Ryssland*. Malmö: Utgivare John Kroon, 1930. Книга готовилась при посредничестве ВОКСа и отражала советскую официальную художественную доктрину, в которой к тому времени авангард занимал совсем незначительное место.

Татлин и „Летатлин“

Владимир Татлин молчал почти десять лет. Да, почти достигшие (огромный срок!) двадцать лет, когда мы впервые увидели вилотуоу сингаль, кубы и пирамиды «Вашин Коинтерва». Эта молча должна казалась (в мнении казалась) необычайно знаком кожна, — была на только определённого художественного значения, но целого языка, целой эпохи: ибо никто, как Татлин, не выражал так ясно и ясно: целую фазу самозамысливания и самоотрицания, к которой пришлось старое искусство в своих поисках «чистой» формы, способной от какого бы то ни было «содержания». Татлинские конструкции, пришедшие на смену его живописи, знаменовали этот предельный отход искусства от самого себя, — переход от творчества к формоотворчеству, к комбинациям материалов, конструкций, форм, не отягченных никакой идейной нагрузкой.

Попыткам же старым «естественным камням» Иконолагия была бы помещалась теперь устаревшая Татлина, и приносила весь его путь. Его амальгамную живопись, так смело и крепко противопоставленную было кубизму, так убедительно возражающую против кубистической деформации действительности; его разрыв с живописью, — беспредметные «контррельефы», эти пластически выходя из стекла, жести, дерева; наконец, «Вашин Коинтервал» — тот же «контррельеф», но вырванный из рамок архитектурного момента, — «беспредметное» явное, где не только архитектурный образ, но и самая структура конструкции подмечала абстрактными фигурами спиралей, кубов, пирамид...

Путь был пройден до конца. Абстрактная математическая-чистая форма торжествовала над всем тем, что оставалось содержанием искусства, содержание художественного творчества. Татлин подошел к тому же последнему пределу, и которому вместе с ним подошло и все художественное развитие буржуазной культуры: ведь вместе с Татлиным, — искусство вошло за ним, по тому же маршруту, — или многократно другие школы и мастера новейшего «явного» искусства, — и рядом с татлинскими «контррельефами» являлись все место — подобно же «беспредметные предметы» немощных конструктивистов из Баухауса, «эпохи» П. Мондриана, абстрактная конструкция Моска-Наги, скульптуры Липинина, Бранкузи, многочисленные разновидности беспредметного формализма...

Что же дальше? Этот вопрос вскал перед Татлиным. Ведь перед всех «беспредметным» искусством. Последнее, совершив не одно неудачное покушение на самоубийство (вспомним хотя бы черную радугу на белой поверхности холста, показанный Малевичем в качестве произведения живописи), обнаруживало свое нежелание и неумение жить — ибо за всеми разрозненными «чистой форме», за всеми экспедициями над абстрактной «сущностью» скрывалось одно: осязаемая пустота. Это «свое» искусство в своеобразной трансформации выражало ту идейную осязаемость, к которой пришлось искусство капитализма

Что это? Верный выход на свежий воздух — выход, найденный после десяти лет работы над собой? Или продолжение все того же стародавнего пути, его новый этап, знаменующий примеро на то же десяти, а то и больше лет? Или, наконец, возврат назад к давнему перекрестку, отступному и умершему?

Работаю о новой работе Татлина можно было бы без конца услаждать романтическими аттракциями. Старинная былина и вней, среди туманных вьюных диков, под вывесками соловьями — громадная белая ивица из ликутого дерева, лодки, алюминия и пластика. Обязательные (хотя бы вывески) вывески, привязанные по веткам: детальный аппарат живописца и механика Леонардо, планер Отто Лиленталь и первый «планерист» нашей планеты — хитроумный Дадал, призывающий крылья своему сыну Икарю... И много талосо романтичности оснащения может быть приделано к татлинской работе, да и к самому Владимиру Татлину. Но это не нужно, они не нужны, они здесь даже вредны, эти романтические приношения, которых быть может не чудят и сам мастер. Ибо вот что, однако романтизм мешает не только оценке дальнейшего творчества Татлина, но и самому этому творчеству.

Татлин сконструировал прибор (он назвал его «Летатлин»), который в отличие от аэроплана должен был мотора пость человека по воздуху и который в отличие от обычного планера построил по принципу органической летной формы, — являе говоря, по принципу птичьего крыла. Эта крылья, которыми человек должен управлять так, как он управляет своим телом во время плавания. Призывая, по мысли Татлина, превратить человека в летающее существо, сопредельющееся с воздушной стихией не через посредство машин — аэроплана, а непосредственно, — «как птица»...

Здесь не место разбирать техническую сторону летательного аппарата — значение нового тела да мы и этому и не призываем. Отметим лишь, что прибором, состоявшем из этих «крыльев», машина представляла собой самую слабую, больше того, явно отрицательную сторону всего этого дела. В татлинских высказываниях о преимущественных «органической» формы над машинной конструкцией, в этом «принципиальном» отрицании мотора с его сложным управлением, в таких деталях, как замена подшипников спрыжнутым ремнем и т. п. мы можем разглядеть черты того «бунта против машины», который архитектурски выразил (мы бы сказали, несогласно принципиально) выдался в Татлине и совсем же выразился в отечестве — серьезные формы принимает в качестве новейшей буржуазной культуры, тоже выходящая «восставать» против техники. Здесь, родимые птицы все того же идейного выживания, проступают в работе Татлина сквозя ее здоровые порывы. Такими же роковыми патнами беспредметного формализма является утверждение Татлина о том, что его летательный прибор представляет собой произведение не техники, а искусства: явная явная от контррельефов и «Вашин Коинтервал» обнаруживается в этих высказываниях предельно ясно.

Иной утратительного шаговца. Суть дела заключается не в художественной ценности «Летатлина» (машин и аппараты могут обладать определенными художественными чертами, но это не значит, что они являются произведениями искусства), — ибо, повторим, этот прибор не может вообще трактоваться как художественное произведение и такими вовсе не является, — суть дела в изобретательной работе чисто технического порядка. От проверки работы Татлина именно в этом плане зависит наше суждение о ней.

Но почему в таком случае мы таскаем нашей работы, говоря о ней в плане нашей художественной жизни? Потому, что мы имеем здесь дело с техникой, что имеем здесь готовую культуру, творчеством, осуществляющимся по предельному искусству, но приносящим в другую область, в область техники, определенные элементы художественного метода. Может ли техника «принять» участие художника в своей работе, особенно в своем союзе с другими началами, началами художественного творчества? Наполеона, период социалистической реконструкции, когда техника берет все, специально расширяет возможности технического творчества, раздвигает обычные рамки этого творчества. И если история техники говорит нам о том, что в известных случаях она расширяла плодотворную работу художника в плане чисто-технического конструирования, то в явных условиях это участие художника в техническом творчестве может быть неизмеримо шире и свободнее.

Так и следует рассматривать работу Татлина, — и дело за технической проверкой созданного им. Надо обратиться не только романтически поэтично, но и в ряде понятий противопоставить эту работу работе инженерно-технического порядка, явные попытки трактовать «Летатлин» как произведение искусства. Нет, это не искусство и это не путь для искусства. Это — не художественное произведение, но произведение художника, попыткавшегося работать в плане синтеза искусств техники. Зависит ли от этого путь и не художественные критики, а ИАП, Особкомуч, инженеры-конструкторы и летчики-планеристы — вот кто должен ответить на вопрос о ценности этой изобретательской выкладки, вот за кем слово об этом опыте, напомним на первый взгляд, искусством в своих средствах и вчетном в своих обозначениях, но от этого не теряем в своей неспешности.

Татлину надо помочь.

Д. АРКИН

ПОЕЗДКА ИСТОРИКО- РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

Московский Историко-революционный театр заканчивает сезон 15 мая и от-

Ил. 14. Статья Аркина «Татлин и „Летатлин“» в газете «Советское искусство». 1932. № 17. 9 апреля. С. 3

Больше того, Аркин был одним из первых, – наряду с самим А. И. Михайловым, – кто обвинил «левое» искусство, и не только «производственное», в формализме. В 1932 году в статье «Татлин и „Летатлин“», вышедшей в газете «Советское искусство», он, отчасти повторяя свои ранние «производственные» тексты, но теперь сместив акценты, писал:

Путь был пройден до конца. Абстрактная, математически-чистая форма торжествовала над всем тем, что составляло содержание искусства, содержание художественного творчества. Татлин подошел к тому же последнему пределу, к которому вместе с ним подошло и все художественное развитие буржуазной культуры: ведь вместе с Татлиным – иногда вслед за ним, по тому же маршруту, – шли многочисленные другие школы и мастера новейшего «левого» искусства, и рядом с татлинскими контррельефами заняли свое место подобные же «беспредметные предметы» немецких конструктивистов из Баухауза, «неопластика» П. Мондриана, абстрактные конструкции Моголи-Наги, скульптуры Липшица, Бранкузи, многочисленные разновидности беспредметного формализма...

Что же дальше? Этот вопрос встал перед Татлиным. Встал перед всем «беспредметным» искусством. Последнее, совершив не одно неудачное покушение на самоубийство (вспомним хотя бы черный квадрат

на белой поверхности холста, показанный Малевичем в качестве произведения живописи), обнаружило свое нежелание и неумение жить – ибо за всеми разговорами о «чистой форме», за всеми экспериментами над абстрактной «вещью» скрывалось одно: свистящая пустота. Это «левое» искусство в своеобразной транскрипции выражало ту идейную опустошенность, к которой пришло искусство капитализма в последний период его бытия⁹⁵.

Аркин отказывал «Летатлину» в статусе произведения искусства («этот прибор не может вообще трактоваться как художественное произведение и таковым вовсе не является»), но считал его «изобретательской работой чисто технического порядка», «техническим творчеством художника, осуществляющимся за пределами искусства, но привносящим в другую область, в область техники, определенные элементы художественного метода». И далее: «Так и следует рассматривать работу Татлина – и дело за технической проверкой созданного им. <...> Татлину надо помочь».

Этот перенос акцента с искусства в «область техники» звучит как алиби. Важно отметить, что придумывание алиби вообще было характерной чертой многих критических выступлений Аркина в 1930-е годы. Что особенно видно в его книге «Архитектура современного Запада», в которой он, дежурно отработав «художественные тупики „новой архи-

⁹⁵ Аркин Д. Татлин и «Летатлин» // Советское искусство. 1932. № 17. 9 апреля. С. 3.

тектуры“ современного Запада»⁹⁶, переходит к детальному и восхищенному комментированию текстов классиков модернизма. Или в предисловии к книге Л. Мамфорда о небоскребах (1936), отметив «внутреннюю ограниченность, которая характерна для всего мышления американского автора», Аркин тем не менее с восторгом пишет о небоскребе и его «сложных и принципиально новых элементах, которые имеют значение, далеко выходящее за пределы только американского опыта»⁹⁷. И, даже громя Мельникова в 1936-м, он отмечал его «незаурядное дарование». В этом смысле Аркин был одним из создателей «эзопова языка» советского искусствознания.

Другое дело, что позже, в конце 1940-х, отвергая обвинения в космополитизме, Аркин будет опираться именно на эти дежурные реплики и отсылки к марксистской теории искусства и настаивать, что критику конструктивизма и формализма начал еще в книге «Архитектура современного Запада». Правда, его собственное алиби не сработает...

⁹⁶ Аркин Д. Архитектура современного Запада. М.: Изогиз, 1932. С. 35.

⁹⁷ Аркин Д. Американская архитектура и книга Мумфорда // Мумфорд Л. От бревенчатого дома до небоскреба. Очерк истории американской архитектуры / Пер. Б. А. Катловкера под ред. Д. Е. Аркина. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 17, 4.

«Железобетонный стиль»: Аркин и Ле Корбюзье

Третьем направлением «левой» критической деятельности Аркина в 1920-е годы была архитектура. На этот интерес к архитектуре, возможно, повлиял упомянутый выше его младший брат, архитектор Аркадий Аркин, в начале 1920-х учившийся в мастерской Н. А. Ладовского во Вхутемасе⁹⁸. В любом случае Аркин явно разделял модернистские взгляды брата. Уже в своей первой известной мне архитектурной статье «Пути зодчества», опубликованной в журнале «Экран» в 1921 году под псевдонимом «А. Ветров», Аркин писал об «исключительном богатстве новых форм» и о противоречии между «старыми, реставрируемыми стилями и новыми материалами и заданиями», а в качестве примера «стилизаторского уклона» приводил недавно открывшийся Казанский вокзал, «абсурдно» построенный «в виде старинного кремля»⁹⁹ (см. Приложение 4).

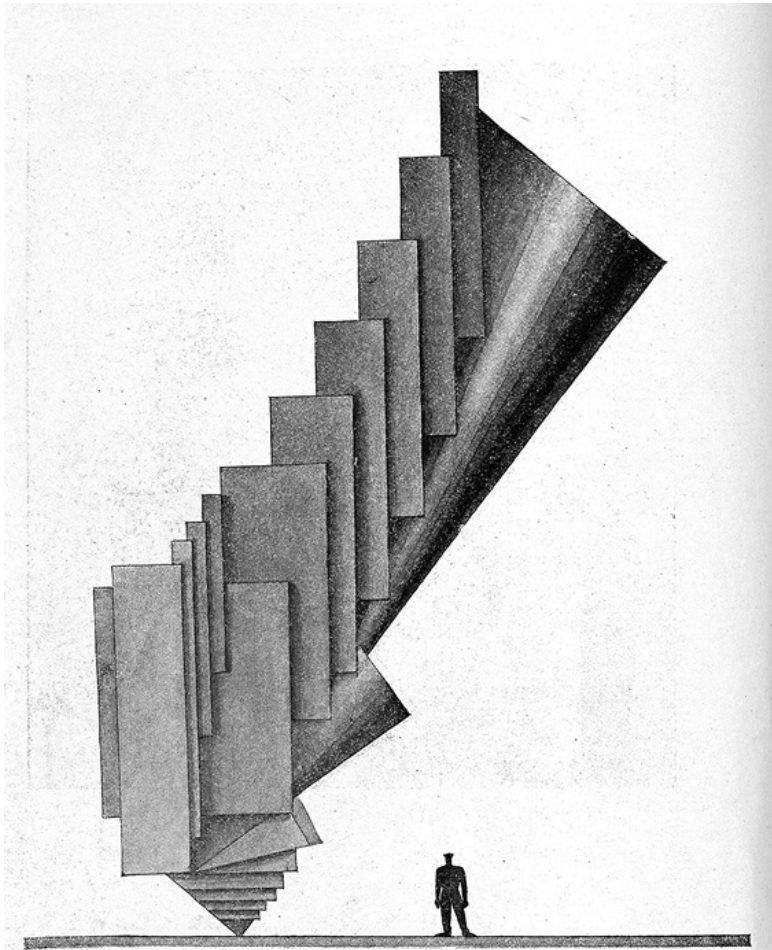
Естественно, что «левый» Аркин не мог не отметить выхода в 1926 году первого номера журнала «Современная архитектура». В своей рецензии он назвал журнал «орга-

⁹⁸ Я признателен А. Н. Селивановой, обратившей на это мое внимание.

⁹⁹ *Ветров А. [Аркин Д.]. Пути зодчества (По поводу «Выставки архитектурных проектов современных зодчих и молодежи») // Экран. Вестник театра – искусства – кино – спорта. 1921. № 6. 11–13 ноября. С. 8.*

ном определенной группы наших молодых архитекторов – группы, которая претендует, не без основания, на то, чтобы представлять у нас передовые течения зодчества», а опубликованные здесь проекты – «интернациональными: в них очень четко отобразились новаторские идеи молодой международной архитектуры». Отметив «несомненную зависимость» редакции от «западных группировок» и попеняв на «кричащий плакатно-агитационный вид» (дизайн А. Гана), Аркин тем не менее заключил, что журнал «заслуживает всяческого внимания»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Аркин Д. [Рец.] Современная архитектура. М., 1926 г. № 1 // Экономическая жизнь. 1926. № 140. 20 июня. С. 5.



I КУРС.

Архитектурное задание на выявление физико-механических свойств формы (масса и равновесие).

Работа студента А. Докина. 1922 г.

Ил. 15. Аркадий Аркин. Архитектурное задание на выявление физико-механических свойств формы (масса и равновесие). 1922. Руководитель: профессор Н. А. Ладовский. Иллюстрация из кн.: Архитектура. Работы архитектурного факультета Вхутемаса. 1920–1927. М.: Издание Вхутемаса, 1927. С. 2

В последующих статьях Аркин также будет программно писать о «геометрической простоте» и отказе от «всяческих украшений»:

Геометрически-четкие пропорции объемов и линий смело и четко членят строительное пространство и образуют новую архитектурную «красоту» <... > Эти формы рождены самим материалом нового строительства: железо и бетон, стекло и сталь требуют именно такой предельной простоты и четкости архитектурного оформления¹⁰¹ (см. Приложение 6).

Кроме того, в своих статьях 1920-х годов, посвященных советской архитектуре, Аркин постоянно обращался к архитектуре Запада, где «более или менее близко» подошли к «угадыванию нового монументального стиля современности, „железобетонного“ стиля»¹⁰². Вскоре западный модер-

¹⁰¹ *Ветров А. [Аркин Д.]. Наша архитектура к 10-летию Октября // Красная нива. 1927. № 43. С. 12–13.*

¹⁰² *Ветров А. [Аркин Д.]. Пути зодчества... С. 8. Любопытно, что в 1932 году именно Аркин напишет статью «Железобетон в архитектуре» для 25-го тома БСЭ (стлб. 35–37), где будет говорить исключительно про западную архитектуру.*

низм станет основной темой его критических статей: Аркин писал о Баухаузе, Берлаге, Лоосе, подготовил большое предисловие к каталогу «Выставки современной германской архитектуры», организованной ВОКСом в 1932 году. Кульминацией аркинского модернизма стала книга «Архитектура современного Запада» (1932) – сборник текстов западных архитекторов с большим предисловием и комментариями самого Аркина, а по сути – первая в СССР история современной архитектуры. Сергей Ромов в своей рецензии отмечал: «Книга Аркина, если не исчерпывает всей истории „новой“ западной архитектуры, то все же дает исчерпывающий материал об основных ее течениях»¹⁰³.

ру, в первую очередь про Ле Корбюзье.

¹⁰³ Ромов С. [Рец.] Архитектура современного Запада <...> Под общей редакцией и с критическими статьями Д. Е. Аркина. Москва, Изогиз, 1932 // Новый мир. 1933. № 3. С. 288. Отмечу также, что Ромов рассматривал книгу Аркина в контексте «критического усвоения культурного наследия» (С. 287) – концепции, разработанной самим Аркиным, но на другом материале (см. Главу II).



группа

и. п. ауд

франк ллойд райт

ле корбюзье

бруно таут

гильберсеймер

и другие

ИЗОГИЗ 1932

а

рхитектура

современного

запада

Ил. 16. Книга Аркина «Архитектура современного Запада». М.: ИЗОГИЗ, 1932. Суперобложка Эль Лисицкого

Главным архитектурным героем Аркина того времени был Ле Корбюзье, которому он посвятил несколько статей. Первая из них – «К приезду Ле Корбюзье» – вышла 13 октября 1928 года в «Правде» (см. Приложение 7). Аркин не скрывал своего возбуждения:

В Москву приехал Ле Корбюзье – самый яркий из представителей передовой архитектурной мысли современной Европы. Имя Корбюзье – давно уже своего рода лозунг в борьбе за новые формы современного зодчества и художественной промышленности. Его идеи оказали бесспорное влияние и на молодую советскую архитектуру <...>.

Основная идея статьи Аркина заключалась в том, что на Западе Ле Корбюзье «вплотную сталкивается с острейшим противоречием между революционными идеями градостроительства и консервативным социальным укладом того общества, в котором живет и действует западный архитектор», что он «стеснен в своих строительных работах <...> условиями „социального заказа“». Подразумевается, что это «острейшее противоречие» будет снято в условиях советской Москвы, куда Ле Корбюзье приехал строить «громадное здание Центросоюза»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Аркин Д. К приезду Ле Корбюзье // Правда. 1928. № 239. 13 октября. С. 6.

Также влиянием буржуазного «уклада» общества Аркин объясняет и определенную «политическую безграмотность» Ле Корбюзье, который «склонен приписать самой архитектуре роль революционизирующего фактора, он от нее ожидает некоей „бытовой революции“, которая чуть ли не сделает излишней революцию социальную!..»¹⁰⁵. Аркин, очевидно, имеет в виду слова, которыми заканчивается книга Ле Корбюзье «К архитектуре» (1923): «Архитектура или революция. Можно избежать революции»¹⁰⁶. За «асоциальный эстетизм» (курсив Аркина) он критиковал Ле Корбюзье и в контексте «производственного искусства»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Аркин Д. К приезду Ле Корбюзье.

¹⁰⁶ *Le Corbusier. Vers une architecture. Nouvelle [11e] édition revue et augmentée.* Paris: G. Crès, 1925. P. 243.

¹⁰⁷ Аркин Д. «Эстетика вещи» и наша художественная культура (К проблеме производственного искусства) // Печать и революция. 1929. Кн. 4. С. 26.

Искусство.

К приезду Ле-Корбюзье.

В Москву приехал Ле-Корбюзье — самый явный из представителей передовой архитектуры мысли современности Европы. Иван Корбюзье — лишь уже своего рода дождь в борьбе за новые формы современного зодчества и художественной промышленности. Его вклад оказался бесспорно великим и на мостуру советской архитектуры, на передовые крутища художественной молодежи. Книжки Корбюзье — «Урбанизм», «К новой архитектуре», «Современная художественная промышленность», вместе с литературной деятельностью развиваемой им группировкой «Триумф» — анализ основ нового зодчества и художественной культуры современного Запада. Это — не только определенное архитектурное направление, это — целое эстетическое учение, заключающая концепция нового Зодчества.

Ле-Корбюзье, как никакой другой деятель современного Запада, может по праву быть названым новым наторатором. Он начал с решимой критикой господствующих взглядов на архитектуру («распут», на задачи художественного образования здания). С легкой рукой пролетарского толка Корбюзье протестует против того, что облик современного индустриального здания является в плане утилитарным формам прошлых эпох. Он требует решительного отрыва от всечуждых стилизации, утверждая, что «современность каждый день создает свой стиль. Современное здание — такой же продукт машинной техники, как паровоз, автомобиль, турбина. Начесть от ручной, кустарной работы не должно препятствовать в облик здания. И Корбюзье решительно срывает с железобетонного скелета современной постройки ветхую ручную кружево архитектурных стилизаций, всецело убравшая фасада, позолоченных иштанных под (барокко, готика и т. д.). Железобетон, сталь, стекло — современные строительные материалы — в современном механизированной зодчества в строительстве сами по себе создают начала нового архитектурного «стиля». Впрочем, Корбюзье не ограничивается архитектурой. Он подчеркивает порочную переносит всю старую эстетику вверх, производит генеральную ревизию всей «художественной промышленности» нашего времени. Он разъясняет функции современной «машинной вещи», понимая ее по-настоящему эконо-мическую основу: «в современной художественной вещи украшение лишь маскирует собой дефекты изготовления и плохое качество материала; фабриканту выгодно опаченить недостатки и продукты... На смеяться всякую эту бахрому старья, вменному современной художественной промышленности, должны прийти, по мысли Корбюзье, новые формы бытовой вещи, исключая прежде всего из начала

целесообразности. «Современная вещь должна быть вовсе украшена», — заявляет Корбюзье и развивает начала новой эстетики — эстетик целесообразности.

Ситуацию машины, он одним из первых провозгласил слова об «эстетике изобретения», утверждая, что именно здесь, в машинной индустрии, создается художественная культура нового человечества.

— Архитектура должна быть, по мысли Корбюзье, производимой этих новых эстетических начал в быт современного общества. Не украшением здания или вещи будет «любоваться» современный человек, а предельной целесообразностью и функциональностью осмысленности их форм. Переход архитектуром Корбюзье стоит еще более широкие задачи градостроительства, планомерного конструирования не отдельных лишь зданий, а целых городских кварталов и новых городов. Многочисленные проекты и чертежи самого автора в книжках «Урбанизм» и «К новой архитектуре» — прекрасным выражением его замысла нового города. — Третье место конструктора и зодчего. Но в этой части своего учения Корбюзье виллостью сталкивается с острым противоречием между революционными идеями градостроительства и консервативным социальным укладом того общества, в котором живет и действует знаменитый архитектор. Как примирить эти идеи хотя бы с частной собственностью на землю и на домовладения? И о каком социальном-осмысленном градостроительстве может идти речь в этих условиях?

С этими вопросами ровными для заповедного строительства поворосами сталкивается мысль не одного лишь Корбюзье, но и ряда других мировых архитекторов. Приходит ли, однако, Корбюзье в этой области к выводам столь же революционным, как его эстетическое учение? Его критическая мысль, острая и самостоятельная, здесь останавливается перед решительными выводами. И Корбюзье ставит вопрос на голову: от условий лиричности — самой архитектуры роль революционизирующего фактора, или от нее исходит новая «бытовая революция», которая чуть ли не делает излишней революцию социальную? Здесь смелый разработчик эстетических идей, волею буржуазного общества сам объявляется в тунике эстетической фразы.

Корбюзье — не только блестящий теоретик и половец, он еще и строитель. Заставившая новых архитектурных идей. Будучи стеснен в своих строительных работах все теми же условными экономическими анализами, Корбюзье дал все же ряд интереснейших образцов нового художественно-целесообразного зодчества, геометрическая простота очертаний, ком-

СОЧИНСКИЙ НАРЫВ.

Верховный суд РСФСР. Кассационная коллегия по уголовным делам. Состав: председательствующий — тов. Иселева; члены коллегии — т.т. Гулицов и Егоров. Заключение давал т. Грачев.

В мае 1925 г. на пост председателя сочинского районного исполнительного комитета был избран Г. Е. Занченко. Начав он с того, что лет более или менее личные должности района заместил своими родственниками и коронными знакомыми. Затем пошла попойка с участием его ставленников и любозавдов. Занченко быстро реализовал и стал открыто маршлать значительную часть населения в утробу безбожия.

В мае 1926 года должность секретаря районного партийного комитета занял В. М. Зарянов. Это был человек новый, что дало принадлежностям партийным и общероссийским организациям на обеспечение той захватной атмосферы, которая содалась в Сочинском районе за год управления тм Занченко.

Этим надеждам не суждено было, однако осуществиться. Зарянов быстро сошелся с Занченко, и они разом стали творить те же безобразия. Попойки, развраты, бешеный и завал, безобразный подбор работников привели к тому, что руководство партийными, советскими, кооперативными и кооперативными организациями перешло в руки людей антипартийных и антиобщественных.

Занченко и Зарянов установили такой режим, при котором никто не смел высказывать критическое их деятельности. Век, как выдался как или никто разоблачить их коммунистическое поведение, они выжидали или заставляли молчать и повиноваться.

С течением времени круг «палачиствующих» лиц, которые похвалились реализованному шельманию Занченко и Зарянова,

билизации, объемов и плоскостей, четко членящих строительное пространство. Вплыве этого «стиля Корбюзье» уже удалось пропитать здание за пределы буржандии. Вместе с ротацией немцев Прохурсова, Менделеева, Таута, французца Малле-Стенда, голландца Оуда эти постройки складу начало новой архитектурной эпохи. К ним темнейшим образом примыкают работы целой группы советских молодых архитекторов.

Ле-Корбюзье приехал в Москву по приглашению Центрсоюза в связи с предстоящей постройкой нового громадного здания Центрсоюза на Мясницкой.

Д. АРКИН.

Сегодня в 7 ч. вечера в помещении ГАХИ Корбюзье по приглашению ГАХИ и о-ва совет. архитекторов прочтет доклад на тему о современной архитектуре.

Ил. 17. Статья Аркина «К приезду Ле Корбюзье» в газете «Правда», 1928. № 239. 13 октября. С. 6

Тремя годами позже свою большую монографическую статью, опубликованную в журнале «Советская архитектура», Аркин также начал восторженно:

Ле Корбюзье бесспорно – самое звонкое имя современной европейской архитектуры. <...> Сейчас Ле Корбюзье – «в зените» своей известности, распространившейся настолько широко за пределы его страны, что некоторые не прочь связать его имя с рождением нового «международного стиля»¹⁰⁸.

А в конце Аркин вновь рассуждает о противоречии между теориями и устремлениями архитектора и капиталистическим устройством общества¹⁰⁹.

Наконец, в книгу «Архитектура современного Запада» Аркин включил сразу шесть статей Ле Корбюзье, больше, чем любого другого автора. И здесь вновь:

В лице Корбюзье перед нами на редкость законченное сочетание главы и теоретика определенной школы, насчитывающей немало адептов во всем мире (не исключая и СССР), выдающегося архитектора-практика и, наконец, деятеля других искусств, именно живописи и художественной промышленности. <...> Говоря о Корбюзье, о его архитектурной концепции, мы в то же время говорим о достаточно обширном круге явлений, занимающих виднейшее место в

¹⁰⁸ Аркин Д. Корбюзье // Советская архитектура. 1931. № 3. С. 13.

¹⁰⁹ Там же.

архитектурном развитии новейшего времени¹¹⁰.

¹¹⁰ Аркин Д. Архитектура современного Запада. М.: ИЗОГИЗ, 1932. С. 36.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

3

ОРГАН СЕКЦИИ СОЦ-
РАССЕЛЕНИЯ И НИ-
ЛИЩНО-БЫТОВОГО
СТРОИТЕЛЬСТВА
ИНСТИТУТА ЭКОНО-
МИКИ КОМНАДЕ-
МИИ, СЕКТОРА НАУ-
КИ НАРКОМПРОСА И
ЦИ СОЮЗА РАБО-
ЧИХ ПРОМЫШЛЕН-
НОГО И ЖИЛ.-КОМ-
МУНАЛЬНОГО СТРО-
ИТЕЛЬСТВА

1931

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Таким образом, Аркин видел в Ле Корбюзье признанного лидера «передовой архитектуры», а в его работах – идеальный образец для советских зодчих: революционный модернизм, неосуществимый на Западе, можно было реализовать только в СССР¹¹¹.

¹¹¹ Эта идея Аркина корреспондирует со словами Лисицкого из его статьи 1925 года «Американизм в европейской архитектуре»: «В Европе нам пришлось встретить ряд прекрасных мастеров новой архитектуры и убедиться, как тяжело их положение. Их окружает шовинистическое, реакционное, индивидуалистическое общество, которому чужды и враждебны эти люди интернационального кругозора, бодрой активности и коллективной установки. Поэтому все они с таким вниманием следят за ходом нашей жизни и все они верят, что будущее принадлежит не USA, а СССР» (*Лисицкий Эл.* Американизм в европейской архитектуре // Красная нива. 1925. № 49. С. 1189).

КОРБЮЗЬЕ

Ле Корбюзье бесспорно — самое звонкое имя современной европейской архитектуры. С позиций недавнего *enfant terrible*, почти бунтаря, автор «Урбанизма» уверенно перешел на положение ведущей фигуры в архитектурной жизни сегодняшнего Запада. Сейчас Ле Корбюзье — «в зените» своей известности, распространившейся настолько широко за пределы его страны, что некоторые не прочь связать его имя с рождением нового «международного стиля», а один руководящий архитектурный журнал помещает даже статью под заголовком «Корбюзееизм в СССР» (1). Новая книга Корбюзье² как бы фиксирует этот момент международного влияния ее автора самой схемой своего построения: в ней собраны, во-первых, десять лекций, прочитанных им в Аргентине, во-вторых, очерк о САСШ, в-третьих, бразильяноское послесловие в-четвертых, два приложения, озаглавленные: «Парижская температура» в «Московская атмосфера». А полное название всей книги³ как бы нарочито подчеркивает учительский, почти канонический характер излагаемой в ней архитектурной доктрины. И действительно «Уточнения» представляют собой распространное резюме всех тех положений и догм, которые были столь красноречиво изложены в прежних книгах Корбюзье: «К новой архитектуре», «Урбанизм», «Художественная промышленность сегодняшнего дня» и «Дом-дворец»⁴. Есть все основания поэтому воспользоваться появлением новой книги для обзора всей концепции ее автора, — не только самого плодотворного писателя среди архитекторов и самого одаренного архитектора среди литераторов, но и вождя и пророка в своем отечестве (именуемом то конструктивизмом и функционализмом, то попросту — «Новой школой» современной архитектуры).

Элегантная риторика Корбюзье, эффектная демонстрация новых формальных законов, преподносимых в виде элементов «нового стиля», соблазна весьма многих из числа советских архитекторов: иные из них «заметили» из всей концепции Корбюзье лишь его ярую критику старой «стильной» архитектуры и окружили на этом основании автора «Урбанизма» ореолом «революционера»; другим приписав ко двору и положительная часть его эстетического учения, импонирувавшего определенными своими чертами идеологии нашего конструктивизма и функционализма. И те и другие немало постарались над «усвоением» заповедей блестящего мастера, прилежно культивируя его излюбленные формаль-

ные приемы в различных советских постройках, перенося механически образцы его творчества в советскую архитектурную практику. При этом все содержание архитектурной системы Корбюзье обычно оставалось вне сферы внимания его подражателей, и глубоко некритический характер этого подражания оказывался в силу этого особенно явным. А то обстоятельство, что из всех многочисленных писаний Корбюзье до сего времени у нас ничего не переведено, в свою очередь содействовало некритическому отношению к его деятельности, глубоко неверным представлениям о сущности его теоретических концепций и чисто механическому использованию тех или иных приемов его архитектурной системы. Все это лишний раз подчеркивает актуальность знакомства с концепцией и практикой Корбюзье в ее целом, с тем социальным содержанием, которое заложено в этой концепции, с теми классовыми силами, которые обуславливают ее формирование, ее место и роль в архитектурной жизни современности.

1

Архитектурная деятельность Корбюзье (псевдоним швейцарца Шарля-Эдуарда Жаннера) имеет довольно богатую «предисторию». Это — путь Корбюзье-живописца, без изучения которого нельзя понять очень многого во всем дальнейшем развитии его архитектурной теории и практики.

Корбюзье выступил в тот период, когда только начинался дележ кубистического наследия. Кубизм в пору ранних полотен Пикассо, еще мерещившийся ко-кому-то из его присяжных апологетов знаменем нового ренессанса, к этому периоду уже успел обнаружить свой подлинный маршрут — путь по замкнутому кругу. В этом кругу была обречена вращаться живописная культура буржуазного мира, сохранившая из своего былого багажа только одну идеологическую направленность, — стремление к свободе от всякой идеологии. Разложение и деформация видимого мира, аналитические поиски элементов внешней формы, освобождение живописи от всякого «сюжета», от всякой «литературной» темы — таково было конкретное выражение этой основной тенденции. Живописная форма абстрагировалась, трактовалась как самодовлеющий мир специфически «зрительного», — мир, воспринимаемый неким абстрактным «глазом» и состоящий только из суммы зрительных элементов, из разрозненных вещей, их очертаний, красок, фактуры. Кубизм хотел убедить своего потребителя в том, что живопись — лишь одно из вспомогательных средств чисто зрительного познания мира; что это познание в силу специфичности своей техники не имеет ничего общего с познанием всякого иного порядка, осуществляемым при посредстве мыслительной деятельности или при помощи других искусств. Класс, идеологически изживший себя, сказавший все свои предпоследние и последние творческие слова, делал попытки найти и проложить себя в технике, во всеобщей технизации творчества, в замене идеологической сути искусства технической функцией, в дифференциации искусств по признаку материала, в абстрагировании художественной формы и очищении ее от всяких «посторонних» примесей.

Пурим в живописи и был, как показывает само это лозунговое слово, носителем этих очистительных энергий. Наследие кубизма было поделено как им-

1 *Le Corbusier «Précisions»*. G. Crés, Paris, 1931.

2 Оно читается так: «Уточнения современного состояния архитектуры и урбанизма».

3 *Vers une architecture; «Urbanisme»; «L'Art décoratif d'aujourd'hui»; «Une maison — un palais»* — все в изд. G. Crés, Paris.

Ил. 19. Статья Аркина «Корбюзье» в журнале «Советская архитектура». 1931. № 3. С. 13

II. «Какофония в архитектуре»

Поворот к классике

В конце 1931 года в газете «Советское искусство» Аркин опубликовал серию статей¹¹², посвященную проектам, поданным на Всесоюзный открытый конкурс на Дворец Советов. В одной из них он требовал не ограничиваться только лишь изучением опыта современной западной архитектуры, поскольку «пролетариат является наследником культурных богатств не одной эпохи и не одного какого-либо класса, а всей культуры, всех общественных формаций, какие только знает история человечества», и в этом смысле «образцы гигантских амфитеатров античности могут послужить материалом, может быть, более ценным, чем общественные постройки XX века»¹¹³.

Спустя два месяца, в феврале 1932-го, уже в журнале «Советский театр», Аркин напечатал статью «Дворец Советов» – о выставке конкурсных проектов, которая проходи-

¹¹² Аркин Д. Дворец и площадь // Советское искусство. 1931. № 52. 8 октября. С. 3; Аркин Д. Зал пролетарского коллектива // Советское искусство. 1931. № 55. 23 октября. С. 3; Аркин Д. Путь к дворцу. Всесторонне изучить материалы конкурса // Советское искусство. 1931. № 64/65. 20 декабря. С. 1.

¹¹³ Аркин Д. Зал пролетарского коллектива.

ла в ГМИИ с декабря 1931 года. Однако текст Аркина – не обзор выставки и не разбор проектов (из всех участников упомянуто имя только одного – Ле Корбюзье!), а набор идеологических установок: каким «должно», а каким не «должно» быть будущее здание. Одна из ключевых установок (выделена Аркиным полужирным шрифтом) касалась метода и стиля: **«Критическое использование богатейшего архитектурного наследия должно быть одной из важнейших отправных точек нашего архитектурного творчества»**¹¹⁴.

На той же выставке побывал и А. Н. Толстой, поделившийся своими впечатлениями в статье «Поиски монументальности», вышедшей в «Известиях» 27 февраля 1932 года. Толстой буквально повторяет Аркина: «На помощь нам – все культурное наследие прошлого, просвещенного и организованного диалектической философией»¹¹⁵, – и далее дает краткий экскурс в историю архитектуры, – от Древнего Египта до небоскребов и Ле Корбюзье, – написанный ярко, но строго с марксистской точки зрения («Корбюзьянство – это порожденный качеством материала эстетизм верхушки буржуазии», а небоскреб – это «волшебный замок для верных слуг капитала»¹¹⁶ и т. п.). Толстой задает резонный во-

¹¹⁴ Аркин Д. Дворец Советов // Советский театр. 1932. № 2. С. 23.

¹¹⁵ Толстой А. Поиски монументальности // Известия. 1932. № 57. 27 февраля. С. 2.

¹¹⁶ Там же. С. 3.

прос: «И что из прошлого наследства будет воспринято и переработано, а что – отброшено как чуждое и невыразительное?» И сам же отвечает, разделяя «наследство тысячелетия культуры» на «наше» и «не наше»: «не наши» – готика, Ренессанс, небоскребы и «корбузионизм», а «наша» – «классическая архитектура (Рим)», предназначенная «для масс» и «наделенная импульсом грандиозности, – не грозящей и подавляющей, – но как выражение всемирности». И вслед за Аркиным Толстой вспоминает про амфитеатры – «Колизей, где десятки тысяч зрителей могли разгрузить помещение в полчаса». А поскольку «Дворец Советов должен быть Домом Мира», подобная «всемирность» древнеримской архитектуры, конечно, «не может не быть заимствована нашим строительством»: «Заимствование – не значит подражание, ведущее к эклектике, заимствование – творческий процесс трамплинирования от высот культуры к высшим достижениям»¹¹⁷.

¹¹⁷ Толстой А. Поиски монументальности // Известия. 1932. № 57. 27 февраля. С. 3.



Ил. 20. Аркин в начале 1930-х годов. Фотограф неизвестен. Архив Н. Молока

Машинопись этой статьи хранится в архиве Аркина¹¹⁸ – интересно, был ли он консультантом или редактором, или, может быть, соавтором Толстого?

На следующий день после публикации статьи Толстого, 28 февраля, вышло Постановление Совета строительства Дворца Советов. Помимо прочего, здесь декларировались основные архитектурные принципы – «монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления», а также были даны стилистические рекомендации: «<...> поиски [стиля] должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры»¹¹⁹. Это вроде бы незначительное уточнение стало первым симптомом тех процессов в советском архитектурном дискурсе, которые привели к глобальным и незамедлительным последствиям: модернистскую парадигму сменила идея об освоении архитектурного наследия – поворот к классике был утвержден на законодательном уровне¹²⁰. Соответствен-

¹¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 1. Ед. хр. 140.

¹¹⁹ Постановление Совета строительства Дворца советов. II. Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца советов Союза СССР в гор. Москве. 28 февраля 1932 г. // Дворец советов. Всесоюзный конкурс 1932 г. М.: Всекохудожник, 1933. С. 56.

¹²⁰ Об идее освоения/усвоения/присвоения классического наследия см.: *Селиванова А. Н.* Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР.

но, возникла задача не только пропагандировать эту идею, но и бороться, с одной стороны, с «эkleктической окрошкой»¹²¹, а с другой – с «левым» формализмом, что и предопределило повестку середины 1930-х годов. И здесь талант Аркина-критика пригодился.

В июне 1933 года в Москве должен был пройти 4-й Конгресс CIAM. Среди его организаторов был и Аркин, в 1932–1933 годах входивший в Комитет содействия конгрессу¹²². Однако в марте конгресс был отменен решением политбюро ЦК ВКП(б)¹²³, и оргкомитет CIAM перенес его в Афины, где и была принята «Афинская хартия» Ле Корбюзье. В Москве же в начале июля в Союзе архитекторов прошла трехдневная дискуссия на тему «Творческие задачи советской архитектуры и проблема архитектурного наследства». С заглавным¹²⁴

М.: БуксМАрт, 2019. С. 60–61, 124–157.

¹²¹ Аркин Д. Дворец Советов. С. 23.

¹²² Коньшьева Е. В. Московский конгресс CIAM: история несостоявшегося события // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 33. С. 67.

¹²³ См. об этом: *Flierl T.* The 4th CIAM Congress in Moscow. Preparation and Failure (1929–1933) // *Quaestio Rossica*. Vol. 4. 2016. No 3. P. 19–33; *Коньшьева Е. В.* Московский конгресс CIAM. С. 60–75.

¹²⁴ В названии доклада Аркина было изменено лишь одно слово: вместо «творческие задачи» – «творческие пути». То есть Аркин в 1933 году еще допускал возможность различных «путей» для решения «творческих задач». Вскоре

докладом на ней выступил Аркин. Но уже другой Аркин.

Владимир Паперный остроумно замечает, что поскольку «диалог (или монолог) власти с массами» велся с помощью указов, распоряжений, декретов, постановлений, писем и т. д., то «появилась особая профессия переводчиков¹²⁵ указов и речей на язык архитектурных (живописных, кинематографических) понятий. Все передовые статьи журнала „Архитектура СССР“ и являются такого рода переводами»¹²⁶. В этом статусе «переводчика» Аркин и обратился к участникам дискуссии.

Если в конце 1920-х годов Аркин восхищался тем, как Ле Корбюзье «решительно срывает с железобетонного костяка современной постройки ветхое ручное кружево архитектурных стилизаций, всяческих украшений фасада, всяческих имитаций под барокко, готику и т. д.», как «на смену всему этому базару старья» приходят «новые формы»¹²⁷, то теперь он обвинял «этот новый „железобетонный“ догматизм» в том, что тот «привел архитектуру к новому формализму»¹²⁸. Если тогда Аркин декларировал «исчезновение» фасада «как определенной „лицевой“ части постройки

«путь» останется только один.

¹²⁵ А. Н. Селиванова использует термин «транслятор» (*Селиванова А. Н. Постконструктивизм. С. 128*).

¹²⁶ *Паперный В.* Культура «два». Ann Arbor: Ardis, 1985. С. 180.

¹²⁷ *Аркин Д.* К приезду Ле Корбюзье.

¹²⁸ *Аркин Д.* Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия // *Архитектура СССР. 1933. № 3–4. С. 6.*

ки: «„художественный“ облик здания создается не этим „лицом“, а единством всего архитектурного целого»¹²⁹, – то теперь он назвал «наиболее наглядным проявлением всех отрицательных моментов нашей архитектурной практики» как раз «обилие лишенных какого бы то ни было архитектурного лица проектов и построек»¹³⁰. Аркин критиковал «точку зрения, признававшую необходимым продолжать и развивать ту архитектурную линию, которая была выработана новейшими течениями западной архитектуры»¹³¹, и те «новейшие архитектурные теории, которые по сути дела культивировали пренебрежительное отношение к архитектурному опыту прошлого и к самой проблеме стиля»¹³². Сейчас, по Аркину, главная задача советской архитектуры – это именно освоение наследия: «Советская архитектура должна критически переработать ценности всей мировой архитектуры, всех ее эпох и стилевых формаций»¹³³. И далее – очень важная фраза: «Особенно богатый материал могут дать периоды восхождения новых общественных классов, ибо в эти периоды мы наблюдаем бурные процессы становления нового стиля, борьбу за этот новый стиль, за новое содержание ар-

¹²⁹ *Ветров А. [Аркин Д.]. Наша архитектура к 10-летию Октября // Красная нива. 1927. № 43. 23 октября. С. 12–13.*

¹³⁰ *Аркин Д. Творческие пути. С. 5.*

¹³¹ Там же. С. 6.

¹³² Там же. С. 7.

¹³³ Там же. С. 8.

хитектурного творчества»¹³⁴. Иллюстрируя эту идею, Аркин ограничился примерами Брунеллески и Палладио; об архитектуре эпохи Французской революции речь пока не шла.

Д. Хмельницкий назвал дискуссию «ритуальной акцией, символизирующей верность новой теоретической догме»¹³⁵. Действительно, «классический проект» Аркина, опиравшийся на опыт «всей мировой архитектуры» будет реализован и станет одним из ключевых мотивов советской архитектурной мифологии 1930-х. В 1940 году Н. Атаров так писал о Дворце Советов:

Вся многовековая культура человеческого искусства войдет в стены народного здания. От золотистых фаянсовых плиток мавританской Испании до архитектурного американского стекла. <...> От изразцовой мозаики Византии до современной пластмассовой промышленности

и т. д.¹³⁶ По словам В. Паперного, «к началу войны культура 2 ощущала себя наследницей *всех* традиций и итогом *всех* путей»¹³⁷.

Забегая вперед, отмечу, что в 1949 году, когда в контексте борьбы с космополитизмом в советской архитектуре про-

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 138–139.

¹³⁶ Атаров Н. Дворец Советов. М.: Московский рабочий, 1940. С. 19.

¹³⁷ Паперный В. Культура «два». С. 38.

изошла новая смена парадигмы, Аркина, помимо всего прочего, обвинили в том, что он «сознательно уклоняется от марксистской разработки проблем <...> связанных с освоением прогрессивного *национального* (курсив мой. – Н. М.) наследия в архитектуре и архитектурной науке»¹³⁸. Его идеи об освоении наследия *мировой* архитектуры были названы «идеалистическими и формалистическими, по существу гегельянскими»¹³⁹.

Но в 1933 году боролись пока лишь с модернизмом. А. А. Веснин в своем выступлении так отозвался о речи Аркина:

Докладчик построил свой доклад так искусно, что с ним нельзя полемизировать, нельзя его и особенно приветствовать. Определенных выпадов против новой архитектуры в докладе не было, но все-таки было такое отношение, что новая архитектура – это не то, что нам нужно¹⁴⁰.

Веснин оказался более чем прав: дискуссия 1933 года в целом и доклад Аркина в особенности обозначили начало конца модернизма в СССР.

¹³⁸ *Рзянин М.* Улучшить работу научно-исследовательского института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР // Архитектура и строительство. 1949. № 3. С. 5.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ [Выступление А. А. Веснина по докладу Д. Е. Аркина] // Архитектура СССР. 1933. № 3–4. С. 14.

Аркин и борьба с формализмом

В борьбе с формализмом Аркин, к тому времени – правая рука Алабяна и в Союзе архитекторов, и в журнале «Архитектура СССР»¹⁴¹, принял самое непосредственное участие. Хотя он и не был в числе основных (анти)героев этой борьбы (отчасти потому, что не был членом партии, а потому не участвовал в партсобраниях Союза архитекторов, на которых формулировались главные обвинения), его роль была весьма существенной.

Первые антиформалистские выступления Аркина относятся к 1932 году. Еще за полтора месяца до выхода Постановления Совета строительства Дворца Советов, Аркин опубликовал статью, посвященную трем иностранным проектам, представленным на конкурсной выставке. Обсуждение проекта Ле Корбюзье он начал вполне в духе своих первых статей об архитекторе:

Из всех иностранных проектов наибольший интерес заранее возбуждал, конечно, проект Корбюзье. Самая яркая фигура современной буржуазной архитектуры, к тому же числящаяся до сих пор на «левом» ее

¹⁴¹ Помимо рабочих отношений Алабян и Аркин дружили, что называется, семьями – по воспоминаниям Ю. Ю. Савицкого, Алабян без Аркина «не мог существовать больше двух часов» (см.: Стенограмма вечера, посвященного памяти искусствоведа Давида Ефимовича Аркина. 20 февраля 1968 года. Москва, Дом архитектора. Архив Н. Ю. Молока. С. 14).

фланге, Корбюзье занимает место, выходящее далеко за пределы его собственной работы как архитектора-практика. Он – глава целой школы, лидер целого течения в архитектуре современного капитализма, автор законченной архитектурной концепции, влияние которой можно проследить и в деятельности определенных группировок советской архитектуры.

Однако затем, охарактеризовав проект Ле Корбюзье как **«машину для съездов»**, Аркин обвинил его в **«эстетизации машины, формалистической переработке элементов современной индустриальной техники»**. Если прежде Аркина воодушевляло сравнение дома с «машиной для жилья» («Современное здание – такой же продукт машинной техники, как паровоз, аэроплан, турбина»¹⁴²), то теперь оно приобрело негативную коннотацию. Статья завершается словами:

Искусство, представителем которого является Корбюзье, **не создает подлинно новых элементов стиля, новых художественных образов – оно лишь эстетизирует машину, современную технику, надеясь таким путем компенсировать свою идейно-художественную опустошенность**¹⁴³.

Очевидно, что такое «опустошенное» искусство уже не

¹⁴² Аркин Д. К приезду Ле Корбюзье. С. 6.

¹⁴³ Аркин Д. Три иностранных проекта (В порядке обсуждения) // Советское искусство. 1932. № 2. 8 января. С. 1.

может служить образцом для советских архитекторов. К тому же Аркин отметил у Ле Корбюзье «глубокое непонимание процессов, происходящих в советской архитектуре, и тех гигантских перспектив, которые раскрываются перед ней»¹⁴⁴.

Аркин принял участие в сборнике «10 рабочих клубов Москвы», вышедшем под редакцией В. С. Кеменова¹⁴⁵. Сборник был посвящен «обследованию» (как сформулировано в предисловии) конструктивистских рабочих клубов на предмет их соответствия «пролетарскому стилю» архитектуры. Все авторы, среди которых были Н. И. Брунов, Д. М. Аранович, М. В. Алпатов, М. А. Ильин и др., пришли примерно к одному и тому же выводу: «Можно ли назвать архитектуру клуба имени Алексева пролетарской архитек-

¹⁴⁴ Аркин Д. [Рец.] Ле Корбюзье. «Крестовый поход или сумерки академизма». Париж, 1934 // Известия. 1934. 6 апреля. С. 4.

¹⁴⁵ Как указывает В. Э. Хазанова, Аркин был руководителем научной темы «Рабочий клуб», которую разрабатывала группа производственного искусства Секции пространственных искусств ГАХН, и именно он был ответственным редактором книги «10 рабочих клубов Москвы» (см.: Из истории советской архитектуры. 1926–1932 гг. Документы и материалы. Рабочие клубы и дворцы культуры. Москва / Сост. В. Э. Хазанова, отв. ред. К. Н. Афанасьев. М.: Наука, 1984. С. 129; Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1941. М.: Жираф, 2000. С. 75). В одном из многочисленных списков своих публикаций сам Аркин также называет себя редактором «10 рабочих клубов Москвы» (РГАЭ. Ф. 293. Оп. 2. Д. 142. Л. 48), однако этот список был составлен в октябре 1947 года, накануне Суда чести, а потому не вызывает особого доверия (Аркин мог использовать эту книгу опять же как алиби; в других списках своих работ он ее не упоминает). В любом случае на обороте титула сборника в качестве редактора значится Кеменов.

турой? Конечно, нет, потому что идеология пролетариата как класса ни в какой мере не определила собой архитектурной композиции» (Брунов о Клубе имени Алексеева Л. А. Веснина)¹⁴⁶; «Отвлеченная архитектурная форма, довлеющая над художником, СТАЛА ОДНОЙ ИЗ ПРИЧИН, СОЗДАВШИХ НЕСООТВЕТСТВИЕ КЛУБНОГО ПОМЕЩЕНИЯ ЗАПРОСАМ ЖИЗНИ» (Н. И. Соколова о Клубе имени Фрунзе Мельникова)¹⁴⁷; «Перед нами яркий образчик идеологически чуждой и утилитарно нецелесообразной архитектуры» (Алпатов о клубе «Ротфронт» типографии «Красный пролетарий» С. С. Пэна)¹⁴⁸; «<...> надо со всей определенностью признать АБСОЛЮТНУЮ НЕПРИЕМЛЕМОСТЬ ДАННОГО АРХИТЕКТУРНОГО РЕШЕНИЯ ДЛЯ НАШЕГО КЛУБНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА» (Ильин о Клубе имени Русакова Мельникова)¹⁴⁹. Аркин написал раздел о клубе «Буревестник» Мельникова:

Здесь представлены и эклектически СОЕДИНЕННЫ МНОГИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СИСТЕМЫ, здесь сделана попытка создать для рабочего клуба некое нешаблонное архитектурное оформление, НО ЗДЕСЬ НИКАК НЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ САМ РАБОЧИЙ КЛУБ, НЕ ВЫРАЖЕНА ИДЕОЛОГИЯ

¹⁴⁶ 10 рабочих клубов Москвы / Ред. В. С. Кеменов. М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. С. 11–12.

¹⁴⁷ Там же. С. 23.

¹⁴⁸ Там же. С. 71.

¹⁴⁹ Там же. С. 77.

КЛАССА, КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКУЮ ЖИЗНЬ
КОТОРОГО РАБОЧИЙ КЛУБ ПРИЗВАН
ОБСЛУЖИВАТЬ¹⁵⁰.

Но главные антиформалистские выступления Аркина пришлось, конечно, на 1936 год, когда в «Правде» вышел ряд анонимных статей, прозвучавших, по выражению С. О. Хан-Магомедова, «пулеметной очередью»¹⁵¹ и получивших огромный резонанс: «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта), «Формалистское кривлянье в живописи» (6 марта) и др.

Первая статья о формализме в архитектуре – «Архитектурные уроды» – появилась в «Правде» 3 февраля и была посвящена «левацким» конструктивистским постройкам Свердловска: «Убожество и бездарность выдаются за проявление пролетарского стиля», – заключал спецкор газеты С. В. Диковский¹⁵². Параллельно аналогичные публикации вышли в цеховой «Архитектурной газете» – «Триада конструктивизма» Л. К. Комаровой (28 января) и «Система извращения фактов, или Как „разоружаются“ бывшие конструктивисты» Г. М. Людвиг (3 февраля), направленные против М. Я. Гинзбурга и С. А. Лисагора. Обсуждению статьи Людвиг

¹⁵⁰ Там же. С. 53.

¹⁵¹ Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. М.: Стройиздат, 1996. С. 674.

¹⁵² Диковский С. Архитектурные уроды // Правда. 1936. № 33. 3 февраля. С. 3.

была посвящена дискуссия в Союзе архитекторов 13 февраля – последнее, по замечанию А. Н. Селивановой, открытое столкновение между конструктивистами и «партийными архитекторами». В дискуссии участвовал и Аркин¹⁵³.

Спустя пять дней, 18 февраля, в «Комсомольской правде» была опубликована анонимная статья «„Лестница, ведущая никуда“. Архитектура вверх ногами», посвященная Мельникову. Поводом послужил напечатанный в «Архитектурной газете» проект дома на 1-й Мещанской улице, но досталось и клубу на Стромынке и собственному дому архитектора в Кривоарбатском переулке: «Этот каменный цилиндр может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем чем угодно, только не домом, в котором добровольно могут селиться люди», – писал автор. Мельников был назван «архитектурным фокусником», его проекты – «карикатурными» и «уродливыми»: даже «самые мрачные фантазии Босха бледнеют перед творениями архитектора Мельникова, перед уродством его сооружений, где все человеческие представления об архитектуре поставлены вверх ногами. <...> [Москва] обезображена десятком уродливых сооружений вроде тех же кубов Мельникова <...> Мельников с редкой настойчивостью и последовательностью творит своих гипертрофированных уродов» и т. д. и т. п.¹⁵⁴

¹⁵³ Подробнее см: *Селиванова А. Н.* Постконструктивизм. С. 274–285.

¹⁵⁴ *Б. п.* «Лестница, ведущая никуда». Архитектура вверх ногами // Комсомольская правда. 1936. № 39. 18 февраля. С. 4.

«ЛЕСТНИЦА, ВЕДУЩАЯ НИКУДА»

АРХИТЕКТУРА ВВЕРХ НОГАМИ

Любители красивых слов часто называют архитектуру «полетающей музыкой». Но, к сожалению, способностью возлететь ввысь обладает не только хорошая музыка. В Москве, например, есть архитектурно-строительные проекты, в просторных зданиях несущие «воздуха», из которых пролетает с ужасом шарлатаны в сторону.

Один из таких домов — клуб коммунистов на Стрелецком — выдан в свое время общественным спором. Но спор, как проходил, проходил, а дома остаются, тем более, что автор «полетающей» сооружения, архитектор К. Мельников, успел надолго именоваться главным рядом своих великих зданий.

Многие считают своим изобретением Иосиф Боск вывелся сюда ползота соплячки чужовых укров, людей с птичьими горлами, перелетных роботов, прыдающих гадов, отвратительных зверолюдей. Но даже само безобразное средневековое изображение, самые мрачные фантазии Боск блещут перед творческими достижениями Мельникова, перед уродством его сооружений, где все человеческие представления об архитектуре поставлены вверх ногами. Чужбы не быть господствующим, им придется здесь опинуть «ложа», который повторит этот архитектору в Архитектурном музее. Этот каменный пейзаж должен быть местом пригнетельного заключения, салютной башней, воен чем уездом, только во дворце, в котором добровольно могут селиться люди».

И вот опять «архитектура вверх ногами», как вышло во восточном проф. Углич, но при этом все сказанное, оказывается «последним словом художественного «новаторства».

Архитектор Мельников неужели творит новые капиталистические проекты, в которых прокладывает свои замыслы какому «всепобежденному архитектурным канонам», эти

Но нежеланные сведения, что дом архитектору посылал до себя.

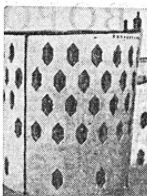
проекты ставятся в предикте жилищных комиссий, в «камеральное» Мельникова — предмет подражания похвальных учеников.

На последнюю номера «Архитектурной газеты» от 12 февраля мы узнаем, что все это же неутолимый архитектурный флюксический проект дома для 1-й Мещанской улицы, которая должна стать одной из красивейших улиц в Москве. Выясняется, что «в доме совершенно нет угад. Вместо него запрокинутая разрыв, перекартативную ступку очерт. тойшей депоративной аркой. Ввиду автор рассматривает до неизвестно куда ведущие лестницы».

«Неизвестно куда ведущие лестницы» являются самым последним самостоятельным творком Мельникова. Они буквально ослепляют архитектуру, разбиваясь проект.

«Детали» — вот что считало изобретено в этом доме, пролетит на депоритно в «Пролетарское Трудовое», с площадью как будто для маршморок балласта и лестницами, но ведущими нигду... А... профессор Баркин очень обоснованно том, что в проект не включен существующий 6-этажный дом у Ботанического сада. Бол оно, видите ли, проект «не ясно читается»!

Мудрые эксперты решали «идеальный» проект представить на рассмотрение правительства Москвы и МК ВКП(б), а «Архитектурная газета» боролась зарегистри-



Дом в Кривокобурском пер. Архитектор К. С. Мельников.

ровала этот факт, глумо пролетая вернуться в смысле проекта в дальневосточные...

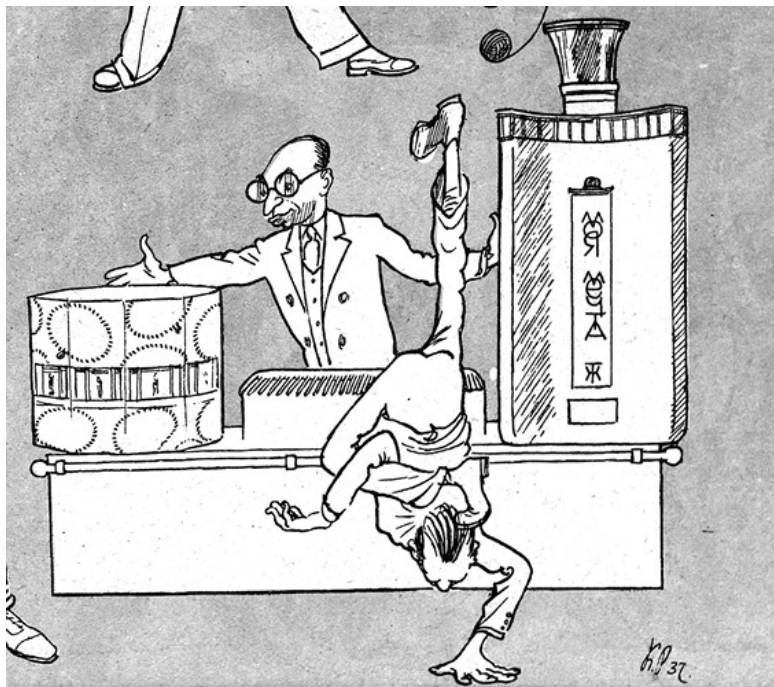
Сейчас, когда в стране развивается возмужание строительства, когда города уравниваются в жилищными условиями, когда одесский вызов шлет воплощения новой жизни, радости, счастья, красоты во всем, что его окружает, вопросы архитектурному приобретают особое значение. В ближайшее время собирается первый всесоюзный съезд архитекторов. Он должен выработать единый, не проект, как ответить на требования народов советской страны, которые

не только в городах и крупных городах, но даже в далеких уголках Кабарды живут помыслы архитектора, художника-строителя. Мы построили чудесный театр, монументальный дом комитетов ЦК, новую гостиницу, десятки прекрасных зданий, мы строим величественный дворец советов, но все равно стоим в досках жилищных общественных учреждений, театров, кино, жилых домов. Каждый предпринимает спрос на архитектурное оформление новых деревень вплоть до жалостливых фех и синагожек. А тут люди предлагают уродливые варианты кахлито-белоглазых, немощных, запущенных, формалистических тиров, и серьезные лютые, авторитетные социальности риторично бормочут что-то о «стилях истинного плана» и спускают с себя ответственность за ополаскательное решение вопроса!

Но этим ли объясняется то, что после Москвы, столицы Советского Союза, обозначена жесткой уродливой сооружений проект тех же глумо Мельникова! Обеспечиваются на «последние достижения» буржуазной моды, черная «леген» своего творчества в ушах капиталистической архитектуры, Мельников с редкой настойчивостью и последовательностью творит свои гиперстроительные утробы.

«Вряд ли можно назвать у нас еще одного такого зодчего, творческий путь которого определял бы за все время революцию такой же ярвоинтересностью и последовательностью, как у К. С. Мельникова», — пишет о нем в последнем номере журнала «Архитектура» (XIV) Г. Углич. Автор робко пытается сказать очевидную истину: «король гол!» — во сколько при этом расстоится отворок, похлоном, дурачествами уродливой, дилематической распархиванной! «Мельников — архитектурный экзальбрист и паразитован», — пишет Углич, но тут же начинает восклицать, что этот экзальбрист «может стать одним из интересных мастеров новой архитектуры социализма». Конечно, может стать, но при том лишь условии, что уродливое его здание и коллегия не будут сжиганы жителями прилета «чужеземцами импробитивными паразитами». Конечно, может стать, но при том лишь условии, что уродливое его здание и коллегия не будут сжиганы жителями прилета «чужеземцами импробитивными паразитами», не будут возмущательно выжжены божественно возмущенную ервушу перед его творчеством, не будут пригнетельно ввержены проекты зданий для «всепобежденной социализма», не будут возмущательно выжжены божественно возмущенную ервушу перед его творчеством, форма которых с птичьего полета (!!) выплывают... серы и водит... Конечно, товарищи зодчие, свой первый вылет. Скупность на жидко, — отсюда вышло наша работа, здесь произведено наше место! Здесь создаются прекрасную архитектуру социалистической страны (социализма, неперекрещено, кахлито-белоглазых, которые не менее опасны, чем пролетарство формалистических функций.

Ил. 21. Анонимная статья «„Лестница, ведущая нигуда“: Архитектура вверх ногами» в газете «Комсомольская правда». 1936. № 39. 18 февраля. С. 4



Ил. 22. Константин Ротов. «...архитектор Мельников на себе лично пробует те методы, какими он пользовался в своих проектах (клуб имени Русакова, клуб завода «Каучук» и др.), т. е. стоит вверх ногами». Шарж из журнала «Крокодил». 1937. № 17. Июнь. С. 9. Фрагмент. За Мельниковым – М. Гинзбург с проектом комбината газеты «Известия»

(После этой статьи выражение «вверх ногами» столь прочно стало ассоциироваться с Мельниковым, что и через пол-

тора года вдохновило карикатуриста «Крокодила» К. Ротова на шарж, на котором архитектор изображен «вверх ногами», поскольку «на себе лично пробует те методы, какими он пользовался в своих проектах»¹⁵⁵.)

Через два дня, 20 февраля, «Комсомольская правда» продолжила тему Мельникова, опубликовав два отклика на статью «Лестница, ведущая никуда» – А. В. Щусева и Аркина. Щусев дополнил список «формалистического фокусничества» Мельникова проектом Наркомтяжпрома, однако похвалил павильон в Париже и гараж Интуриста, которые «обладают архитектурными достоинствами». Тем не менее Мельников – по Щусеву – «играет в гениальность» и «усвоил чисто опереточный подход», а сам подзаголовок статьи – «Советским архитекторам не по пути с заумными экспериментами Мельникова» – звучал как приговор Мельникову¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Подпись под шаржем К. Ротова // Крокодил. 1937. № 17. Июнь. С. 9.

¹⁵⁶ Щусев А. Игра в «гениальность». Советским архитекторам не по пути с заумными экспериментами Мельникова // Комсомольская правда. 1936. 20 февраля. С. 2.

„ХУДОЖЕСТВЕННОЕ“ САМОДУРСТВО

В любой отрасли искусства погоня за оригинальностью во что бы то ни стало, культ формы ради самой формы, приводят прямой дорогой к идейной пустоте, к бессмысленности. Эта дорога еще короче в архитектуре, ибо здесь к фальши художественного образа присоединяется неоправданность технических приемов и искаженное решение бытовых задач, стоящих перед каждым сооружением. Здание, построенное по рецепту архитектурного формализма, обычно не только лишено подлинной художественной выразительности — оно ложно решено и с точки зрения своей конструкции и неудобно для тех, кто этим зданием пользуется.

Таков, для примера, ряд клубов, построенных в Москве по проектам архитектора Мельникова. Автор считает себя, очевидно, большим новатором в архитектуре. Но новаторство — могучая сила, если оно направлено на отыскание новых методов, новых решений, диктуемых новыми требованиями самой жизни, самого человека, — и новаторство означает творческий труд, если оно становится самоцелью, если за ним не скрывается ничего, кроме навязчивого желания быть не похожим на других. Архитектура не терпит подобного «вольного форматворчества», она жестоко мстит тем, кто пытается изобретать новые формы, не проверяя их технической и бытовой пригодности и не думая об их художественном смысле.

Когда в проекте дома Наркомтажпрома архитектор Мельников, в порядке этакого вольного «полета фантазии», помещает 16 этажей громадного здания ниже уровня земли, для чего предлагает вырыть колоссальный котлован и спустить туда открытые лестницы, то спрашивается, содержит

ли такое предложение новаторскую мысль или же мы имеем дело со своеобразным проявлением «художественного» самодурства?

Не надо думать, что архитектурные эксперименты Мельникова критиковались всегда только с «реверансами и поклонами». К сожалению, резкая критика, которой были в свое время подвергнуты проекты и постройки Мельникова и самый «метод» его архитектуры, оказали очень мало влияния на его практику: последняя по большей части руководствуется принципом: «чего моя левая нога хочет». И в этом отношении архитектору Мельникову действительно нельзя отказать в известной последовательности.

Мертвый культ формы, в котором Константин Мельников погребает свое незаурядное дарование, может проявляться в архитектуре и по-иному: печатью творческого бескрылья отмечены и работы тех, кто видит задачу советского архитектора в неразборчивом копировании различных старых стилей и заполняет свои проекты мешаниной форм, надерганных из различных памятников прошлого. Подобно тому, как архитектурные трюки не имеют ничего общего с подлинным новаторством, так и упражнения в копировке бесконечно далеки от глубочайшей идеи творческого овладения классическим наследством.

И в том и в другом случае перед нами попытки уйти от нашей жизни и ее правды, уклонение от борьбы за советскую архитектуру, отсутствие настоящего творческого дерзания, без которого не может быть создана архитектура нашей великой и дерзновенной эпохи.

Д. АРКИН.

Аркин назвал свою заметку «„Художественное“ самодурство». Он также писал о «культе формы ради формы», о «вольном формотворчестве» и «полете фантазии» Мельникова. Но не только – Аркин расширил круг «уклонистов», включив в него и тех, кто неверно осваивает архитектурное наследие:

Мертвый культ формы, в котором Константин Мельников погребает свое незаурядное дарование, может проявляться в архитектуре и по-иному: печатью творческого бескрылья отмечены и работы тех, кто видит задачу советского архитектора в неразборчивом копировании различных старых стилей и наполняет свои проекты мешаниной форм, надерганных из различных памятников прошлого. Подобно тому, как архитектурные трюки [Мельникова] не имеют ничего общего с подлинным новаторством, так и упражнения в копировке бесконечно далеки от глубочайшей идеи творческого овладения классическим наследием. И в том, и в другом случае перед нами **попытки уйти от нашей жизни и ее правды, уклонение от борьбы за советскую архитектуру**¹⁵⁷.

Таким образом, Аркин определил два вектора – «вольное формотворчество» и эклектика, – по которым и будет проходить дальнейшая борьба с формализмом.

¹⁵⁷ Аркин Д. «Художественное» самодурство // Комсомольская правда. 1936. № 41. 20 февраля. С. 2 (п/ж Аркина).

Того же 20 февраля, что и статья Аркина в «Комсомолке», в «Правде» вышла статья «Какофония в архитектуре», подписанная криптонимом «Архитектор». Ее написал Аркин; свое авторство он раскрыл лишь спустя 13 лет, в 1949-м, – в публикуемом ниже письме М. А. Сулову (см. Приложение 16).

Это, пожалуй, самая неприятная статья во всей библиографии Аркина. И тон ее гораздо более жесткий, чем в «Комсомолке». Обозрев различные архитектурные премьеры Москвы, он обвинил в «безответственности и халтуре», в «упрощенчестве», в «попытке скрыть при помощи фальшивого внешнего лоска отсутствие всякого осмысленного содержания», в «беспринципной мешанине самых разнообразных форм» практически все направления советской архитектуры. Под каток Аркина попали и конструктивистский дом «Политкаторжан» Д. П. Знаменского и Н. В. Ликина, ставший «следствием левацкой установки на искусственное насаждение бытовых коммун», и классические дом Наркомлеса А. К. Бурова, чей фасад «„украшен“... напыщенными, фальшивыми архитектурными атрибутами», и дом «Автомарш» Б. В. Ефимовича – «пример архитектурной какофонии», «конфетной красоты» и «мещанского украшательства». Естественно, Аркин упоминает и «мелкобуржуазного формалиста от архитектуры» и «эпигона западно-европейского конструктивизма» Мельникова с его «уродливым зданием» Клуба коммунальников и «беспринципным фор-

мотворчеством» в проекте Наркомтяжпрома, и Ле Корбюзье, чей дом Наркомлегпрома выглядит как «странное нагромождение бетона, железа и стекла». «В архитектуре, – завершает Аркин, – особенно нужны максимальная бдительность и требовательность»¹⁵⁸ (см. Приложение 10).

(Отмечу в скобках, что формулировки Аркина – «мешанина форм, надерганных из различных памятников прошлого» и «какофония» – станут своего рода иконографической программой для огромного числа карикатур на архитекторов-эклектиков, появившихся в середине 1930-х, и не только в профессиональной прессе, в частности, в «Архитектурной газете», но и в журнале «Крокодил», один из номеров которого, вышедший накануне 1-го съезда архитекторов в 1937 году, был целиком посвящен архитектуре¹⁵⁹.)

¹⁵⁸ *Архитектор [Д. Е. Аркин].* Какофония в архитектуре // Правда. 1936. № 50. 20 февраля. С. 4.

¹⁵⁹ Крокодил. 1937. № 15. Май.

Какофония в архитектуре

За последние годы советская архитектура прошла большой путь творческой перестройки и борьбы за высокое художественное и техническое качество сооружений. Эта борьба потребовала прежде всего преодоления вульгарного упрощенчества, искажавшего стиль советской архитектуры. На улицах наших городов за последние годы появились новые здания, ни своим внешним видом, ни своим внутренним устройством непохожие на унылый и бездушный штамп прежних домов-ящиков. Растет архитектурное мастерство, растут новые талантливые мастера из среды молодежи, растет стремление создать архитектурные произведения, достойные нашей великой эпохи. Лучшим примером подлинно советского архитектурного произведения является московский метро.

Но еще сегодня в нашей архитектурной практике немало безответственности и халтуры (см. «Правду» за 3 февраля — «Архитектурные уроды»). Возмутительное упрощенчество, наплевавшее отношение к самым непосредственным нуждам человека, попытки скрыть при помощи фальшивого внешнего лоска отсутствие всякого осмысленного содержания, беспринципная мешанина самых разнообразных форм, механически скопированных с различных архитектурных памятников прошлого и никак между собой не связанных, — эти черты еще характерны для многих проектов и готовых зданий.

Еще хуже, когда подражание классикам принимает характер беспорядочной смеси разнообразных архитектурных мотивов. Примером такой своеобразной архитектурной какофонии служит недавно построенный большой жилой дом на Ленинградском шоссе, № 92/96. Автор проекта, архитектор Ефимович, оперирует формами различных стилей, ничем между собой не связанных, и заботится только об одном — как бы создать фасад «побогаче», «пошкарнее». Архитектор Ефимович и подобные ему фабриканты «конфетной красоты» опасны тем, что они тянут к мешанству, прививают вкус к показной парадности.

Вредной погоне за мешанским украшательством, за дешевым эффектом подстать и та фальшивая, псевдореволюционная «новизна», которую стараются посадить мелкобуржуазные формалисты от архитектуры. Самым усердным из них бесспорно является архитектор К. Мельников, «прославившийся» уродливым зданием клуба коммунальников на Стрёмнынке. Многие из москвичей и приезжих, попадая в этот район столицы, удивленно пожимают плечами при виде огромных бетонных опухлей, из которых архитектор оставил главный фасад, умудрившись разнести в этих наростах балконы зрительного зала. То обстоятельство, что эта чудовищная затея невероятно усложнила и удорожила

Ил. 24. Статья Аркина «Какофония в архитектуре» в газете «Правда». 1936. № 50. 20 февраля. С. 4

ПУТЬ ЭКЛЕКТИКА

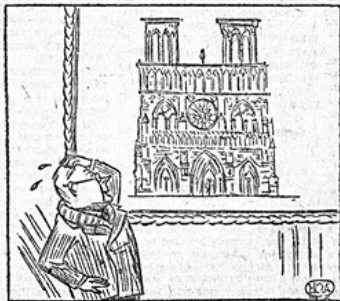


1. Какие монументальные формы!

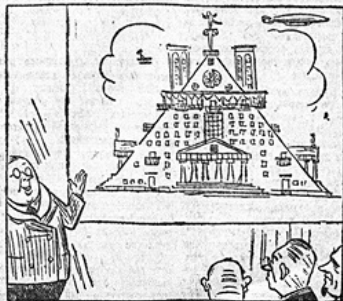


2. Пропорции! Демократич. общественный характер сооружения...

Рис. бр. Абрамовых



3. Сколько стремительной динамики! Романтики! Поэмы!



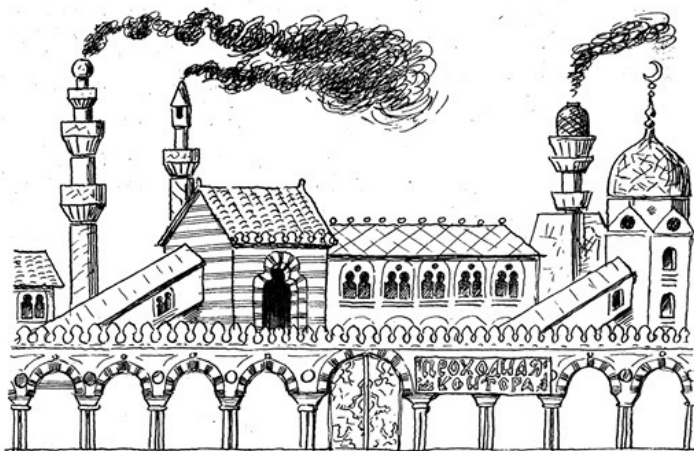
4. В этом сооружении вы видите монументальные формы, композиционно уравновешенные с главным входом, подчеркивающим общественный характер сооружения и переработанные в единый язык стремительной динамики.

Ил. 25. Марк и Олег Абрамовы. «Путь эклектика». Карикатура в «Архитектурной газете». 1936. № 19. 3 апреля. С. 3. Подписи: «1. Какие монументальные формы! 2. Пропор-

ции! Демократизм, общественный характер сооружения...
3. Сколько стремительной динамики! Романтики! Порыв!
4. В этом сооружении вы видите монументальные формы, композиционно увязанные с главным входом, подчеркивающим общественный характер сооружения и перерастающие в единый порыв стремительной динамики»

ФОРМАЛИСТ НА СВОБОДЕ

Рис. Н. Радлова



Проект механической прачечной в славянско-мавританском стиле.

Ил. 26. Николай Радлов. «Формалист на свободе. Проект механической прачечной в славянско-мавританском стиле». Шарж в журнале «Крокодил». 1937. № 15. Май. С. 5

Статья «Какофония» имела, по определению Дмитрия

Хмельницкого, «законодательный характер»¹⁶⁰. Уже на следующий день, 21 февраля, ее обсуждали на заседании секретариата Оргкомитета Союза архитекторов и постановили:

1. Считать, что статья, опубликованная 20 февраля в «Правде» под заголовком «Какофония в архитектуре», совершенно правильно и своевременно подвергает критике ряд извращений в нашей архитектурной практике. Борьба с этими извращениями приобретает особенное значение в связи с подготовкой предстоящего всесоюзного съезда архитекторов. Вместе со статьями «Правды», посвященными формалистическим извращениям в других областях нашей художественной культуры, эта статья призывает советских архитекторов к решительному преодолению формалистической фальши, беспринципной эклектики и вульгарного упрощенчества в архитектурном творчестве.

2. Для всестороннего обсуждения статьи в «Правде» созвать 25 февраля в Доме архитектора собрание московских архитекторов. Вступительный доклад поручить г. Алабяну¹⁶¹.

Собрание в Доме архитектора длилось целых три дня, 25–27 февраля: «Напечатанная в „Правде“ статья „Какофония в архитектуре“ <...> глубоко взволновала архитектурную об-

¹⁶⁰ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 167.

¹⁶¹ Протокол № 4 заседания Секретариата Оргкомитета ССА. РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 11 об.

щественность Москвы. Три вечера московские архитекторы посвятили обсуждению основных теоретических и практических задач, стоящих перед советской архитектурой», – сообщила газета «Советское искусство»¹⁶². «<...> шел горячий и откровенный разговор о тех болезнях архитектуры, о которых столь своевременно <...> сигнализировала руководящая печать», – вторила «Литературная газета»¹⁶³. С основным докладом выступил Алабян, а вслед за ним – многие другие архитекторы: «Бывшие идеологи конструктивизма гг. М. Я. Гинзбург и А. А. Веснин в своих речах, искренность которых произвела глубокое впечатление на аудиторию, заявили об отказе от ряда своих ошибочных установок»¹⁶⁴.

¹⁶² Б. п. Против формализма в архитектуре // Советское искусство. 1936. № 10. 29 февраля. С. 4.

¹⁶³ Эйдельман Я. Против формализма и «левацкого» уродства. У архитекторов // Литературная газета. 1936. № 13. 29 февраля. С. 8.

¹⁶⁴ Б. п. Против формализма в архитектуре // Советское искусство. 1936. № 10. 29 февраля. С. 4.



Ил. 27. Марк и Олег Абрамовы. Д. Е. Аркин. Шарж в «Архитектурной газете». 1936. № 13. 3 марта. С. 3

Обсуждение «правдинской» статьи проходило и на страницах «Архитектурной газеты», где 23 февраля была напечатана передовица «Против формализма» и статья И. Маца «Архитектурная правда и ее формалистическое извращение» (о Мельникове и Леонидове)¹⁶⁵, 28 февраля – доклад Алабяна на собрании в Доме архитектора¹⁶⁶ и выступления Маца, Гинзбурга, М. В. Крюкова, 3 марта – выступления Веснина, Леонидова, Мордвинова, Руднева, Андре Лурса и др., а позже продолжилось и в журнале «Архитектура СССР», в котором был перепечатан доклад Алабяна (№ 4), а также опубликованы теоретические тексты о «корнях» эклектики и формализма (№ 5)¹⁶⁷.

На собрании выступил и сам Аркин, подчеркнувший «оздоровляющее значение» статьи в «Правде», а также расширивший свой список «формалистических уклонений». Если в статье он говорил о «вольном формотворчестве» и эклектике, то в своем докладе добавил к ним еще одну «болезнь» – «бумажное» проектирование конструктивистов:

¹⁶⁵ Б. п. Против формализма // Архитектурная газета. 1936. № 11. 23 февраля. С. 1; Маца И. Архитектурная правда и ее формалистическое извращение // Архитектурная газета. 1936. № 11. 23 февраля. С. 2.

¹⁶⁶ Алабян К. Против формализма, упрощенчества, эклектики! // Архитектурная газета. 1936. № 12. 28 февраля. С. 1–2.

¹⁶⁷ См.: Маца И. Л. О природе эклектизма // Архитектура СССР. 1936. № 5. С. 5–7; Ремпель Л., Вайнер Т. О теоретических корнях формализма в архитектуре // Архитектура СССР. 1936. № 5. С. 8–13.

<...> удар по формализму является, в частности, ударом по элементам «бумажного» мышления в работе архитектора. За бумажным проектом архитектор часто не чувствует всей реальности строительной площадки <...> у нас еще сохранилось отношение к архитектурному произведению не как к категории реальной стройки, а как к категории двумерного графического изображения на бумаге. Именно этим можно, в частности, объяснить пристрастие архитекторов к огромным саженным перспективам, именно этим объясняется то, что оценки в архитектурных вузах даются скорее за графическое оформление проекта, чем за его архитектурное существо¹⁶⁸.

Термин «бумажная» Аркин, по-видимому, заимствовал у Грабаря, однако придал ему негативную коннотацию¹⁶⁹, при-

¹⁶⁸ Против формализма, упрощенчества, эклектики! Речь Д. Е. Аркина // Архитектурная газета. 1936. № 13. 3 марта. С. 3.

¹⁶⁹ Грабарь понимал под «бумажной» архитектурой, скорее, эксперименты и не вкладывал в это слово отрицательного смысла. Он писал об архитекторах эпохи Великой французской революции: «Насколько необузданно, дерзко, почти безумно было их бумажное творчество, все эти смеющиеся над жизнью и физическими законами фантастические композиции <...>». И в другом месте: конкурсные проекты – это «юношеские бредни, чисто бумажное творчество: бумага все вытерпит» (*Грабарь И.* Ранний Александровский классицизм и его французские источники // *Старые годы.* 1912. Июль–сентябрь С. 82, 91). Позже Грабарь заменит определение «бумажное творчество» на аркинское «бумажное проектирование»: «<...> чрезвычайно важной чертой французской архитектуры был на редкость абстрактный характер творчества зодчих, порожденный отвлеченным, „бумажным“ проектированием сооружений, которых никто не собирался возво-

том что его историко-архитектурные работы тех лет были посвящены К.-Н. Леду – одному из самых известных «бумажных» архитекторов (см. Главу III). Но если у Леду, по Аркину, – «обилие проектов, которые не могли быть осуществлены в силу своих особенностей»¹⁷⁰ (в другом варианте – «преобладают неосуществленные проекты»¹⁷¹), то у Мельникова/Леонидова – «оторванное от реальности» мышление: алиби, придуманное Аркиным для Леду, не работало в случае советских конструктивистов¹⁷².

дить» – Грабарь И. Э. Т. Томон // История русского искусства / Под общей ред. И. Э. Грабаря. Т. VIII. Кн. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 109.

¹⁷⁰ Аркин Д. Е. Габриэль и Леду // Академия архитектуры. 1935. № 4. С. 16.

¹⁷¹ Аркин Д. Образы архитектуры. М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. С. 101.

¹⁷² Одним из первых, еще в 1926 году, за «бумажность» конструктивистов критиковал Тео ван Дусбург: «Русские, в особенности, любили играть с современными конструкциями „на бумаге“ [*op papier*], создавая по большей части невыполнимые проекты (например, так называемая трибуна ораторов Лисицкого, спиралевидный барочный памятник третьему Интернационалу Татлина или маленькие, по-детски беспомощно нагроможденные блоки и планки поляка [*sic!*] Малевича, названные им „слепой архитектурой“!). Несомненно, это представляло большую опасность, поскольку подобные произведения дискредитировали серьезную конструкторскую деятельность современных архитекторов. Хотя эти утопические проекты могут иметь некоторую ценность в качестве *Anregung* [стимула], по сути, они являются декоративно-эстетическими спекуляциями, подобными тем, которые делали архитекторы югендстиля и бидермайера» (*Doesburg T. van. Architectonische innovaties in het buitenland // Het bouwbedrijf. 1926. № 13. 29 October. P. 426. Англ. пер. см.: Doesburg T. van. On European Architecture: Complete Essays from Het Bouwbedrijf, 1924–1931 / Ed. by C. Boekraad. Basel, etc.: Birkhäuser, 1990. P. 122).*

Затем «Какофонию» должны были обсудить на III пленуме Союза советских архитекторов, в повестке которого было два вопроса – «жилой дом» и «уроки дискуссии» – доклад по второму вопросу было поручено сделать Иофану. Однако на заседании Оргкомитета Союза 1 июня 1936 года Алабян спустил ситуацию на тормозах:

Обсудив, мы пришли к заключению, что два вопроса, столь серьезных и больших, на пленуме поставить будет трудно и что мы не сумеем поднять, пленум будет 3 дня работать и 2 вопроса мы не сумеем глубоко и серьезно обсудить. Поэтому решением Секретариата один вопрос снимается и будет только первый вопрос, вопрос об архитектуре жилого дома¹⁷³.

В следующем году статья «Какофония в архитектуре» была включена в сборник «Против формализма и натурализма в искусстве» – одну из самых одиозных публикаций в истории отечественного искусствознания¹⁷⁴. Сюда были включены все анонимные «правдинские» статьи, а также «Против формализма и натурализма в живописи» В. С. Кеменова, доклад М. Л. Неймана о формализме в скульптуре и др. Помимо «Какофонии» в сборник вошли еще две статьи об

¹⁷³ Стенограмма Заседания Оргкомитета ССА 1 июня 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 12. Л. 35.

¹⁷⁴ Против формализма и натурализма в искусстве: Сб. статей. М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1937. Сборник вышел под редакцией П. И. Лебедева, будущего директора Третьяковской галереи и председателя Комитета по делам искусств, а тогда – заведующего отделом ИЗО издательства ИЗОГИЗ.

архитектуре – «Лестница, ведущая в никуда» и доклад Алабяна «Против формализма в архитектуре», прочитанный на собрании в Доме архитектора.

ДОМ НА УЛИЦЕ КИРОВА

Д. АРКИН

Еще задолго до окончания строительных работ дом на улице Кирова сделался объектом оживленных споров и резкой критики. Критиковали и спорили не только архитекторы, но и самые широкие круги жителей столицы. Мимо этого дома, — и тогда, когда он был еще в лесах и когда открылись огромные стеклянные плоскости его стен и глухие боковые торцы, — редко кто проходил равнодушно. Москва знала много домов, выполненных раньше здания Наркомлегпрома в «ультрасовременных» формах, — в тех формах, которые у нас называют конструктивистскими. Но даже неискушенный глаз угадывал, что здесь он имеет дело с некоей архитектурной доктриной, доведенной до логического предела, что перед ним — не только большое конторское здание, но целое учение, отрицающее то, чему учили до него, и претендующее на новое слово в архитектуре. И критикуя этот дом, критиковали определенное направление, выразившее себя в этом сооружении так ярко.

Московский «дом Корбюзье» — произведение большого мастера, мыслителя последовательно и остро. С той же последовательностью и остротой, с какой проведена здесь определенная архитектурная концепция, это здание вскрывает пороки примененного метода, изобличает его мертвящий схематизм. Истории было угодно, чтобы именно в Москве было осуществлено самое крупное по масштабам сооружение из всех, выполненных до этого времени главою западноевропейской «новой архитектуры». Современная Европа, хотя и наградившая автора «урбанизма» громкой известностью, фактически отказала ему в праве на эксперимент. До московского дома Корбюзье реализовал на практике свое учение почти исключительно в небольших особняках парижских предместий да в архитектурных памфлетах, выходящих каждые 2—3 года в виде очередной книги в издании Хресс. Дом на улице Кирова в Москве — первое действительно крупное сооружение Корбюзье.

Дом Наркомлегпрома на улице Кирова в Москве

Immeuble
du Commissariat
du peuple
pour l'industrie
légère
à Moscou



И вот оказывается, что первое же испытание, — испытание масштабами, оказалось ровным для мастера. Архитектура, горделиво именующая себя архитектурой «эпохи машинизма» и настойчиво требующая устами Корбюзье 60-этажного стандарта для небоскребов современного Сити, здесь оказалась задавленной и смелой самыми обыкновенными размерами крупного делового здания. Безмасштабность дома, показывающего улицу слепые плоскости торцов и глухую гладь стеклянной стены, — такое первое впечатление, которое остается и самым прочным. Чувство пропорций, умение ими архитектурно оперировать здесь покинуло им. Вестрострой фасадные композиции для небольших сооружений, вроде известного особняка в Гарш, жилого дома в Штутгарте, дома Лярош и других своих более ранних построек, Корбюзье неизменно применял то, что он сам называет «регулирующими линиями». Попросту говоря, он тщательнее выискивал пропорции горизонтального и вертикального членений фасада. Он не избегал при этом обращения и к классическим схемам пропорциональных членений. Дом Наркомлегпрома лишен этого мощного эстетического регулятора. Объем, плоскость, масса выступают здесь в своем «первобытном» виде. Основным художественным приемом оказывается прием обнажения, — обнажения конструкции и материала.

Это обнажение технической основы здания является частью всей эстетики Корбюзье. Этот принцип формулируется его автором по-разному, — и по-разному же объясняется. Особенно охотно Корбюзье привлекает объяснения чисто практического, утилитарного порядка: сплошная стеклянная стена мотивируется интересами освещения, столбы вместо первого этажа — необходимостью стояния для авто и т. д. Но в основе этого приема лежит руководящий принцип всей архитектурной системы Корбюзье, выраженный им в свое время в его теоретической программе. Корбюзье дал несолько формул, призван-

Последствия этих публикаций хорошо известны: в архитектурной среде прошли массовые чистки, Охитович и Лисагор были арестованы, Мельников фактически был лишен практики и т. д.¹⁷⁵

Тогда же, в 1935 и 1936 годах вышли и две последние статьи Аркина о Ле Корбюзье, посвященные, как и самая первая, «правдинская» статья, зданию Центросоюза. Но теперь интонация критика изменилась на противоположную: он писал, что этот дом «оказался роковым [испытанием] для мастера» и «культурным анахронизмом» для советской Москвы¹⁷⁶, что это «произведение большого мастерства, но мастерства бесплодного»¹⁷⁷. Хотя эта фраза звучит как слова разочарования, неправильно было бы говорить о том, что Аркин разочарован, что его ожидания 1928 года теперь, в 1936-м, не оправдались. Изменилась сама оптика и идеология его восприятия. Время изменилось.

Критиковать Ле Корбюзье стало «хорошим тоном»: по выражению Катерины Кларк, в советской прессе он выступал в качестве «своего рода титульного антагониста»¹⁷⁸. Так, В. Д. Кокорин озаглавил свою статью о здании Центросою-

¹⁷⁵ См.: Селиванова А. Н. Постконструктивизм. С. 271–288.

¹⁷⁶ Аркин Д. Дом на улице Кирова // Архитектура СССР. 1936. № 10. С. 34, 35.

¹⁷⁷ Аркин Д. Дом Корбюзье // Архитектурная газета. 1935. № 2. 8 января. С. 2.

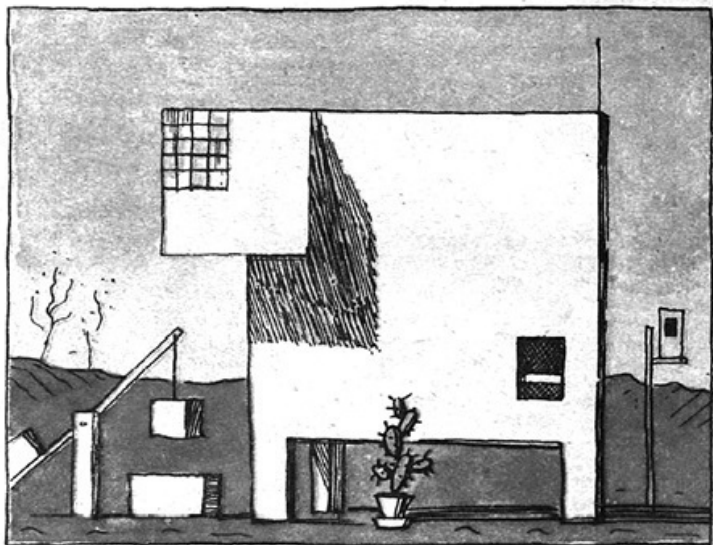
¹⁷⁸ Clark K. Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2011. P. 108.

за «Чужой дом»¹⁷⁹, а С. Н. Кожин назвал его «великолепной американской [sic!] тюрьмой»¹⁸⁰. И эта критика вышла далеко за пределы профессиональной прессы: в том же «Крокодиле» в 1934 году был опубликован шарж Николая Радлова с четверостишием Василия Лебедева-Кумача:

– Корбюзье – вот течение новое:
Конструктивность! Объем! Простота!
Но – увы! – ателье корбюзьевое, —
Как высокий загон для скота.

¹⁷⁹ Кокорин В. Чужой дом // Архитектурная газета. 1935. № 5. 24 января. С. 4.

¹⁸⁰ Б. н. Уроки майской архитектурной выставки. Творческая дискуссия в Союзе советских архитекторов // Архитектура СССР. 1934. № 6. С. 8. Не могу не поддаться искушению и объяснить это сравнение дома Центросоюза с тюрьмой, как и приведенное выше сравнение собственного дома Мельникова с «местом принудительного заключения», отсылкой к культовым в среде конструктивистов «Тюрьмам» Пиранези: сравнение с «тюрьмой», уничижительное само по себе, еще больше подчеркивало «визионерский» характер этих построек. О «пиранезианстве» в советской архитектуре см.: Михайловский С., Молок Н. Пиранези в СССР // Пиранези. До и после. Италия – Россия. XVIII–XXI века / Каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Antiga Edizioni, 2016. С. 267–273.



— Корбюзье — вот течение новое:
Конструктивность! Объем! Простота!
Но — увы! — ателье корбюзьевое, —
Как высокий загон для скота.

Ил. 29. Николай Радлов. «А ларчик просто открывался...». Шарж с четверостишием В. Лебедева-Кумача в журнале «Крокодил». Фрагмент. 1934. № 2. Задняя сторона обложки

Таким образом, в середине 1930-х годов из апологета модернизма Аркин превратился в одного из главных его оппонентов. «Самодурству» и «какофонии» он противопоставил «архитектуру радости», как называлась его статья того

же 1936 года, посвященная Дому пионеров и октябрят в переулке Стопани, реконструированному по проекту Власова и Алабяна¹⁸¹.

¹⁸¹ Аркин Д. Архитектура радости // Вечерняя Москва. 1936. № 150. 2 июля. С. 3. Ср.: «Архитектура дома Наркомлегпрома не может захватить трудящихся тем радостным (курсив мой. – Н. М.) волнением, которым они охвачены в своем повседневном труде» (Кокорин В. Чужой дом // Архитектурная газета. 1935. 24 января. С. 4); «Нам нужна архитектура, выражающая радостный (курсив мой. – Н. М.) стиль наших дней, стиль социализма...» (Эйдельман Я. Против формализма и «левацкого» уродства. У архитекторов // Литературная газета. 1936. № 13. 29 февраля. С. 8). О понятии «радости» в архитектурном дискурсе середины 1930-х годов см.: Селиванова А. Н. Постконструктивизм. С. 229–241.

Аркин и журнал L'Architecture d'aujourd'hui

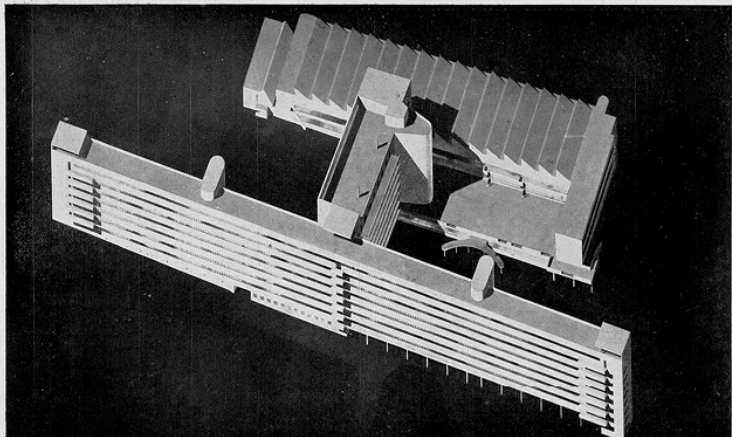
В этом контексте особенно поражает тот факт, что Аркин-антимодернист был в это же самое время корреспондентом французского журнала L'Architecture d'aujourd'hui – одного из главных модернистских, и в частности пролекорбюзьянских¹⁸², периодических изданий!

Создание корреспондентской сети было стратегической, экспансионистской целью Пьера Ваго, главного редактора журнала; к концу 1930-х с журналом сотрудничали более 25 корреспондентов, среди них: Юлиус Позенер (Германия), Любен Тонев (Болгария), Эрно Голдфингер (Великобритания), Эгон Рисс (Австрия), Пьетро Мария Барди (Италия), Луис Гутьеррес-Сото (Испания), Луи-Эрман де Конинк (Бельгия) и др. А также, что особенно должно было бы льстить Аркину: Бруно Таут (Япония – в середине 1930-х, когда Таут уехал из нацистской Германии в Японию), тексты которого Аркин опубликовал в своей книге «Архитектура современного Запада» (1932), и Зигфрид Гидион (Швейцария), статью которого «Из истории новейшей французской архитектуры» он включил в сборник «История архитектуры

¹⁸² Ле Корбюзье был постоянным автором журнала, а также одним из главных его героев – так, № 10 за 1933 год был целиком посвящен его (и Жаннере) творчеству.

в избранных отрывках» (1935).

Первым советским корреспондентом журнала (1930–1931) был Клод Мануэль Дакоста – соученик Б. Любеткина по парижской Специальной школе архитектуры и его соавтор по проекту Уральского Политеха в Свердловске (1926). Возможно, именно Любеткин, живший тогда в Париже, рекомендовал Дакосту журналу.



MAISON COMMUNE DES ÉTUDIANTS A MOSCOU. ARCHITECTE: I. NIKOLAEV

U. R. S. S.

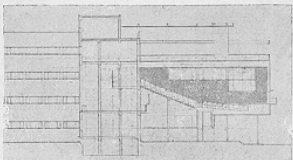
LE CORBUSIANISME EN U. R. S. S.

Ce que l'on appelle aujourd'hui « l'Architecture moderne » comprend en réalité plusieurs tendances, parfois très divergentes. Une de celles-ci présente une physionomie déjà bien déterminée: c'est l'architecture de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Elle occupe une place toute spéciale. On est parfois bouleversé par ces formes pures et belles que nous admirons, et cependant on n'aperçoit pas encore une « école » qui en poursuive les principes fondamentaux. On en découvre les éléments formels dans des œuvres de différents architectes et de différents pays; mais ils ne forment pas une véritable école stylistique.

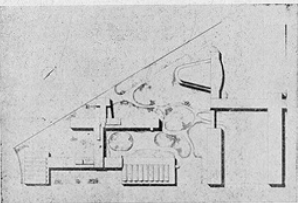
L'architecture de l'U. R. S. S. se trouve dans des conditions toutes différentes. Ici, les divers bâtiments nous montrent les mêmes principes d'organisation de formes et de volumes que nous trouvons dans l'œuvre de Le Corbusier. Une école fut fondée, qui permit de parler d'un style scientifique et jeune, leurs réalisations nous en montrent le large diapason. Leur formalisme ne doit pas être considéré comme un art rétrospectif ou comme une faiblesse de création de nouvelles formes.

Le planétarium de Moscou, œuvre des architectes Bortsch et Sinjawski, a été la première construction conçue selon la formule nouvelle. L'entrée du Centrossoyus et l'escalier de la villa à Garches furent adoptées, en montrant la possibilité d'employer les formes de L. C. même pour des bâtiments de toute autre signification.

Le deuxième pas fut l'immeuble des employés du Commissariat des finances, par les architectes Ginsburg et Milin. Ce bâtiment mérite une analyse plus profonde, parce que son « corbusianisme » est plus propre et plus large. Le long bâtiment de 91 mètres a, en façade, cinq fenêtres horizontales se continuant sans interruption. Le cube du bâtiment communal, où se trouvent les salles de sport, le réfectoire et le jardin pour les enfants, se développe en avant, ce qui donne une profondeur de volume à toute la composition. Celle-ci se prolonge encore jusqu'à l'entrée, où se trouvent, (en construction) un petit garage et la buanderie commune (la maison



TORFINSTITUT. ARCHITECTE: N. COLLEY



Ил. 30. Статья Михаила Ильина «Лекорбюзьеанство в СССР» в журнале L'Architecture d'aujourd'hui. 1931. № 6. Août-septembre. P. 58

В апреле 1931 года его сменил Михаил Ильин, написавший для журнала несколько статей о конструктивизме и функционализме. Поскольку весь архитектурный мир готовился к конгрессу CIAM, который должен был пройти в Москве, статьи Ильина носили просветительский, но и идеологический характер: они отражали интернациональный характер советской архитектуры.

В статье «Современная архитектура в СССР» (начало 1931) Ильин выделил два направления – формализм и конструктивизм – и продемонстрировал вовлеченность советской архитектуры в мировые тренды: «...каждый новый памятник советской архитектуры призван сыграть важную роль в истории современной архитектуры не только в Союзе Советов, но и в Европе»¹⁸³. Чуть позже Ильин опубликовал программную статью «Лекорбюзьеанство в СССР», в которой – совершенно как Аркин в своих первых статьях о Ле Корбюзье – назвал его главным вдохновителем «пролетарского стиля» советской архитектуры: «В поисках „стиля“, который бы отвечал совершенно новой жизни в СССР, наши архитекторы в своих первых постройках вдохновляются

¹⁸³ *Ilyine M. L'architecture modern dans l'U. R. S. S. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1931. № 3. Janvier-février. P. 29.*

творчеством Ле Корбюзье, наиболее радикального художника новых форм <...>»¹⁸⁴.

В дальнейшем журнал публиковал материалы об архитектурных новинках – Доме Наркомфина, Доме Советов в Нижнем Новгороде, Днепрогэсе и др. А в ноябре 1931 года советская архитектура стала главной темой журнала. Здесь были напечатаны сразу пять статей «Проблема строительства социалистических городов в СССР» А. Л. Пастернака, «Архитектура рабочих клубов в СССР» и «Дворец Советов в Москве» Ильина, «Урбанизм в СССР» Пьера Бурдекса, а также неподписанная (возможно, тоже Ильина) «Современная архитектура и проблема жилища в СССР»¹⁸⁵. Публикация сопровождалась множеством фотографий и проектов, благодаря чему французский читатель мог получить достаточно полное представление о состоянии современной советской архитектуры накануне конгресса CIAM.

Но журнал на этом не остановился и в августе–сентябре 1932 года устроил «ознакомительную поездку» (*un voyage d'étude technique*) для французских архитекторов. Поездка была организована совместно с ВОКСом и «Интуристом». В январе 1932 года журнал анонсировал:

Переезд по железной дороге по территории Франции, Бельгии и Германии будет осуществляться в

¹⁸⁴ *Ilyine M. Le Corbusianism en U. R. S. S. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1931. № 6. Août-septembre. P. 61.*

¹⁸⁵ *U. R. S. S. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1931. № 8. Novembre. P. 5–36.*

спальных вагонах по 2 человека в купе, по территории России – в «мягких вагонах», превращающихся на ночь в спальные. Экскурсии по городам будут проводиться на автобусе с гидом-архитектором, говорящим по-французски. Очень удобные гостиничные номера с двумя односпальными кроватями или одной большой кроватью. Плотное трехразовое питание (вино дополнительно). Бесплатное посещение музеев, клубов, фабрик и т. д., вечера в театрах, мюзик-холлах и кинотеатрах (бесплатные билеты).

Кроме того, представители L'Architecture d'aujourd'hui будут сопровождать наших участников, чтобы эта поездка была особенно интересной и полезной.

Стоимость – 6400 франков с человека.

Эта цена включает в себя абсолютно все, начиная с отъезда из Парижа и заканчивая возвращением в Париж (за исключением напитков). Все визовые формальности для Германии и СССР предусмотрены, и соответствующие сборы включены в стоимость¹⁸⁶.

В следующем номере журнал перечислил и главные достопримечательности советских городов: в Москве – театр Мейерхольда и ГМНЗИ, Кремль и собор Василия Блаженного, химкомбинат в Бобриках и завод АМО, в Ленинграде, городе «восхитительной архитектурной гармонии» – Эрмитаж, Адмиралтейство, Биржа, Сенат, мосты и Путиловская ману-

¹⁸⁶ Congès d'architecture à Moscou // L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № 1. Janvier-février. P. 87.

фактура и т. д.¹⁸⁷ Наконец, незадолго до поездки в журнале появилась рецензия на доклад Л. Кагановича о городском хозяйстве на пленуме ЦК в июне 1931 года, изданный по-французски отдельной книжкой: автор рекомендовал «эту очень интересную брошюру всем, кто занимается градостроительством, и всем, кто интересуется новой Россией»¹⁸⁸.

Делегация посетила Москву, Ленинград, Харьков, Киев, Ростов-на-Дону. Правда, список достопримечательностей, включенных в программу, несколько отличался от обещанного – в Москве, например, французские архитекторы вместо ГНМЗИ и собора Василия Блаженного «детально осмотрели» мавзолей Ленина, стадион «Динамо», дом Наркомфина, рабочие клубы, фабрику-кухню, а также побывали на стройке здания Центросоюза¹⁸⁹. Кроме того, были проведены три круглых стола с советскими коллегами. Все материалы о поездке были опубликованы в ноябрьском номере журнала¹⁹⁰. В этот раз в качестве авторов выступили французские архитекторы, поделившиеся своими впечатлениями о поездке: Жорж Себиль, Альфред Агаш, Порфириу Пардал-Монтейру (португальский корреспондент журнала),

¹⁸⁷ Congès d'architecture à Moscou // L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № 2. Mars. P. 94.

¹⁸⁸ Valois P. L'Urbanisme soviétique // L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № 4. Mai. P. 117.

¹⁸⁹ Foreign Architects in the USSR // Soviet Culture Review. 1932. № 10–12. P. 68.

¹⁹⁰ En U. R. S. S. avec L'Architecture d'aujourd'hui // L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № VIII. Novembre. P. 49–96.



Ил. 31. Делегация журнала L'Architecture d'aujourd'hui в Москве. 1932. Крайний слева – Аркин, перед ним с журналом «Бюллетень ВОКСа» – Альфред Агаш, в центре Андре Блок (в черном костюме), за ним Пьер Ваго (воротник рубашки поверх пиджака). Фотография из журнала L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № VIII. Novembre. P. 94

На одном из круглых столов выступил и Аркин – в своем докладе он, как и Ильин, говорил о функционализме и конструктивизме, об «использовании богатого опыта современной западной архитектуры», а также о «пламенном поиске новых форм, нового стиля». Выступление Аркина вызвало

«продолжительные аплодисменты», а Андре Блок, издатель журнала, «поздравил докладчика и уверил его в полной поддержке тех принципов, которые были представлены в его речи»¹⁹¹.

В мае следующего года – за два месяца до «творческой дискуссии» – Аркин сменил Ильина в качестве московского корреспондента L'Architecture d'aujourd'hui. И оставался им все 1930-е и все 1940-е годы – вплоть до 1955-го!

Но самое удивительное, что за эти 22 года Аркин-корреспондент опубликовал в L'Architecture d'aujourd'hui только одну статью – об архитектуре театров, – да и ту без подписи¹⁹²!

Отсутствие статей Аркина в L'Architecture d'aujourd'hui в 1930-е годы можно объяснить не только идеологическими причинами (отказ от модернизма в СССР), но и последовавшими за ними тематическими: главными темами журнала были частные дома, церкви, дачи (*maison de week-end*), бутики и т. п., – подобная проблематика просто отсутствовала в советском архитектурном дискурсе.

¹⁹¹ Discours du professeur Arkine / Compte-rendu de réunions internationales d'architectes et d'urbanistes // L'Architecture d'aujourd'hui. 1932. № 8. Novembre (вкладка между с. 96 и 97).

¹⁹² См.: [Arkine D.] Les grands projets de théâtres en U. R. S. S. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1933. № 7. Septembre-octobre. P. 16–21. На авторство Аркина указала К. Кравченко в своей статье «Архитектура зарубежного строительства» (Советская архитектура. 1934. № 1. С. 55). Текст, опубликованный в L'Architecture d'aujourd'hui, в значительной степени повторяет статью Аркина «Театральное здание» в журнале «Советский театр» (1932. № 5. С. 25–29).

Тем не менее изредка в журнале появлялись материалы о советской архитектуре. Так, в 1936 году была напечатана статья о новом генплане Москвы, но ее автором был не Аркин, а французский урбанист Морис Ротиваль¹⁹³. А в специальном номере, посвященном общественным зданиям (1939), была опубликована подборка конструктивистских и постконструктивистских построек в Москве, Ленинграде и Харькове (Дом культуры завода им. Лихачева братьев Весниных, дом Наркомзема Щусева, дом общества «Динамо» Фомина и др.), однако без сопроводительного текста¹⁹⁴. Возможно, Аркин в качестве корреспондента сделал подбор снимков, но не решился написать статью?

После войны, по воспоминаниям Пьера Ваго, он пытался восстановить свою корреспондентскую сеть, но Аркин «исчез» (*disparu*), и Ваго так и «не смог отыскать его следов»¹⁹⁵.

¹⁹³ Rotival M. E. H. L'Urbanisation de Moscou // L'Architecture d'aujourd'hui. 1936. № 4. Avril. P. 74–76. «Если учитывать планируемые расходы, которые для нас при капиталистическом строе являются предметом постоянной озабоченности и слишком часто приводят к абсолютной невозможности продумать какую-либо конструктивную программу, то можно только восхититься мужеством, с которым советские вожди проектируют будущее своей столицы», – не без сарказма писал Ротиваль (Р. 76).

¹⁹⁴ Édifices publics en U. R. S. S. // L'Architecture d'aujourd'hui. 1939. № 5. Mai. P. 21–22.

¹⁹⁵ См.: Deyres J. Les correspondants à l'étranger de L'Architecture d'aujourd'hui et l'information sur l'actualité internationale de l'architecture (1930–1950) // Monnier G. et J. Vovelle, dir. Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe (1900–1950). Paris: Éditions de la Sorbonne, 1995. P. 197–206.

Тем не менее имя Аркина значилось в колофоне журнала вплоть до осени 1955 года, когда его сменил П. В. Абросимов, ответственный секретарь Союза архитекторов СССР. В 1940–1950-е годы публикации о советской архитектуре либо выходили только с фотографиями, либо были написаны приглашенными авторами (см. подробнее в Главе IV).

Отмечу также, что в конце 1940-х годов, когда Аркина обвиняли в космополитизме, его сотрудничество с *L'Architecture d'aujourd'hui* ни разу не упоминалось. Возможно, обвинители о нем просто не знали? Знал ли сам Аркин, раз Ваго так и не смог его найти?

Аркин в Риме и Париже

Зарубежные выступления Аркина в 1930-е были иного рода: он транслировал мировому сообществу те новые решения в области архитектуры, которые были приняты правительством и обсуждены на «творческой дискуссии».

ART

IN THE

U

S

S

R



Ил. 32. Книга *Art in the U. S. S. R.* / Ed. by C. G. Holme.
London: The Studio, 1935. Обложка

Осенью 1935 года в Лондоне вышел специальный номер (а фактически – отдельная книжка) журнала *The Studio*, посвященный советскому искусству. Он был подготовлен при участии ВОКСа, а раздел об архитектуре написал Аркин. Главное внимание Аркин уделил идее освоения архитектурного наследия, почти буквально повторив свои слова, произнесенные на «творческой дискуссии»: хотя все советские архитекторы объединены в один союз, в нем сохраняется «принцип широкого *творческого соревнования* между различными архитектурными тенденциями». Однако общая тенденция такова: после периода конструктивизма и функционализма к концу первой пятилетки в советской архитектуре произошло «радикальное изменение» – теперь «новые формы» создаются на основе «критического использования лучшего из того, что было создано мировой архитектурой в прошлом». При этом «советская архитектура отказывается от эклектической имитации старых стилей, но полагает необходимым по-своему преобразить весь ценный опыт мировой архитектуры» и «найти такие формы, которые станут архитектурным выражением нашей эпохи и которые будут наполнены *мотивами* оптимизма и радости». И в заключение: «Советская архитектура движется вперед под знаком социалисти-

ческого реализма»¹⁹⁶.

Той же осенью 1935 года, 22–28 сентября, в Риме прошел XIII Международный конгресс архитекторов – СССР впервые был приглашен на столь масштабное мероприятие¹⁹⁷. Советская делегация состояла из семи человек: К. С. Алабян, А. В. Щусев, Н. Я. Колли, С. Е. Чернышев, В. А. Веснин, М. В. Крюков и Аркин, – и представила пять докладов: «Об организации проектного и строительного дела» (Колли), о жилищном строительстве (Крюков), о московском метро (Чернышев), «О правах и обязанностях архитектора» (Щусев). Алабян и Аркин выступили с совместным докладом «Круг знаний архитектора». Кроме того, в Академии Св. Луки, где проходил конгресс, была устроена фотовыставка советской архитектуры. Тексты докладов были опубликованы (на итальянском, французском, английском и немецком языках) в сборнике материалов конгресса¹⁹⁸, а затем вышли от-

¹⁹⁶ *Arkin D. Architecture // Art in the U. S. S. R. / Ed. by C. G. Holme. London: The Studio, 1935. P. 17–18 (курсив Аркина).*

¹⁹⁷ Подробнее о советском участии в конгрессе см.: *Вяземцева А. Г. Рим первый – Рим Третий: советская делегация на XIII Международном конгрессе архитекторов, 1935 // Россия – Италия: этико-культурные ценности в истории / Ред.-сост. М. Г. Талалай. М.: ИВИ РАН, 2011. С. 163–179; Коньшиева Е. В. «Произвести впечатление на весь архитектурный мир Запада»: советские архитекторы на XIII Международном архитектурном конгрессе в Риме (1935) // *Academia. Архитектура и строительство*. 2018. № 4. С. 144–149.*

¹⁹⁸ XIII Congresso Internazionale degli architetti. Atti ufficiali. Roma: Sindacato nazionale fascista architetti, 1936.

дельной книжкой по-русски¹⁹⁹.

Конгресс со всей очевидностью показал невозможность диалога между советскими «классическими» архитекторами и международными модернистами. Аркин в своем отчете постоянно подчеркивает особость позиции советских докладчиков и противопоставляет достижения советской архитектуры упадку западной: «Единственным докладом, который трактовал проблему участия архитектора в градостроительстве как совершенно реальную проблему архитектурной практики сегодняшнего дня, был доклад советских делегатов (К. Алабяна и Д. Аркина)»²⁰⁰; доклады о взаимоотношениях архитектора и заказчика «особенно ярко оттенили *глубочайшее различие положения архитектора в двух об-*

¹⁹⁹ Архитектурные записки. Рим – Помпеи – Флоренция – Венеция – Виченца – Париж. Из материалов советской делегации на XIII Международном архитектурном конгрессе в Риме. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. Помимо текстов докладов в книгу вошли «путевые заметки» советских архитекторов, а также написанные Аркиным отчеты о конгрессе и встречах с французскими архитекторами в Париже. В основе этих отчетов – репортажи Аркина, публиковавшиеся в «Архитектурной газете»: *Ветров А. [Аркин Д.] XIII Международный архитектурный конгресс. От нашего специального корреспондента // Архитектурная газета. 1935. № 58. 16 октября. С. 3; А. В. [Аркин Д.] Советские архитекторы в Париже (Письмо из Парижа) // Архитектурная газета. 1935. № 65. 21 ноября. С. 2.* Отмечу, что Аркин впервые с конца 1920-х годов (и в последний раз!) использует псевдоним А. Ветров. Кроме того, в четырех номерах «Архитектурной газеты» (1935. № 69, 70; 1936. № 3, 6) Аркин (но уже под своей фамилией) опубликовал свои заметки «По городам Италии», которые затем вошли в книгу «Архитектурные записки».

²⁰⁰ Архитектурные записки. С. 22.

ественных системах – странах капитализма и в Советском Союзе»²⁰¹; «контраст между зависимым и по сути дела безнадежным положением архитектора на Западе и той высокой общественной миссией, какая возложена на него в Советской стране, произвел глубокое впечатление на съезд»²⁰² и т. д. В целом, резюмирует Аркин, конгресс

проходил под знаком резкого сужения строительной деятельности и застоя архитектурного творчества во всех без исключения капиталистических странах. <...> Ярким противопоставлением этой безотрадной картине явились те факты, цифры, идеи и положения, которые были приведены и выдвинуты в докладах советской делегации, и тот иллюстративный материал, который был ею продемонстрирован²⁰³.

Алабян в письме Л. Кагановичу из Рима подытожил:

Международный конгресс, с точки зрения профессиональной, очень мало дал положительного, самое ценное было то, что, против воли устроителей, конгресс превратился в демонстрацию двух противоположных систем. С одной стороны – капиталистической, с другой – социалистической²⁰⁴.

²⁰¹ Там же (курсив Аркина).

²⁰² Архитектурные записки. С. 24.

²⁰³ Там же. С. 28.

²⁰⁴ К. С. Алабян – Л. М. Кагановичу. 15 октября 1935 года. См.: Мурзин Ю.

М. Наше наследие. В эпистолярном жанре с комментариями Юрия Мурзина. М.: [Б. м.], 2006. С. 23.

Позже, в 1947 году, В. Кеменов назовет это противостоянием «двух культур»²⁰⁵.

После конгресса члены советской делегации почти месяц путешествовали по Италии (Аркин был в Капрароле, Флоренции, Сиене, Венеции, Виченце, Милане и др.²⁰⁶), а оттуда – по приглашению Общества дипломированных архитекторов (*Société des architectes diplômés par le gouvernement, SADG*) – переехали в Париж (Алабян, Колли, Чернышев и Аркин), где 30 октября состоялось организованное SADG собрание, посвященное «Урбанизму и архитектуре в СССР». На собрании выступили Алабян с докладом «Основные идеи и задачи советской архитектуры» (его по-французски зачитал Аркин²⁰⁷) и Колли, рассказавший (также по-

²⁰⁵ Кеменов В. Черты двух культур // Искусство. 1947. № 4. С. 38–46.

²⁰⁶ Аркин воспринимал свою поездку как классический гран-тур: «...возвращаюсь во Флоренцию, чтобы завтра выехать в Венецию, – последний значительный этап моего итальянского путешествия», – писал он жене из Сиены. Д. Е. Аркин – Д. Г. Аркиной. 18 октября 1935 года. Почтовая открытка. Архив Н. Молока.

²⁰⁷ Алабян не знал французского, а возможно, и других иностранных языков. Вероятно, именно поэтому на конгрессе в Риме у них с Аркиным был совместный доклад, зачитанный, надо думать, также Аркиным. В этой связи любопытен небольшой мемуар Аркина о том, как на конгрессе Алабян продемонстрировал «подлинную принципиальность большевика»: «По регламенту, установленному организаторами съезда, выступавшие могли говорить только на одном из четырех языков – французском, итальянском, английском или немецком. К. С. Алабян, как глава советской делегации на конгрессе, потребовал предоставления ему права выступить с речью на русском языке. Председательствовал в это время голландский профессор Дирк Слоттувер [Слотхоувер] – типичный образец откорм-

французски) о практике последних лет, в том числе о плане реконструкции Москвы. Кроме того, как и в Риме, была показана выставка фотографий советских построек. «На доклады советских архитекторов собрался весь архитектурный Париж», сообщал Аркин, назвав Огюста Перре, Эммануэля Понтремоли (директора Школы изящных искусств), Пьера Ваго и др. «После окончания собрания, затянувшегося до 12 часов ночи, публика еще долго не расходилась. Члены советской делегации были окружены плотным кольцом французских архитекторов, ставивших все новые и новые вопросы»²⁰⁸.

ленного тупого буржуа. Он воспротивился по «формальным причинам» требованию руководителя советской делегации. Тогда К. С. Алабян, отказавшись от предоставленного ему слова, твердо и спокойно поставил перед президиумом конгресса вопрос о принципиальном значении своего требования и о поведении председателя. И дело кончилось тем, что на заключительном торжественном заседании конгресса очередной председатель вынужден был с трибуны извиниться перед К. С. Алабяном за своего тупоумного коллегу и, подчеркнув значение и вес советской делегации, просить ее руководителя выступить на своем родном языке...» (Аркин Д. Два кандидата [о выдвижении В. А. Веснина и Алабяна в качестве кандидатов в депутаты ВС СССР] // Архитектурная газета. 1937. № 78. 23 нояб. С. 2). Не очень понятно, о каком именно выступлении Алабяна идет речь – о приветственном слове или об участии в прениях?

²⁰⁸ Архитектурные записки. С. 172–173.



Ил. 33. Огюст Перре и советские архитекторы. Париж. 1935. Фотограф неизвестен. Аркин – третий слева за спиной Перре. Архив Н. Молока

Помимо этого, советские архитекторы осмотрели парижские новостройки, выступили на собрании архитектурной секции Ассоциации революционных писателей и художников (*Association des écrivains et artistes révolutionnaires*), побывали в доме у Перре, где Аркин и Колли провели с ним «продолжительную беседу»²⁰⁹, а редакция журнала *L'Architecture d'aujourd'hui* (московским корреспондентом которого, на-

²⁰⁹ Там же. С. 174.

помню, был Аркин) устроила им встречу с архитекторами-модернистами.

Аркин назвал поездку «очень важным этапом в развитии международных связей»²¹⁰: выступления советских архитекторов произвели на французов такое впечатление, что SADG «немедленно приступило к изданию полного стенографического отчета об этом собрании, а также к выпуску специального номера своего²¹¹ ежемесячника „Архитектура“, посвященного целиком архитектурной и планировочной практике СССР»²¹².

Номер журнала L'Architecture (но не специальный, а регулярный) вышел в декабре. Здесь была опубликована стенограмма докладов Алабяна/Аркина и Колли, а также дискуссии²¹³. Эта дискуссия, проходившая, скорее, в режиме «вопрос – ответ», еще раз продемонстрировала полную невозможность диалога: советские архитекторы рассказывали о глобальных проблемах – о новых вызовах, о «новых формах

²¹⁰ Там же. С. 175.

²¹¹ Аркин не совсем прав: журнал L'Architecture выпускался Центральным обществом архитекторов (*La société centrale des architectes*) в сотрудничестве с SADG и Провинциальной ассоциацией французских архитекторов (*Association provinciale des architectes français*). Главным редактором журнала в то время был Луи Откёр.

²¹² Архитектурные записки. С. 174.

²¹³ L'urbanisme et l'architecture en U. R. S. S. [compte rendu *in extenso*] // L'Architecture. 1935. Vol. XLVIII. № 12. 15 Décembre. P. 177–185.

и новых методах» (как сформулировал Аркин²¹⁴), а вопросы французов касались исключительно практической стороны работы архитектора в СССР. Слушателей больше интересовало, должен ли в СССР архитектор сдавать экзамены, чтобы получить профессиональную лицензию, какой он получает гонорар за свой проект, участвует ли он в процессе строительства, может ли он иметь свой собственный дом (Колли, положительно отвечая на этот вопрос, привел в качестве примера дом «архитектора павильона СССР на выставке 1925 года», но при этом, что характерно, не назвал имени Мельникова), есть ли конкуренция между архитекторами («конкуренцию мы называем соревнованием», под аплодисменты ответил Колли), существуют ли конкурсы («Да, – отвечал Аркин, – но сейчас архитекторы у нас очень заняты, и конкурс – не самая удобная форма работы»). Вдруг, неожиданно: будет ли снесен Исторический музей (ответ Колли: «Исторический музей остается на месте»), а потом опять – какая зарплата молодого архитектора²¹⁵... Подобный характер вопросов, впрочем, закономерен: SADG был прежде всего архитектурным профсоюзом, а не творческой группой. А упомянутые Аркиным представители «всего архитектурного Парижа» – Перре, Понтремоли и Ваго, – согласно стенограмме, в «дискуссии» участия не приняли.

В том же номере L'Architecture была опубликована ста-

²¹⁴ Ibid. P. 179.

²¹⁵ L'urbanisme et l'architecture en U. R. S. S. P. 184.

тья Эмиля Мэгро, президента SADG²¹⁶. В первую очередь он подчеркнул сам факт приезда советской делегации, что дало возможность получить информацию из первых рук («до сих пор мы узнавали о советской России только из отчетов, впрочем, очень разных, поступавших от группы „туристов“», – писал Мэгро, явно намекая на поездку 1933 года, организованную журналом *L'Architecture d'Aujourd'hui*²¹⁷), – и опубликовать в рамках его статьи более 30 фотографий советских построек. Вместе с тем он, несмотря на свои гораздо более умеренные, чем, например, у Ваго, модернистские взгляды, все равно не мог признать достижений советской архитектуры:

Было бы низко писать здесь, что я полностью восхищаюсь работой наших советских коллег. Наряду с великолепными достижениями у них есть глубокие ошибки, но ведь в ошибках и заключается суть усилий. Задачи, которые предстояло решить в СССР, были иными, чем в нашей социальной или экономической системе. Для нас они являются откровением²¹⁸.

А в конце и вовсе призыв «реализовать на берегах Москвы-реки <...> французский дух»²¹⁹.

²¹⁶ *Maigrot É.* L'urbanisme et l'architecture en U. R. S. S. // *L'Architecture*. 1935. Vol. XLVIII. № 12. 15 Décembre. P. 449–462.

²¹⁷ *Ibid.* P. 449.

²¹⁸ *Ibid.* P. 457.

²¹⁹ *Ibid.* P. 462.

Журнал L'Architecture d'Aujourd'hui ожидаемо был более радикален – о «важной» встрече с советскими архитекторами он не сообщил ни слова...

Игнорирование новой советской архитектуры было, конечно, частью общей утраты интереса к советскому искусству, которое воспринималось западными модернистами как анахронизм²²⁰. Показательна в этом смысле реакция критиков на выставки в павильоне СССР на Венецианской биеннале. Если в 1920-е годы экспозиции, устроенные А. Эфросом и Б. Терновцом (1924, 1928) были приняты с воодушевлением и симпатией, то выставки 1930-х вызвали, скорее, чувство разочарования: «...советское искусство медленно освобождается от художественной революции, которую породила революция политическая», – писал в 1930 году Нино Соффия; в советском павильоне «можно найти всего понемногу, очень ясного и доступного, потому что после первых пылких и наивных лет увлечение большевиков футуризмом, кубизмом и всем новым быстро померкло. Сейчас, естественно, они хотят живопись, которая служит пропаганде и понятна народу. Эта ясность <...> заставила добрых буржуа, готовых согласиться со Сталиным, превозносить этот павильон сверх

²²⁰ Как напишет Х.-Р. Хичкок в 1951 году, только в СССР концепции «международного стиля», которые за двадцать лет распространились «по всему цивилизованному миру», оказались «непопулярными», «если использовать мягкое слово для того, что было прямым официальным запретом». См.: *Hitchcock H.-R. The International Style Twenty Years After // Hitchcock H.-R. and Johnson P. The International Style. New York: W. W. Norton & Company, 1966. P. 238.*

его заслуг», – заключал Уго Ойетти в 1934-м²²¹. В 1936 году СССР откажется от участия в биеннале на целых двадцать лет.



Ил. 34. Фрэнк Ллойд Райт, Аркин и Борис Иофан на съезде архитекторов. Москва. 1937. Фотограф неизвестен. Архив Н. Молока

В этой ситуации функция Аркина (к слову, входившего в оргкомитет советского павильона в Венеции в 1932 году) изменилась: из архитектурного критика – пусть и «перевод-

²²¹ Цит. по: Бертеле М. 1932; 1934 // Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–2013 / Автор-сост. Н. Молок. М.: Stella Art Foundation, 2013. С. 261, 286–287.

чика» – он превратился в откровенного пропагандиста. В таком качестве он продолжит выступать в иностранной прессе и в 1940-е годы, что вызовет непонимание у его западных оппонентов.

Аркин и Фрэнк Ллойд Райт

Как критические статьи Аркина, так и его общественная и научная деятельность, значительно повлияли на его профессиональную карьеру: он стал одним из создателей Академии архитектуры (1933), одним из руководителей – членом правления и ученым секретарем – Союза архитекторов (1933), заместителем главного редактора (Алабяна) журнала «Архитектура СССР» (1934), профессором МАрхИ (1934), почетным членом-корреспондентом Королевского института британских архитекторов (1936). Кроме того, он входил в различные выставкомы и оргкомитеты, был, например, членом жюри конкурса на новый памятник Гоголю (1937). «Триумфариным» в шутку, но и язвительно чуть позже назвал его А. Г. Габричевский²²².

И конечно, в июне 1937 года Аркин стал делегатом (с правом решающего голоса) 1-го Всесоюзного съезда архитекторов, официально оформившего окончательную победу соцреализма в архитектуре²²³. На съезде он выступил только в прениях; его доклад вновь, как и в 1936-м, был посвя-

²²² А. Г. Габричевский – Н. А. Северцевой, 6 января 1944 // Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания / Сост., предисл., археографическая работа и коммент. О. С. Северцевой. Москва: РОССПЭН, 2011. С. 533.

²²³ О съезде подробнее см.: *Селиванова А.* Постконструктивизм. С. 271–300.

щен эклектизму, неверной трактовке классики (в частности, Жолтовским) и «бумажному» (теперь он назвал его «увраженным») проектированию²²⁴. Кроме того, Аркин вошел в редакционную комиссию съезда. В редактируемом им журнале «Архитектура СССР» Аркин подвел итоги съезда: «Против штампа, против схоластики, против бесплодных споров о „стилях“ и бесплодных блужданий в них недвусмысленно высказался съезд. Он столь же четко сказал и свое „за“»²²⁵. Возможно также, что редакционные статьи «Правды», посвященные съезду и выходившие в ежедневном режиме, были написаны именно им или как минимум при его участии.

Но лично для Аркина, безусловно, главным событием съезда стала встреча с Фрэнком Ллойдом Райтом, с которым он, возможно, познакомился еще на конгрессе в Риме, где Райт также выступил с докладом.

Райт приехал на съезд в качестве специального гостя²²⁶ – как представитель «прогрессивной» архитектуры, критиковавший, с одной стороны, эклектизм, а с другой – многие положения модернизма, а также американские и в целом капиталистические архитектурные ценности. На съезде Райт

²²⁴ Аркин Д. Е. Классика и индустриализация [выступление в прениях по докладу на съезде] // Архитектурная газета. 1937. № 45. 23 июня. С. 3.

²²⁵ Аркин Д. Творческие уроки // Архитектура СССР. 1937. № 7–8. С. 53.

²²⁶ О поездке Райта в Москву см. фундаментальное исследование Д. Л. Джонсона: *Johnson D. L. Frank Lloyd Wright versus America: The 1930s*. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1990. P. 179–230. См. также: *Спенсер Б. А. Фрэнк Ллойд Райт в Советском Союзе // Проект Байкал. 2017. № 54. С. 144–160.*

выступил с докладом, русский перевод которого, возможно, сделал Аркин²²⁷, но зачитал Колли. Фрагменты доклада были опубликованы в «Правде», в «Архитектурной газете» и в журнале «Архитектура СССР»²²⁸, а ее полный английский текст Райт в 1943 году включил в свою «Автобиографию»²²⁹.

В русскоязычных публикациях доклада были внесены корректировки, а иногда и вовсе цензурные сокращения, не говоря уже о том, что «русский Райт» пользовался, соответственно, советской архитектурной лексикой. В результате была создана ситуация, ровно противоположная римскому конгрессу или встречам в Париже: у читателей складывалось впечатление, что американский архитектор говорит с ними на одном языке. Райт критиковал Америку:

Нуждаясь в архитектуре, мы в США пошли

²²⁷ Предположение Д. Л. Джонсона (*Johnson D. L. Frank Lloyd Wright versus America*. P. 390, note 3). В «Автобиографии» Райт писал: «Поскольку я не мог выступить по-русски, я написал доклад и отдал его на перевод в „Правду“» (*Lloyd Wright F. An Autobiography*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943. P. 544). В другом месте Райт называет Аркина «редактором „Правды“» (P. 554). Аркин не был «редактором» газеты, но регулярно сотрудничал с ней еще с конца 1920-х, и вполне вероятно, что текст именитого архитектора редакция поручила перевести именно ему.

²²⁸ Речь американского архитектора г. Франка Ллойда Райта // Правда. 1937. № 173. 25 июня. С. 4; *Ллойд Райт Ф.* СССР создаст великие сокровища искусства. Речь на I съезде советских архитекторов // Архитектурная газета. 1937. № 48. С. 3; Франк Ллойд Райт (США) / Иностранцы архитекторы на трибуне съезда // Архитектура СССР. 1937. № 7–8. С. 49–50.

²²⁹ *Lloyd Wright F. Address to the Congress of Architects – Soviet Russia // Lloyd Wright F. An Autobiography*. P. 545–548.

наихудшим путем – путем подражания упадочным или мертвым культурам. И наша официальная архитектура позорит имя Свободы. Наше хваленое достижение в архитектуре – небоскреб, что оно собой представляет? Не больше, не меньше, как победу инженерии и поражение архитектуры. (*Аплодисменты.*)

Райт абсолютно в стиле аркинской «Какофонии» критиковал формализм: «Так называемое левое крыло нового движения в современной архитектуре не пошло дальше гладких стенных плоскостей, плоских крыш и угловых окон. А правое крыло удовлетворилось превращением здания в орнамент». Наконец, Райт приветствовал «создание подлинной архитектуры» в СССР, почти цитируя принципы соцреализма: «Я уверен, что ваши архитекторы найдут новые архитектурные формы, целиком соответствующие советской жизни» (все цитаты – из «Правды») ²³⁰.

По возвращении в США Райт написал статью о поездке «Архитектура и жизнь в СССР» и опубликовал ее в октябрьском номере журнала *Soviet Russia Today*, который издавался коминтерновской Ассоциацией друзей Советского Союза (*Friends of the Soviet Union, FSU*) ²³¹. Позже он объяснял вы-

²³⁰ О разночтениях в русской и английской версиях доклада, а также о сравнении их с опубликованными фрагментами см.: *Johnson D. L. Frank Lloyd Wright versus America*. P. 219–230; *Коньшьева Е. В.* «Бурные аплодисменты, все встают»: Иностранцы гости на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов // *Вопросы всеобщей истории архитектуры*. 2018. № 2. С. 236–238.

²³¹ *Lloyd Wright F. Architecture and Life in the USSR // Soviet Russia Today*. 1937.

бор именно этого журнала:

В то время Россия была «красной», а потому в Соединенных Штатах, в прессе и на радио, пользовалась дурной репутацией. Никто не хотел слышать ничего хорошего об СССР. Восхваление чего угодно русского приводило к конфликту с властью имущими – социальному, финансовому и, особенно, нравственному²³².

OCTOBER, 1937

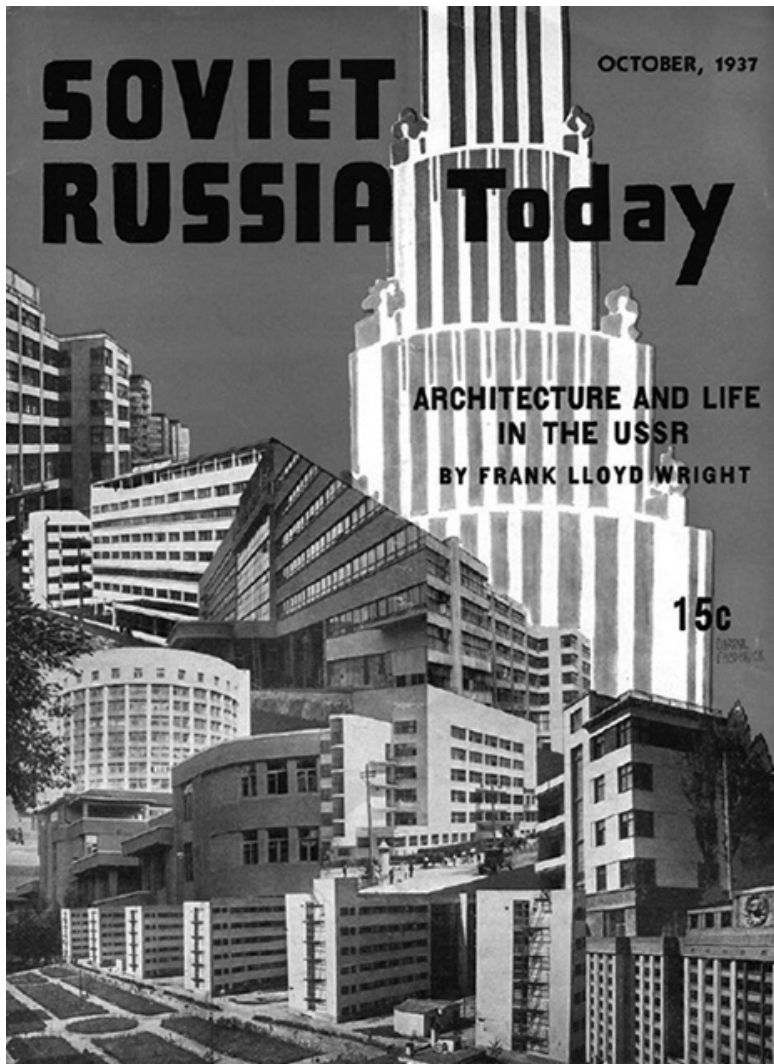
SOVIET RUSSIA Today

ARCHITECTURE AND LIFE
IN THE USSR

BY FRANK LLOYD WRIGHT

15c

© 1937
L. W. RICHARDS



Ил. 35. Журнал *Soviet Russia Today* (1937. Vol. 6. № 8. October) со статьей Фрэнка Ллойда Райта «Архитектура и жизнь в СССР». Обложка Даррела Фредерика

Между тем в том же октябре 1937 года та же статья Райта появилась и в профессиональном журнале – *Architectural Record*²³³. В редакционном предисловии говорилось:

Советская архитектура, а также события, происходящие в СССР, вызывают сильнейший интерес, если не симпатию, со стороны остального мира. Архитекторы США следили за последними тенденциями в архитектуре Советского Союза лишь по фрагментарным отчетам, но не получали четкой картины того, что там происходит²³⁴.

«Картина», описанная Райтом в его статье, была, скорее, оптимистической. Конечно, он критиковал советскую архитектуру, в частности, новый генплан Москвы и слишком «роскошное метро», но вместе с тем восхищался: «когда [реконструкция Москвы] завершится, Москва неминуемо станет первым городом в мире», а нью-йоркское метро по срав-

²³³ *Lloyd Wright F. Architecture and Life in the USSR // Architectural Record. 1937. Vol. 82. № 4. October. P. 59–63.*

²³⁴ *Ibid. P. 59.* Следом за статьей Райта журнал опубликовал отчет о 1-м съезде архитекторов, написанный Саймоном Брейнсом (одним из участников конкурса на проект Дворца Советов в 1932 году): *Breines S. First Congress of Soviet Architects // Architectural Record. 1937. Vol. 82. № 4. October. P. 63–65, 94, 96.*

нению с московским – «выглядит как канализация»²³⁵. Кроме того, Райт возлагал на СССР определенные – жизнестроительные – надежды: «Россия может дать <...> западному миру душу, которую он не может найти в себе»²³⁶. Позже Райт включил эту статью в свою «Автобиографию» и дополнил ее воспоминаниями бытового характера. Его интонация стала еще более благожелательной, а иногда даже сентиментальной. Впрочем, на вопрос, вернулся ли он из СССР «новообращенным коммунистом», Райт ответил «нет»²³⁷.

Согласно Д. Л. Джонсону, во время пребывания Райта в Москве ему «лично помогал» Аркин²³⁸. Позволю предположить, что сама идея пригласить Райта на съезд принадлежала именно Аркину, который вместе с И. Маца и Х. Майером составлял предварительные списки приглашаемых иностранных гостей²³⁹, а затем переписывался с Райтом до и после съезда. В частности, 2 августа 1937 года Аркин писал:

Все наши московские друзья с удовольствием вспоминают встречи и дискуссии с вами. Мы надеемся, что Ольга Ивановна [жена Райта. – *Н. М.*] и вы храните хорошие воспоминания о Москве, о наших архитекторах, о наших дискуссиях и о нашей дружбе.

²³⁵ Ibid. P. 60, 61.

²³⁶ Ibid. P. 63.

²³⁷ *Lloyd Wright F. An Autobiography*. P. 560.

²³⁸ *Johnson D. L. Frank Lloyd Wright versus America*. P. 289.

²³⁹ См.: *Коньшьева Е. В. «Бурные аплодисменты, все встают»*. С. 231.

<...> Мы надеемся, что наша дружба, которая началась задолго до встречи в Москве, продолжится и окрепнет, несмотря на то что нас разделяет океан²⁴⁰.

Но самое важное, что именно Аркин в своих статьях 1930-х годов создавал Райту имидж «прогрессивного» архитектора, причем, в отличие от Ле Корбюзье, Райт до последнего оставался для Аркина положительным героем. В том же 1937 году, но уже после съезда, Аркин в своей «правдинской» статье назвал Райта в числе трех (наряду с О. Перре и Р. Эстбергом) «отдельных крупных мастеров Запада», которые «пытаются наметить какие-то новые пути архитектурного творчества» («путь» Райта – «попытка связать современное здание с окружающей природой»)²⁴¹. По словам Ж.-Л. Коэна, Аркин был «одним из последних советских авторов сталинской эпохи, кому были интересны теории Фрэнка Ллойда Райта»²⁴².

²⁴⁰ Цит. по: *Udovički-Selb D. Soviet Architectural Avant-Gardes: Architecture and Stalin's Revolution from Above, 1928–1938.* London, etc.: Bloomsbury Visual Arts, 2020. P. 177, note 65.

²⁴¹ *Аркин Д.* Архитектура современного Запада // *Правда.* 1937. № 209. 31 июля. С. 4.

²⁴² *Cohen J.-L. America: A Soviet Ideal // AA Files.* 1984. № 5. P. 39.



Ил. 36. Фрэнк Ллойд Райт и Аркин в Суханове. 1937. Фотограф неизвестен. РГАЛИ. Ф. 2606. Оп. 2. Ед. хр. 404. Л. 2

Изначально Аркин считал Райта «предтечей» модернизма. В книге «Архитектура современного Запада» Аркин называл его «борцом со стилями» и «теоретиком антидекоративной архитектуры»: «долой подражание старине, долой всяческие декоративные стилизации и самую фасадную архитектуру, не на фасадной плоскости, а в трех измерениях должно развиваться архитектурное мышление». И далее: имя Райта

упоминается с совершенно особой интонацией в любой работе по современной архитектуре

Запада, любым лидером ее новых течений. За чикагским архитектором прочно укрепилась репутация и слава предшественника, даже более торжественно – «предтечи» всего того архитектурного движения последних лет, которое развивается под лозунгами Корбюзье, Гропиуса, Ауда²⁴³.

Однако вскоре функция Райта в текстах Аркина изменилась. Накануне «творческой дискуссии», в мае 1933 года, в журнале «Архитектура СССР» появилась рубрика «Как я работаю. Обмен творческим опытом», которую, судя по всему, придумал Аркин. Архитекторам рассылалась анкета (вопросы «о роли рисунков и набросков, о методах использования образцов классической и современной архитектуры <...>, о сотрудничестве со скульптором и живописцем» и т. д.²⁴⁴), их ответы публиковались в журнале. Первыми респондентами были Жолтовский, Иофан, Фомин, Голосов, Мельников. Затем очередь дошла до иностранцев: Ауда, Малле-Стевенса, Люрса, Майера и др.²⁴⁵ Среди респондентов преобладали (пока!) модернисты.

Ответы Райта (анкету ему отправил лично Аркин²⁴⁶) были опубликованы в начале 1934 года. В особенности любопы-

²⁴³ Аркин Д. Архитектура современного Запада. С. 14, 86.

²⁴⁴ Как я работаю. Обмен творческим опытом // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 28.

²⁴⁵ Как я работаю. Обмен творческим опытом // Архитектура СССР. 1933. № 6. С. 27–37.

²⁴⁶ Johnson D. L. Frank Lloyd Wright versus America. P. 386, note 8.

тен его ответ на вопрос об освоении наследия, который абсолютно соответствовал (во всяком случае в русском переводе) официальным советским (Аркина/Толстого) установкам:

Как готовые, застывшие формы, архитектурные памятники старины могут в настоящее время быть только вредными для нас. То, что в свое время сделало их великими памятниками, способствует и в наши дни созданию великих архитектурных творений. Но те здания, которые должны воздвигать мы, естественно, резко отличаются от них²⁴⁷.

Столь же категоричен был и комментарий Райта о бессмысленности архитектурных конкурсов:

Результаты всяких архитектурных конкурсов всегда были самыми средними из средних. Там, где дело касается творческой работы, всякие конкурсы действуют сугубо отрицательно²⁴⁸.

Суждение Райта, произнесенное как раз тогда, когда идея «конкурсной архитектуры» в СССР сходила на нет²⁴⁹, было, надо думать, очень важным для Аркина – не случайно же он спустя год объяснял французским архитекторам, что кон-

²⁴⁷ *Ллойд Райт Ф.* Как я работаю // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 70.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ *Казуль И.* Архитектурные конкурсы в СССР 1930-х годов и формирование стилевых направлений советского ар деко и неоклассики // *Sztuka Europy Wschodniej. Искусство Восточной Европы. Art of the East Europe.* Т. II. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo tako, 2014. P. 271.

курс – это «не самая удобная форма работы»!

Так, Райт стал союзником Аркина: его авторитет давал Аркину дополнительную опцию и в критике буржуазной архитектуры. В статье «Заметки об американской архитектуре» (1934) Аркин писал:

И в Америке же – устами Франк Ллойд Райта, крупнейшего и оригинальнейшего представителя архитектурной мысли современного Запада – были произнесены слова сомнения и критики, направленные по адресу <...> архитектурного формализма²⁵⁰.

А свою обобщающую статью «К характеристике архитектурных течений XX века на Западе» (1936) Аркин начал с цитаты из Райта (как позже советские авторы будут начинать свои тексты с цитат из классиков марксизма-ленинизма), тем самым задав тон всему своему исследованию:

Экономический кризис вывел нашу профессию из строя. В эпоху, которая теперь близится к концу, архитектуры была лишь скверной формой поверхностного украшения, приманкой домохозяина для квартиранимателя. Капиталистическая концентрация богатств довольствовалась этой подделкой... Страсть капитализма к подделке выхолащивала все творческие способности человека²⁵¹.

²⁵⁰ Аркин Д. Заметки об американской архитектуре // Архитектура СССР. 1934. № 1. С. 51.

²⁵¹ Аркин Д. К характеристике архитектурных течений XX века на Западе //

Интерес Аркина к Райту был, конечно, частью общего интереса советских архитекторов 1930-х годов к Америке, в особенности к архитектуре небоскребов²⁵². Но в эпоху борьбы с космополитизмом райтианство Аркина станет одним из аргументов для обвинений его в антипатриотизме. В 1947 году на Суде чести А. Г. Мордвинов скажет: «Он [Аркин] был страстным поклонником Райта, он до сих пор поклоняется Райту потому, что он стоял на этой позиции, потому что

Академия архитектуры. 1936. № 3. С. 21.

²⁵² См., например, большой обзор Б. Иофана, начинающийся с небоскребов: *Иофан Б. М.* Материалы о современной архитектуре США и Италии // Академия архитектуры. 1936. № 4. С. 13–47. В том же 1936 году Аркин подготовил русское издание книги Л. Мамфорда «Бревна и камни. Исследование американской архитектуры и цивилизации» (1924): *Мумфорд Л.* От бревенчатого дома до небоскреба. Очерки истории американской архитектуры / Пер. Б. А. Катловкера под ред. Д. Е. Аркина. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. Перевод был выполнен с немецкого издания (*Von Blockhaus zum Wolkenkratzer*, 1926), чем и объясняется несоответствие английского (*Sticks and Stones*) и русского названий. Фрагмент книги Мамфорда (но в другом переводе) Аркин включил в сборник «История архитектуры в избранных отрывках», где он был составителем разделов, посвященных XVII–XX векам. См.: *Мумфорд Л.* Новейшая архитектура Северной Америки // История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. 527–552. В 1941 году Аркин включит статью о Мамфорде в свой сборник «Образы архитектуры»: *Аркин Д.* Небоскреб. Заметки на полях книги Мёмфорда // *Аркин Д.* Образы архитектуры. М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. С. 313–330. О «романе» советских архитекторов с американскими небоскребами см., например: *Hoisington S. S.* Soviet Schizophrenia and the American Skyscraper // *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts* / Ed. by Rosalind P. Blakesley and Susan E. Reid. DeKalb (Il.): Northern Illinois University Press, 2007. P. 156–171.

он думал, что революционное искусство – это то искусство, которое борется с эклектикой» (см. Приложение 11).

Как ни странно, Мордвинов был во многом прав: Аркин действительно оставался «поклонником» Райта, и не только в 1940-е годы, но и позже. В 1955-м, в своей статье для второго издания Большой советской энциклопедии, он фактически резюмировал свои тексты 1930-х годов: «[Райт] уже в ранних работах <...> стремился порвать с эклектическим подражанием стилям прошлого и вычурной декоративностью архитектуры модерна»; «геометрически упрощенные формы зданий, подчеркнутая горизонтальность композиции в постройках Райта во многом предвосхищают позднейшую архитектуру конструктивизма, на формирование которой Райт оказал заметное влияние»; «в своих книгах <...> Райт критикует с индивидуалистических позиций творческий упадок современной капиталистической архитектуры» и т. д.²⁵³

²⁵³ [Аркин Д.] Райт, Франк Ллойд // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. / Гл. ред. Б. А. Введенский. Т. 35. М.: БСЭ, 1955. С. 660. Статья не подписана, авторство Аркина установлено по списку его работ, составленному его вдовой Д. Г. Аркиной (Аркин Д. Образы скульптуры. М.: Искусство, 1961. С. 183).

III. «Конструктивист XVIII столетия»

Параллельно с борьбой с формализмом в качестве архитектурного критика (и заместителя главного редактора журнала «Архитектура СССР») Аркин обратился к истории архитектуры – как сотрудник Академии архитектуры. Он на себе реализовал идею об освоении архитектурного наследия. Аркин был редактором и составителем различных сборников и коллективных монографий по истории мировой архитектуры: «Мастера искусства об искусстве» (1933–1939), томов по архитектуре Древнего мира «Всеобщей истории архитектуры» (1944–1949) и его главное детище – сборник «Архитектурный архив» (1-й выпуск – 1946). Но особенно важной и знаменательной для своего времени кажется книга «История архитектуры в избранных отрывках» (1935), составленная им вместе с М. В. Алпатовым и Н. И. Бруновым.

По своей структуре она напоминает аркинскую «Архитектуру современного Запада», вышедшую за три года до этого. Но если там Аркин публиковал и комментировал тексты архитекторов, то здесь – историков архитектуры. Аркин отвечал за два последних раздела: «Архитектура XVII–XVIII веков» и «Архитектура новейшего времени». Авторы, выбранные им, были, несмотря на поворот к классике в советском

архитектурном дискурсе, по большей части связаны с архитектурой модернизма: А. Бринкман, Э. Кауфман, Э. Буржуа и – XX век – В. К. Берендт, З. Гидион, Г. Платц, Л. Мамфорд и Л. Гильберсеймер (другой текст последнего Аркин включил и в «Архитектуру современного Запада»). В предисловии составителей говорилось:

Мастера [советской архитектуры], а также широкие круги трудящихся, интересующихся нашей архитектурной культурой, должны быть во всеоружии знаний об архитектуре прошлого, они должны быть также в курсе тех работ по истории архитектуры, которые принадлежат представителям буржуазной науки и которые построены на чуждой нам методологической основе. Эти работы могут бесспорно послужить также полезным материалом при создании новой истории архитектуры, основанной на единственно научном, т. е. марксистском методе исследования²⁵⁴.

²⁵⁴ История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. VIII.

АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ

1

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР
1 9 4 6

Ил. 37. Сборник «Архитектурный архив. Вып. 1». М.: Изд-

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

В
ИЗБРАННЫХ
ОТРЫВКАХ

•
БЕНУА М.
БЕРЕНДТ В. К.
БЕХТЕЛЬ Г.
БОССЕРТ Г.
БРИНКМАН А.
БУРЖУА Э.
ВЕЛЬФЛИН Г.
ГЕВЕР О.
ГИДИОН Э.
ГИЛЬБЕРСЕЙМЕР Л.
ГРЮНВЕДЕЛЬ А.
ГОТХАЙМ М.
ДВОРЖАК М.
ДЮТЮИ Г.
ЗЕДЛЬМАЙР Г.
КАУФМАН Э.
КУРЦИУС Л.
МУМФОРД Л.
НОАК Ф.
ПЛАТЦ Г. А.
РИГЛЬ А.
РОДЕНВАЛЬД Г.
СВОБОДА К.
ФРАНКЛЬ П.
ШУАЗИ О.
ЯНТЦЕН Г.
•

Ил. 38. Книга «История архитектуры в избранных отрывках». М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. Суперобложка

Одновременно с этой составительской и редакторской работой Аркин занимался и собственными научными исследованиями, посвященными как западной, так и русской классике – Баженову (1937), Казакову (1938), Захарову (1939), Растрелли (1940) и др. Итогом его научных штудий 1930-х стала книга «Образы архитектуры» (1941). В нее вошли преимущественно очерки, посвященные классической архитектуре («Палладио в Виченце», «Площадь Согласия», «Баженов и Казаков», «Адмиралтейство» и др.), и лишь два – современной архитектуре: о советском павильоне на выставке 1937 года в Париже и эссе «Небоскреб», впервые опубликованное в 1936 году в качестве предисловия к книге Л. Мамфорда «От бревенчатого дома к небоскребу». Очерк о Ле Корбюзье в свой сборник Аркин не включил.



Д. АРКИН
ОБРАЗЫ
АРХИТЕКТУРЫ

Ил. 39. Книга Аркина «Образы архитектуры». М.: Гос. ар-

В 1943 году Аркину должны были присудить докторскую степень без защиты диссертации (то есть по совокупности работ), однако по каким-то причинам присуждение не состоялось – и это, возможно, главная лакуна в его биографии. Присуждение степени было инициировано Н. И. Бруновым; в записке, направленной в Президиум Академии архитектуры, от 17 мая 1943 года Брунов писал: «...проф. Аркин имеет право на присуждение ему, по совокупности научных трудов, ученой степени доктора искусствоведения». Письмо завизировал К. С. Алабян (председатель Ученого совета академии): «Поставить на учен[ый] совет»²⁵⁵. Референтами (то есть оппонентами) были приглашены Брунов и Н. Я. Колли, которые написали положительные отзывы²⁵⁶. В Ученый совет помимо Алабяна входили А. Г. Мордвинов, И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, И. В. Рыльский, Колли, М. Я. Гинзбург, Б. М. Иофан, В. А. Шквариков, сам Аркин и др. Закрытое заседание Ученого совета было запланировано на 24 июня 1943 года, однако либо оно так и не состоялось, либо совет не пришел ни к какому решению – в любом случае свидетель-

²⁵⁵ Диссертационное дело Д. Е. Аркина // РГАЭ. Ф. 293. Оп. 4. Д. 16. Л. 53–54.

²⁵⁶ Позже, во время Суда чести в 1947 году, Аркин попросит приобщить к делу отзыв Колли, надеясь, вероятно, таким образом уравновесить крайне негативный отзыв о своих работах, подготовленный А. И. Михайловым. См. главу IV.

ства о присуждении степени в диссертационном деле Аркина нет, а приложенные к делу бюллетени для голосования и протокол счетной комиссии остались незаполненными.

Тем не менее в личном листке по учету кадров Академии архитектуры от 5 октября 1947 года в графе «ученая степень» Аркин написал «доктор искусствоведения», однако эти слова карандашом взяты в скобки²⁵⁷. В последующих личных листках в разных учреждениях, где состоял Аркин, он оставлял эту графу пустой. А на вечере памяти Аркина в 1968 году М. В. Алпатов с грустью говорил: «...он даже не имел звания доктора. Это было большим упущением, которое произошло непонятно почему»²⁵⁸.

Среди работ Аркина, за совокупность которых он должен был получить степень доктора, было сразу 9 статей и одна книга, посвященные архитектуре эпохи Французской революции. Аркин обратился к этим темам под впечатлением от исследований венского историка искусства Эмиля Кауфмана.

В мае 1933 года – тогда же, когда Аркин стал московским корреспондентом *L'Architecture d'aujourd'hui* и за два месяца до «творческой дискуссии» об освоении наследия – в Вене вышла небольшая (64 страницы!) книга Кауфмана «От Леду

²⁵⁷ Личное дело Д. А. Аркина. РГАЭ. Ф. 293. Оп. 2. Д. 142. Л. 42.

²⁵⁸ Стенограмма вечера, посвященного памяти искусствоведа Давида Ефимовича Аркина. 20 февраля 1968 года. Москва, Дом архитектора. С. 6. Архив Н. Ю. Молока.

до Ле Корбюзье. Происхождение и развитие автономной архитектуры»²⁵⁹. Аркин сразу же написал на нее рецензию²⁶⁰ и включил статью Кауфмана «Архитектурные проекты Великой французской революции» (1929) в сборник «избранных отрывков»²⁶¹. В своем комментарии к публикации он, в частности, писал: «Бесспорной научной заслугой Кауфмана является <...> выяснение того *нового* (курсив мой. – Н. М.), что создала эта архитектура». Также в работах Кауфмана Аркин отметил тенденцию к «установлению родства» между архитектурой «времен французской революции и современным

²⁵⁹ Kaufmann E. Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur. Wien-Leipzig: Verlag Dr. R. Passer, 1933.

²⁶⁰ Аркин Д. [Рец.] Эмиль Кауфман. От Леду до Корбюзье. Истоки и развитие автономной архитектуры // Архитектура за рубежом. 1934. № 1. С. 41.

²⁶¹ Кауфман Э. Архитектурные проекты Великой французской революции // История архитектуры в избранных отрывках. С. 395–402. Оригинал статьи: Kaufmann E. Architektonisch Entwurfe aus der Zeit dere fanzosischen Revolution // Zeitschrift für bildende Kunst. 1929–1930. Bd. 63. S. 38–46. В русском переводе названия статьи, очевидно намеренно, опущено слово «эпохи». Как мы увидим ниже, разница между «революционной архитектурой» и «архитектурой эпохи революции» была принципиальна как для Кауфмана, так и для Аркина. Перевод статьи был сделан, скорее всего, женой Аркина, переводчицей и редактором Дорой Григорьевной Аркиной – ее имя упомянуто в списке переводчиков тома, однако без точного указания конкретных статей (История архитектуры в избранных отрывках. С. VIII). Она же переводила с немецкого тексты Б. Таута и Л. Гильберсеймера для книги Аркина «Архитектура современного Запада», а также многие другие тексты об искусстве, в частности, «Письма Пуссена» (М.; Л.: Искусство, 1939), «История современной архитектуры» Ю. Ёдике (М.: Искусство, 1972) и др.

западно-европейским конструктивизмом»²⁶². А главный герой Кауфмана – Клод-Никола Леду – стал (на время) и главным героем Аркина, сменив в этом качестве Ле Корбюзье.

Но прежде, чем обратиться к тому, как Аркин, читая Кауфмана, писал о Леду, нужно сказать несколько слов о самом венском историке искусства, его книге и ее рецепции.

²⁶² История архитектуры в избранных отрывках. С. 582–583.

«От Леду до Ле Корбюзье»: «изобретение архитектурного модернизма»

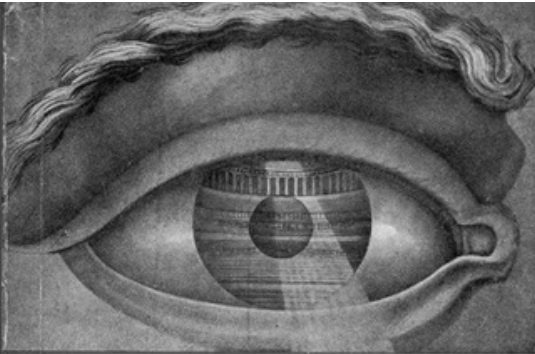
Карьера Эмиля Кауфмана не была столь яркой, как у Аркина. Ученик М. Дворжака и Й. Стжиговского, он в 1920 году защитил диссертацию на тему «Проекты архитектора Леду и эстетика неоклассицизма»²⁶³. Однако не смог устроиться на работу по специальности (возможно, из-за своего еврейского происхождения) и вплоть до 1938 года работал банковским служащим. Впрочем, он был членом Института истории искусств Венского университета (1922–1938), читал лекции в обществе «Уrania», Австрийском музее искусства и промышленности, Бернском университете, выступал на радио и подрабатывал в фотографических журналах, где публиковал статьи о «художественных аспектах фотогра-

²⁶³ Die Entwürfe des Architekten Ledoux und die Ästhetik des Klassizismus. Отзывы Дворжака и Стжиговского сохранились в архиве Венского университета (см.: Wiener Kunstgeschichte gesichtet. URL: https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/e_kaufmann.html; дата обращения: 23.02.2022) и опубликованы в диссертации П. Грзонки «Изобретение автономной архитектуры»: *Grzonka P. Die Erfindung der autonomen Architektur. Eine Untersuchung zur Genealogie von Emil Kaufmanns kunst- und architekturhistorischem Begriff der Autonomie und dessen Rezeption in der Nach- und Postmoderne.* Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung, Institut für Architekturwissenschaften, 2020. S. 160–162.

фии»²⁶⁴. В 1920–1930-е годы он издал десяток научных статей о французской архитектуре XVIII века, а также небольшую книжку «Искусство города Бадена» (1925). После выхода в 1933 году его книги «От Леду до Ле Корбюзье», вызвавшей большой резонанс (о чем ниже), Кауфман был приглашен на XIII Международный конгресс истории искусства в Стокгольме (1933), где выступил с докладом «Кризис архитектуры около 1800 года», и на XIV конгресс в Базеле (1936), где его выступление было посвящено «Проблеме Леду». Тогда же, в 1936 году, вышли его статьи о Леду на итальянском (в журнале *Emporium*) и английском (в журнале *Parnassus*) языках – тем самым «проблема Леду» получила международную известность²⁶⁵.

²⁶⁴ См. автобиографию Кауфмана, написанную в 1942 году: *Grzonka P.* Die Erfindung der autonomen Architektur. S. 218.

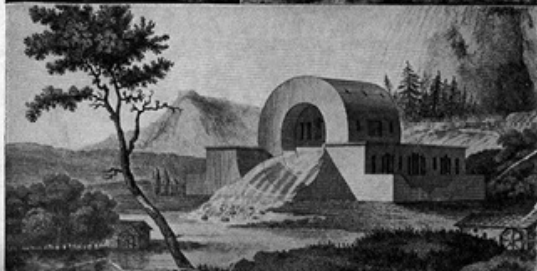
²⁶⁵ Полный список работ Кауфмана см.: *Grzonka P.* Die Erfindung der autonomen Architektur. S. 227–229.



EMIL
KAUFMANN

VON **LEDOUX** BIS
LE CORBUSIER
URSPRUNG UND ENTWICKLUNG
DER AUTONOMEN ARCHITEKTUR

88 ABBILDUNGEN



VERLAG
DR. R. PASSER

Ил. 40. Книга Эмиля Кауфмана «От Леду до Ле Корбюзье». Wien-Leipzig: Verlag Dr. R. Passer, 1933. Обложка

После аншлюса Кауфман уехал из Австрии и в 1940 году оказался в США. Сначала он жил у своего старшего брата Морица в Лос-Анджелесе, а затем переехал в Нью-Йорк. Одним из первых американских контактов Кауфмана был архитектор Филип Джонсон, по приглашению которого он в 1942 году выступил с лекцией на заседании недавно основанного Американского общества историков архитектуры²⁶⁶. По воспоминаниям современников, книга «От Леду до Ле Корбюзье» была настольной книгой Джонсона и во время его работы над «Стеклянным домом» (1948–1949)²⁶⁷. Публикуя проект «Стеклянного дома» в журнале *The Architectural Review* (1950), Джонсон указал несколько повлиявших на него источников: одним из них помимо Ле Корбюзье, Тео ван Дусбурга, Малевича, Шинкеля и Миса ван дер Роэ он назвал Леду. В комментарии к иллюстрации, воспроизводившей проект сферического Дома сельскохозяйственных зрителей в Мопертюи, Джонсон писал:

Кубическая, «абсолютная» форма моего
стеклянного дома и разделение функциональных

²⁶⁶ *Kaufmann E.* Claude-Nicolas Ledoux, Inaugurator of a New Architectural System // *Journal of the American Society of Architectural Historians*. 1943. Vol. 3. № 3. P. 12–20.

²⁶⁷ См.: *Schulze F.* Philip Johnson: Life and Work. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. P. 194.

блоков на две абсолютные формы (а не на главную и второстепенную по своим массам части) происходят непосредственно от Леду, восемнадцативекового отца современной архитектуры (см. превосходное исследование Эмиля Кауфмана «От Леду до Ле Корбюзье»). Куб и сфера – чистые математические формы – были дороги сердцам интеллектуальных революционеров эпохи барокко, а мы – их потомки²⁶⁸.

Позже Кауфман читал лекции в различных университетах (Принстон, Йель, Гарвард), но – как и в Австрии – не был аффилирован ни с одним из них. Он жил на гранты Чрезвычайного комитета помощи перемещенным иностранным ученым (*Emergency Committee in Aid of Displaced Foreign Scholars*), Американского философского общества и Программы Фулбрайта. В 1952 году в «Трудах» Американского философского общества вышла его монография «Три революционных архитектора: Булле, Леду и Лекё»²⁶⁹. А фундаментальная книга Кауфмана «Архитектура в век Разума. Барокко и постбарокко в Англии, Италии и Франции» была издана уже после его смерти, в 1955 году²⁷⁰.

²⁶⁸ Johnson P. House at New Canaan, Connecticut // *The Architectural Review*. 1950. Vol. 108. Iss. 645. September. P. 154.

²⁶⁹ Kaufmann E. *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952 (Transaction of the American Philosophical Society. New Series. Vol. 42. Part 3).

²⁷⁰ Kaufmann E. *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1955 (reprint: New York: Dover, 1968).

Кауфман умер в больнице города Шайенн (штат Вайоминг), по дороге из Нью-Йорка в Лос-Анджелес, где должен был выступить с очередной лекцией. Известно, что в конце жизни он работал над комментированным изданием трактата Филарете, но все его черновики бесследно исчезли. В архиве Американского философского общества хранятся лишь фотографии страниц трактата Филарете (Mss. V.F482). По словам Энтони Видлера, Кауфман «вероятно, был чрезвычайно замкнутым и загадочным ученым, о котором говорили, что все свои изыскания и наработки он всегда возил с собой в большом портфеле. Нам просто нужно найти этот портфель»²⁷¹.

²⁷¹ Цит. по: *Mosser M. Situation d'Emil K. // De Ledoux à Le Corbusier. Origines de l'architecture modern. Cat. de l'exp. Arc-et-Senans: Fondation C. N. Ledoux, 1987. P. 85.*

TRANSACTIONS
OF THE
AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY
HELD AT PHILADELPHIA
FOR PROMOTING USEFUL KNOWLEDGE

NEW SERIES—VOLUME 42, PART 3
1952

THREE REVOLUTIONARY ARCHITECTS,
BOULLÉE, LEDOUX, AND LEQUEU

EMIL KAUFMANN

THE AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY
INDEPENDENCE SQUARE
PHILADELPHIA 6

OCTOBER, 1952

Ил. 41. Книга Эмиля Кауфмана «Три революционных ар-

художника: Булле, Леду, Лекё». Philadelphia: The American
Philosophical Society, 1952. Обложка



ARCHITECTURE
IN THE AGE OF REASON

Baroque and Post-Baroque in
ENGLAND-ITALY-FRANCE

EMIL KAUFMANN

With a Foreword by JOSEPH HUDNUT

Ил. 42. Книга Эмиля Кауфмана «Архитектура в век Разума». Cambridge (MA): Harvard University Press, 1955. Сунер-обложка

Добавлю также, что, судя по всему, не существует даже достоверной фотографии Кауфмана – ее нет ни в его диссертационном деле в архиве Венского университета²⁷², ни в архиве Американского философского общества²⁷³, ни в недавнем исследовании Патрисии Грзонки, в котором опубликованы прежде неизвестные архивные материалы²⁷⁴.

Концепции и методологии Кауфмана посвящено достаточно много специальных исследований²⁷⁵, поэтому остано-

²⁷² См.: Wiener Kunstgeschichte gesichtet. URL: https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/e_kaufmann.html (дата обращения: 23.02.2022).

²⁷³ Имейл Джозефа ДиЛулло, сотрудника библиотеки АФО, автору, 5 февраля 2022.

²⁷⁴ Grzonka P. Die Erfindung der autonomen Architektur.

²⁷⁵ Отмечу в особенности: Schapiro M. The New Viennese School [Review of *Kunstwissenschaftliche Forschungen, II*, ed. by Otto Pächt. Berlin, 1933] // The Art Bulletin. Vol. 18, № 2 (Jun., 1936). P. 258–266; Damisch H. Ledoux with Kant (1981) // Damisch H. Noah's Ark. Essays on Architecture. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2016. P. 121–134; Mosser M. Situation d'Emil K.; Vidler A. Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1990; Vidler A. Histories of The Immediate Present. Inventing Architectural Modernism. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 2008; Vega M. de la. Reconsidering Emil Kaufmann's *Von Ledoux bis Le Corbusier* // Cuaderno de Notas. 2015. № 15. P. 110–118; Grzonka P. Die Erfindung der autonomen Architektur; Vidler A. Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Utopia in the Era of the French Revolution. Basel: Birkhäuser, 2021.

люсь кратко на основных идеях его книги «От Леду до Ле Корбюзье», которую Кристофер Вуд назвал «наиболее оригинальной искусствоведческой работой своего времени»²⁷⁶.

Кауфман рассматривал архитектуру Леду прежде всего как антибарочную, подчеркивая ее основные черты: отказ от традиционной ордерной системы, игра масс, чистота геометрических форм, отсутствие орнамента, статика, отказ от барочной ансамблевости в пользу «системы павильонов» – изолированных друг от друга построек, из которых состоит его город Шо. Каждый из таких «павильонов» должен иметь свой собственный «характер», то есть наглядно сообщать о своей функции, «говорить глазам». Эту риторическую практику Кауфман определил термином «говорящая архитектура», возникшем во французской архитектурной критике середины XIX века²⁷⁷. Геометрическая стерильность, изоляция и необходимость «говорить глазам» составляет основу того, что Кауфман назвал «автономной формой» (в противовес

²⁷⁶ Wood C. S. *A History of Art History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019. P. 340.

²⁷⁷ В «От Леду до Ле Корбюзье» Кауфман использовал этот термин без указания на источник. Лишь позднее он сделал ссылку – анонимная статья «Etudes d'architecture en France» в журнале *Le Magasin Pittoresque* за 1852 год (*Kaufmann E. Three Revolutionary Architects*. P. 441, note 82; *Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason*. P. 251, note 78). Автором статьи был Леон Водуайе (*Vaudoyer L.*) *Etudes d'architecture en France // Le Magasin Pittoresque*. 1852. Livr. 49. P. 386–390). Подробнее см.: *Молок Н.* Леду глазами романтиков. К истории термина «говорящая архитектура» // *Вопросы искусствознания*. 1996. № VIII (1/96). С. 365–377.

«гетерономной», характерной для барочной архитектуры).

«Автономная форма», в свою очередь, породила «революцию» в архитектуре. Кауфман неоднократно объяснял в своих работах, что под «революцией» он имел в виду не политические события во Франции²⁷⁸, а случившиеся задолго до того, еще в 1760-е годы²⁷⁹, глобальные сдвиги в самой архитектурной теории и практике, революционный «разрыв» в истории, приведший к созданию нового выразительного языка – неоклассицизма, который, по Кауфману, был не «возрождением» классической традиции после эпохи барокко и ро-

²⁷⁸ «Я не рассматриваю в качестве „революционных архитекторов“ тех, кто в 1789–1799 годах получали заказы от революционных властей на строительство общественных зданий, мемориалов или временных декораций к революционным праздникам. Архитекторы, о которых я говорю, не играли никакой активной роли на политической сцене», – писал Кауфман в «Трех революционных архитекторах» (*Kaufmann E. Three Revolutionary Architects*. P. 433–434). Энтони Видлер так сформулировал позицию Кауфмана: «...в стилистических изменениях после 1770-х годов [он увидел] архитектурную революцию, которая во всех отношениях предшествовала политической революции; революцию, которая отвечала тем же фундаментальным социальным изменениям и, следовательно, должна быть понята не просто как архитектурный *отклик* на Революцию, но как кардинальные архитектурные изменения, происходившие *параллельно* с социальной и политической революциями» (*Vidler A. Researching Revolutionary Architecture // Journal of Architectural Education*. 1991. Vol. 44. № 4. P. 206–210).

²⁷⁹ Датируя начало «архитектурной революции» 1760-ми годами, Кауфман опирался на суждения современников, в частности, на слова Ж.-Ф. Блонделя из его «Курса архитектуры» (Т. V, 1777): «...революция, которая 20 лет назад произошла во вкусе нашей архитектуры» (*Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason*. P. 142, 256, note 203).

коко, а ее «концом»²⁸⁰.

И в этой «революции» Кауфман увидел некое предчувствие современной архитектуры: «Наша эпоха, родственная эпохе Леду, предается сходным экспериментам, которые, несмотря на свою архитектурную непрактичность, важны с точки зрения неустанного поиска новых форм»²⁸¹. Следует подчеркнуть, что концепция «автономности» была для Кауфмана не просто «мостом», соединившим Леду и Ле Корбюзье, но длительным процессом, затронувшим весь XIX век: «Продолжение развития постреволюционной архитектуры можно, в каком-то смысле, проследить вплоть до нашего периода, который начался около 1900 года»²⁸². В качестве первых примеров модернистской «автономности» он привел Берлаге и Лооса (*sic* – также героев Аркина!), Рихарда Нойтра и Вальтера Гропиуса с его «игрой масс» и «сопоставлением и наложением различных пространственных ячеек»²⁸³.

И только последний абзац книги посвящен Ле Корбюзье:

Сходство эпохи Леду и нашей не ограничивается (и это будет одним из наших выводов) лишь формальным и тематическим аспектами. <...> Вне зависимости от потребностей реальности, нашей эпохе, как и той, свойственен новый идеализм. Он проявляется

²⁸⁰ Kaufmann E. De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome. Paris, Editions l'Equerre, 1981. P. 65.

²⁸¹ Ibid. P. 54.

²⁸² Ibid. P. 94.

²⁸³ Ibid. P. 77.

как в «Архитектуре» Леду, так и в текстах Ле Корбюзье, в проектах как для города Шо, так и для Всемирного города. Именно этот идеализм, основанный на новых идеалах этики и закона, привел – как в XVIII веке, так и сегодня – к обновлению архитектуры. Это обновление гораздо больше, чем простое «увлечение прямой линией», чем возвращение к «фундаментальным реалиям сферы, призмы и цилиндра в большой архитектуре»: «Новые идеи не только создают новую технику, они порождают новое искусство»²⁸⁴. Поскольку Ле Корбюзье верил в это не меньше, чем Леду, поскольку для обоих глубокая связь искусства и жизни была очень сильна, их нужно поставить рядом: мастера, чье творчество увенчало собой триумф новых принципов, и мастера, который открыл путь этим принципам²⁸⁵.

Почему Кауфман использовал в названии своей книги имя Ле Корбюзье? А не Гропиуса, например (как чуть позже Н. Певзнер²⁸⁶)? По мнению Энтони Видлера, это было выражением принципиального франкоцентризма Кауфмана. Название его книги прямо отсылает к книге «От Палладио до Шинкеля. Характеристика архитектуры классицизма» Пауля Клопфера (1911), которая должна была продемонстриро-

²⁸⁴ Здесь Кауфман приводит цитаты из книги О. Стонорава и В. Бэзигера «Ле Корбюзье и Пьер Жаннере» (1930).

²⁸⁵ *Kaufmann E. De Ledoux à Le Corbusier. P. 95–96.*

²⁸⁶ Я имею в виду книгу Певзнера «Пионеры современного движения. От Уильяма Морриса до Вальтера Гропиуса» (1936).

вать первенство немецкой архитектуры как наследницы ренессансной традиции. Выбрав Ле Корбюзье, Кауфман, напротив, подчеркнул франкоцентричность европейской архитектуры эпохи модернити²⁸⁷:

Нам прекрасно известно об исторической роли Италии как стране-инициаторе современности в области искусства и общества <...> Но мы ничего не знаем о роли Франции как пионере нового искусства и создателе новой архитектуры. Около 1800 года, как и в эпоху готики, авторами главных инноваций были французские архитекторы²⁸⁸.

Но ответ на вопрос «Почему Ле Корбюзье?» может быть и другим: в начале 1930-х годов Ле Корбюзье был наиболее яркой, символической фигурой архитектуры модернизма. И не только для Кауфмана, назвавшего его «самым осознанным протагонистом» и «лидером молодой французской школы»²⁸⁹, но и для его будущего рецензента Аркина: «Ле Корбюзье бесспорно – самое звонкое имя современной европейской архитектуры»²⁹⁰. Ну и конечно, Кауфман не мог пройти мимо лекорбюзьеанского термина «архитектор-пурист» (*architecte puriste*), который он обнаружил на страницах

²⁸⁷ Vidler A. Histories of The Immediate Present. P. 27.

²⁸⁸ Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason. P. 24.

²⁸⁹ Kaufmann E. De Ledoux à Le Corbusier. P. 94.

²⁹⁰ Аркин Д. Корбюзье // Советская архитектура. 1931. № 3. С. 13.

трактата Леду²⁹¹.

В любом случае лозунговое название книги Кауфмана, конечно, обманчиво: связь Леду и Ле Корбюзье лишь декларируется, в книге не было воспроизведено ни одной работы ни Ле Корбюзье, ни других упомянутых Кауфманом модернистов. Как справедливо написал Аркин в своей рецензии, «название книги может ввести читателей в заблуждение <...> никакого обзора архитектуры XVIII–XX веков в работе Кауфмана нет»²⁹². Сегодня очевидно, что название книги было продуктом своего времени – его можно рассматривать как антифашистский жест Кауфмана (напомню, что книга вышла в мае 1933 года, то есть спустя четыре месяца после назначения Гитлера рейхканцлером и через три месяца после поджога Рейхстага). По словам Э. Видлера, книга «От Леду до Ле Корбюзье» была

моральной притчей о модернизме в ситуации серьезной социальной реакции в Германии и Австрии <...> В этом контексте Леду выступал уже не как исторический персонаж, но как метафора свободного буржуазного общества или даже утопического социализма в его историческом обличи²⁹³.

Характерно в этом смысле, что вышедшая спустя год по-

²⁹¹ *Ledoux C. N. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. T. I. Paris: Chez l'auteur, 1804. P. 140.*

²⁹² *Аркин Д. [Рец.] Эмиль Кауфман. От Леду до Корбюзье. С. 41.*

²⁹³ *Vidler A. Histories of The Immediate Present. P. 13, 37.*

сле кауфмановской вторая книга о Леду, написанная французской исследовательницей Женеви́ев Левалле-Ог²⁹⁴, не имела такого резонанса – вероятно, именно из-за отсутствия имени Ле Корбюзье в ее названии.

В своих последующих работах Кауфман больше не будет писать о Ле Корбюзье как о наследнике Леду, не будет он и употреблять термина «автономная архитектура». То есть, по сути, откажется от своей собственной концепции.

Но антифашистский жест Кауфмана позже превратился в историографическую проблему: тема «истоков» модернизма оказалась одной из важнейших – Леду вовсе не стал финальной точкой для исторического исследования модернистских «корней», Колин Роу увидел их в маньеризме, а Манфредо Тафури – в Ренессансе²⁹⁵. Кауфмана признали наряду с Н. Певзнером и З. Гидионом²⁹⁶ одним из «изобретателей архитектурного модернизма», а его книгу – модернистским манифестом. Панайотис Турникиотис в своей «Исто-

²⁹⁴ *Levallet-Haug G.* Claude-Nicolas Ledoux, 1736–1806. Paris–Strasbourg: Librairie Istra, 1934.

²⁹⁵ См. об этом: *Vidler A.* Histories of The Immediate Present.

²⁹⁶ *Tournikiotis P.* The Historiography of Modern Architecture. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1999. P. 15, 22. «В 1930-е годы Певзнер, Кауфман и Гидион заложили исторические основания модернизма – они выстроили его генеалогию, предположив, что модернизм был радикальной, хотя и обоснованной, революцией, шедшей в ногу с историей», – резюмировал П. Турникиотис (*Ibid.* P. 226). Упомянутая выше (примеч. 3 на с. 131) книга Певзнера «Пионеры современного движения» вышла на три года позже кауфмановской, а книга Гидиона «Время, пространство, архитектура» была издана в 1941-м.

риографии модернистской архитектуры» (1999) писал: «Конечно, это правда, что Кауфман заложил основания модернизма, даже не изучив его; его книга – это манифест, но она бесполезна как учебник для архитекторов»²⁹⁷.

Итак, книга Кауфмана имела двойное значение. С одной стороны, она породила дискуссию об «истоках» модернизма: если Леду был, по определению Ф. Джонсона, «отцом» архитектурного модернизма, то Кауфман – «отцом» модернистской историографии. С другой стороны, она изменила оптику исследований собственно архитектуры XVIII века: именно Кауфман первым разделил то, что прежде определялось общим понятием «классицизм», на *Klassik* и *Klassizismus* – «классицизм» и «неоклассицизм» (Кауфману «было суждено посвятить всю свою академическую карьеру попыткам дать определение неоклассицизму», писал Дэвид Уоткин²⁹⁸). Именно Кауфман ввел понятие «революционная архитектура», ставшее устойчивым в исследовательской литературе²⁹⁹. Наконец, именно он заново «открыл» Леду и других «революционных» архитекторов. (Подтверждая свой статус пер-

²⁹⁷ *Tournikiotis P.* The Historiography of Modern Architecture. P. 22–23.

²⁹⁸ *Watkin D.* The Rise of Architectural History. London: The Architectural Press, 1980. P. 18.

²⁹⁹ См., например, антологию исследований «революционной архитектуры», составленную К. Филиппом: *Philipp K. J., Hrsg.* Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1990.

вооткрывателя, сам Кауфман ссылался³⁰⁰ на книгу Ю. фон Шлоссера «Литература об искусстве», в которой его диссертация о Леду названа «единственной» работой «об этом удивительном (*merkwürdigen*) человеке»³⁰¹.)

Для первых читателей книги Кауфмана, в 1930-е годы, именно сам факт «открытия» Леду был наибольшим открытием.

Вальтер Беньямин для своего проекта «Пассажи» (1927–1940) выписывал из «От Леду до Ле Корбюзье» целые параграфы – как слова самого Кауфмана, так и приводимые им цитаты из Леду. Эти выписки вошли в конволюты «Османнизация. Сражение на баррикадах», «Сен-Симон. Железные дороги», «Фурье», «Политехническая школа»³⁰². К сожалению, Беньямин не оставил комментариев ни по поводу Кауфмана, ни по поводу Леду, но сам факт обращения философа к книге венского историка искусства свидетельствует по меньшей мере о его заинтригованности «открытием» Кауфмана.

Мейер Шапиро в своей статье «Новая Венская школа» (1936) посвятил Кауфману специальный раздел. Восхищенный «реанимированным» Леду (и отметив в этом заслу-

³⁰⁰ *Kaufmann E.* [Review] Marcel Raval and J.-Ch. Moreaux. Claude-Nicolas Ledoux. Paris, 1945 // *Art Bulletin*. 1948. Vol. 30. № 4. P. 288.

³⁰¹ *Schlösser J.* Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien: Schroll, 1924. S. 583.

³⁰² См.: *Benjamin W.* The Arcades Project / Trans. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge (MA), London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

гу Кауфмана), Шапиро назвал его «Давидом французской архитектуры»: «...он мог бы быть автором архитектурного задника на картине „Клятва Горациев“ или ящика и ванны на картине „Смерть Марата“»³⁰³.

Однако о методологии и терминологии Кауфмана Шапиро отозвался достаточно критически:

Неожиданная современность Леду <...> заслонила от Кауфмана специфический восемнадцативековый характер искусства Леду и привела к некритическому описанию того стиля, в котором Леду кажется чуть ли не современником Ле Корбюзье, а его творчество, на котором все еще лежала печать Ренессанса, оказывается противоположным всему тому, что было создано в XVIII веке. Леду для автора – основоположник современной архитектуры <...> [Между тем], проекты Леду все еще связаны с формальной симметрией и регулярностью, чуждой современной архитектуре и больше характерной для традиционных стилей XVIII века.

Отмечая в целом формализм Венской школы, Шапиро упрекнул Кауфмана в том, что он не поместил Леду в социальный контекст своего времени: «У нас возникает ощущение совершенно индивидуальных инноваций, <...> уникаль-

³⁰³ Schapiro M. The New Viennese School [Review of *Kunstwissenschaftliche Forschungen, II*, ed. by Otto Pächt. Berlin, 1933] // The Art Bulletin. 1936. Vol. 18. № 2. P. 265.

ных и пророческих»³⁰⁴.

Также Шапиро не согласился с концепцией «автономной» архитектуры:

Термины «автономный» и «гетерономный» предполагают, что есть такая вещь, как изначально присущая архитектуре или зданию природа, чисто платоническая природа, не связанная с индивидуальными, конкретными, историческими образцами архитектуры. Когда архитектор опирается на эту природу, он становится автономным архитектором; когда он обращается к другим искусствам, его архитектура гетерономна. Концепция автономной архитектуры, следовательно, связана с идеей «чистого искусства», которая постоянно возникает у художников, пытающихся оправдать свою теоретическую или кажущуюся автономность или абсолютную независимость. Они знают только «законы искусства» и не подчиняются ничему другому³⁰⁵.

О «чистом искусстве» в связи с Леду и Ле Корбюзье писал и Николаус Певзнер, также не разделявший точку зрения Кауфмана по поводу неоклассических «истоков» модернизма³⁰⁶. В своей небольшой статье (1941) он, вычитав у

³⁰⁴ *Schapiro M.* The New Viennese School. P. 266.

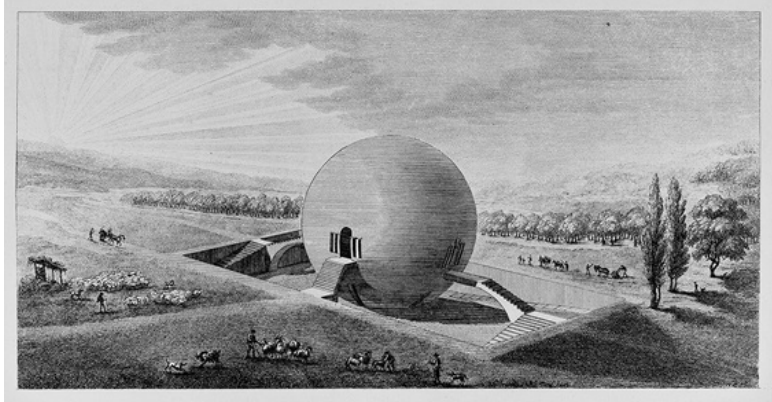
³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ В своем «Очерке европейской архитектуры» (1943) Певзнер писал, что проекты Леду, Соуна и Гилли «близки новому стилю нового века», однако: «Почему тогда должно было пройти сто лет, прежде чем появился настоящий „современный“ стиль? Как такое может быть, чтобы XIX век позабыл о Соуне и Гилли и

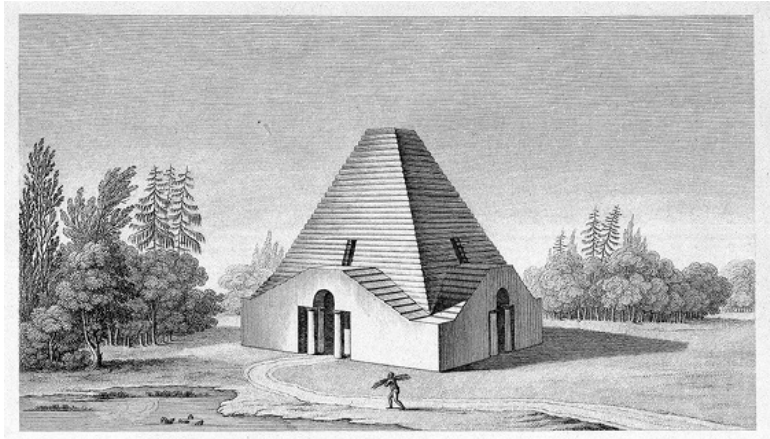
Кауфмана термин Леду «архитектор-пурист», сравнил Дом сельскохозяйственных зрителей в Мопертюи (в виде шара) и Мастерскую лесорубов в городе Шо (в виде пирамиды-поленницы) с интерьерами дома в поселке Вайсенхоф и виллы в Пуасси. Певзнер рассматривал проекты Леду и Ле Корбюзье как примеры «архитектуры ради искусства» – как «чистое абстрактное искусство», как «абстрактный формализм», в котором форма никак не связана с функцией здания. Но если у Леду – «абстракция объемов», то у Ле Корбюзье – «абстракция пространств». И обе лишены функциональности. Дом-шар Певзнер назвал «монументом, то есть произведением скульптуры, но не архитектуры»³⁰⁷.

просто довольствовался подражанием прошлому?» См.: *Pevsner N. An Outline of European Architecture*. London: John Murray, 1948. P. 196–197.

³⁰⁷ *Donner P. F. R. [Pevsner N.] Criticism // The Architectural Review*. 1941. Vol. 90. Iss. 538. October. P. 124.



Ил. 43. Клод-Никола Леду. «Проект Дома сельскохозяйственных смотрителей в Монпертю». Иллюстрация из кн.: L'Architecture de C. N. Ledoux / Avertissement par Daniel Ramée. Т. I-II. Paris: Lenoir, 1847, т. 2, pl. 254



Ил. 44. Клод-Никола Леду. «Проект Мастерской лесорубов в городе Шо». Иллюстрация из кн.: Ledoux C. N. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la legislation*. 1804, pl. 102

Тем не менее в 1945 году «глаз» Леду (*coup d'oeil* театра в Безансоне) появился на обложке *The Architectural Review* – ведущего модернистского журнала того времени, постоянным автором и членом редколлегии которого был Певзнер.

Отклики французских историков искусства были достаточно лаконичными. Пьер Лаведан («История искусства», 2 том, 1944) писал:

В своих общественных постройках Леду показал себя большим мастером дорика без баз и разработчиком (*promoteur*) архитектуры, настолько

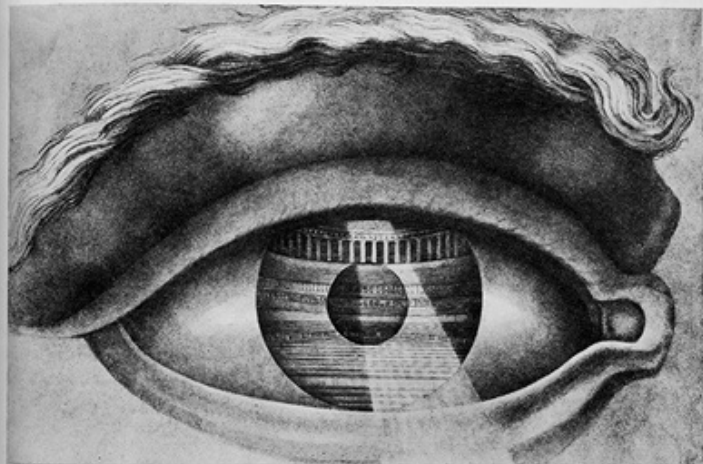
лишенной украшений (*dépouillée*), что в нем можно видеть предшественника Ле Корбюзье³⁰⁸.

А Марсель Раваль (1945) назвал Леду «последним великим классическим архитектором и первым великим современным»³⁰⁹.

³⁰⁸ Цит. по: *Raval M., Moreaux J.-Ch.* Claude-Nicolas Ledoux, 1756–1806. Paris: Arts et métiers graphiques, 1945. P. 42.

³⁰⁹ *Ibid.* P. 18.

The
ARCHITECTURAL
REVIEW



Volume Ninety-Eight

Number 556

AUGUST 1945

The Architectural Press

WAR ADDRESS: forty-five the avenue, chesham, surrey

Ил. 45. Журнал *The Architectural Review* (1945. № 584, август). Обложка с репродукцией офорта Клода-Никола Леду *Coup d'oeil du théâtre de Besançon*

Пожалуй, наибольшее влияние Кауфман оказал на Хелен Розенау. Ученица Вёльфлина и аспирантка Панофского, специалист по Средневековью и иудаике, она в 1933 году эмигрировала в Великобританию, где стала одной из пионерок гендерных исследований³¹⁰, а после войны неожиданно занялась французской революционной архитектурой. Ее первая публикация на эту тему – статья о Леду – вышла в 1946 году в *The Burlington Magazine*; здесь она, в частности, писала: «Заслугой Кауфмана является то, что он обратил внимание на работы Леду и отметил, насколько современными и актуальными его рисунки кажутся сегодня»³¹¹. В дальнейшем она посвятила архитектуре эпохи Французской революции около двух десятков работ, в том числе впервые опубликовала трактат Булле «Архитектура. Опыт об искусстве»³¹².

Наконец, Ханс Зедльмайр. Казалось бы, самый близкий

³¹⁰ См.: *Rosenau H. Woman in Art: From Type to Personality*. London: Isomorph, 1944.

³¹¹ *Rosenau H. Claude-Nicolas Ledoux // The Burlington Magazine*. 1946. Vol. 88. № 520. P. 163.

³¹² *Boullée's Treatise on Architecture / Ed. by H. Rosenau*. London: Alec Tiranti, 1953; второе издание, дополненное английским переводом трактата: *Rosenau H. Boullée and Visionary Architecture*. Including Boullée's «Architecture, Essay on Art». London: Academy Editions, 1976.

Кауфману с точки зрения образования и метода ученых (он также был учеником Дворжака), Зедльмайр стал, по выражению Э. Видлера, «последовательным оппонентом Кауфмана, модернизма и всех тех, кто придерживался демократическо-социалистических идеалов»³¹³. В Послесловии к своей книге «Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени» (1948) – «самого известного его труда» и одного из искусствоведческих «символов XX столетия», используя определение С. Ванеяна³¹⁴, – Зедльмайр признавался:

Взяться за данную работу меня вдохновило исследование Эмиля Кауфмана о Леду, на которое я обратил внимание в 1930 году. Я сразу же увидел, что Кауфман совершил открытие, крайне важное для понимания нашей эпохи, но в то же время, что он не полностью распознал истинное значение собственного открытия, и что явления, столь четко им увиденные, не были им верно оценены³¹⁵.

В самом деле, Зедльмайр многократно ссылается на Ка-

³¹³ Vidler A. Histories of The Immediate Present. P. 42.

³¹⁴ Ванеян С. Утраты и обретения Ханса Зедльмайра. Жизнь и труды // Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. С. С. Ванеяна. М.: Прогресс-традиция; Изд. дом «Территория будущего», 2008. С. 23.

³¹⁵ Sedlmayr H. Art in Crisis. The Lost Center / Transl. B. Battershaw (1957). London and New York: Routledge, 2007. P. 256. Это Послесловие, которое начинается с приведенной цитаты, не вошло в русское издание «Утраты середины» (Зедльмайр Х. Утрата середины).

уфмана, а Леду наряду с Пикассо и Ницше – один из самых упоминаемых в книге персонажей. Собственно, кауфманианская «автономная форма» легла в основу всей концепции Зедльмайра и завершилась «изоляцией искусств» и «автономным человеком». Из всех «критических форм», многие из которых он обнаружил в книге Кауфмана, больше всего Зедльмайра поразила шар – все тот же проект Дома сельскохозяйственных зрителей в Мопертюи:

...шар, похожий на приземлившийся космический корабль с выдвинутыми трапами, лежащий на земной поверхности и соприкасающийся с нею только в одной точке <...> Его применение никоим образом не мотивировано, целое производит просто-напросто ненормальное впечатление. Кажется пустым занятием перед лицом подобного заблуждения разыгрывать из себя ученого. Однако же этот фантом, подобно молнии, высвечивает ту мысль, что в архитектуре произошел переворот, какого раньше никогда не было³¹⁶.

Используя «открытие» Кауфмана, Зедльмайр, однако, дал ему ровно противоположную оценку. Все то, что Кауфман «приветствовал»³¹⁷, Зедльмайр отвергал. Перефразируя К. Вуда³¹⁸, Зедльмайр – это «анти-Кауфман». Так, «революционная архитектура» Кауфмана стала у Зедльмайра «рево-

³¹⁶ *Зедльмайр Х.* Утрата середины. С. 112.

³¹⁷ Там же. С. 115.

³¹⁸ *Wood C. S.* A History of Art History. P. 357.

люцией против архитектуры». Э. Видлер пишет:

Там, где Кауфман видел обновление <...>, Зедльмайр видел упадок и распад; где Кауфман видел здоровье общества и архитектуры, Зедльмайр видел декаданс и смерть. Архитектура была лишь знаком «гигантской внутренней катастрофы», начатой Революцией, «утратой середины» и стабильности, символом которой для Зедльмайра стал самый популярный мотив в архитектуре около 1800 года – нестабильная сфера – буквальное искоренение архитектурной традиции. Герои Кауфмана были демонами Зедльмайра³¹⁹.

Леду в архитектуре, как Кант в философии и Гойя в изобразительном искусстве, – это, по Зедльмайру, «„всесокрушитель“, который вызвал к жизни новую эпоху»³²⁰.

Кауфман не остался в долгу. В своей краткой рецензии на «Утрату середины» он, не без гордости отметив признание Зедльмайра в том, что тот вдохновился именно его, Кауфмана, работами, не мог не съязвить:

Начитанный исследователь, Зедльмайр широко

³¹⁹ Vidler A. *Histories of The Immediate Present*. P. 43.

³²⁰ Зедльмайр Х. Утрата середины. С. 125. В «черном» списке Зедльмайра оказались также Босх, Брейгель, Фридрих, Сезанн... По словам Кристофера Вуда, Зедльмайр «очернил искусство модернизма даже с большей прозорливостью, чем нацистская выставка „Дегенеративное искусство“ за 11 лет до того» (Wood C. S., ed. *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000. P. 48).

использует и другие источники и заимствует выводы и основные идеи у многих авторов. Его собственный взгляд проявляется, в основном, в последней главе. После коллапса идеологий, преобладавших в 1930-е и начале 1940-х годов, он словно вновь открывает потребность человечества вернуться к вере в божественную силу, но в то же время цепляется за надежду, что когда-нибудь появится «совершенный человек» и станет истинным лидером³²¹.

А в «Архитектуре в век Разума» Кауфман продолжил: «Хотя [Зедльмайр] не полностью согласен с моей интерпретацией, он тем не менее принял большинство моих концепций и наблюдений» – и далее он привел список из полутора десятка положений («отказ от старых эстетических канонов», «конец барочной антропоморфности», «появление нового структурного порядка под маской различных стилей» и т. д.)³²².

(Замечу в скобках, что Кауфман вообще очень ревниво относился к своему «открытию» и последующим работам о Леду. В книге Ж. Левалле-Ог он нашел «грубейшие недостатки»³²³, а про публикацию Равалья-Моро писал:

Их книга представляет ценность, главным образом,

³²¹ Kaufmann E. [Review] Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948 // *Magazine of Art*. 1950. Vol. 43. № 7. P. 277.

³²² Kaufmann E. *Architecture in the Age of Reason*. P. 266, note 439.

³²³ Kaufmann E. [Review] Marcel Raval and J.-Ch. Moreaux. *Claude-Nicolas Ledoux*. Paris, 1945 // *Art Bulletin*. 1948. Vol. 30. № 4. P. 288.

как альбом (*picture book*) <...> Но они не смогли представить независимые взгляды. Они заимствовали свои концепции из различных источников. Их метод примитивен, а трактовка материала искусственна. Им не хватает знания архитектурной истории XVIII века.

И даже обвинил их в плагиате³²⁴. Столь резкий тон Кауфмана был вызван, возможно, тем, что, отметив важность «нового открытия» Леду, «произошедшего двадцать лет назад», и сравнив его с «чудесными воскрешениями» Вермера и Жоржа де Латура, авторы не назвали имени этого «воскресителя» и, больше того, категорично отметили, что до сих пор, то есть до выхода их книги, творчество Леду не получило адекватной оценки³²⁵. Хотя, конечно, они включили работы Кауфмана в библиографию³²⁶.)

Несмотря на антикауфманианство Зедльмайра (чья «Утрата середины» была переведена на английский язык только в 1957 году – что важно с точки зрения общего перехода, начиная с 1940-х годов, мирового искусствоведения на английский язык), этот первый период рецепции книги Кауфмана завершился тем, что в 1950-е годы его концепция «истоков» модернизма, благодаря, в частности, ее франкоцентричности, стала, по словам Ив-Алана Буа, «стандартом

³²⁴ Ibid. P. 288–289.

³²⁵ Raval M., Moreaux J.-Ch. Claude-Nicolas Ledoux. P. 17, 9.

³²⁶ К слову, в библиографию включена и статья Аркина «Габриэль и Леду» из журнала «Академия архитектуры» (1935).

своего времени»³²⁷.

Но настоящее признание Кауфмана пришлось на 1960-е годы, когда состоялась первая публичная презентация французской революционной архитектуры – выставка «Архитекторы-визионеры конца XVIII века» (*Les architectes visionnaires de la fin du XVIII^e siècle*) из собрания Отдела эстампов и фотографии Национальной библиотеки Франции, а также библиотеки Школы изящных искусств, устроенная по инициативе Жана Адемара, заведующего Отделом эстампов, и подготовленная Жан-Клодом Лемани, тогда – хранителем собрания французских эстампов XVIII века. Выставка открылась в Национальной библиотеке в конце 1964 года, затем была показана в нескольких французских городах, а также в Женеве и Цюрихе (1965–1966). В октябре 1967 года она переехала в США (Хьюстон, Сент-Луис, Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Франциско), где к ее промоушену подключился Луис Кан, чье стихотворение стало эпиграфом к каталогу:

<...>

Нужен ли нам Бах

Бах есть

Значит музыка есть

Нужен ли нам Булле

Нужен ли нам Леду

³²⁷ См.: Bois Y.-A. Foreword (1981) // *Franccastel P. Art & Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. New York: Zone Books, 2000. P. 13.

Булле есть

Леду есть

Значит архитектура есть³²⁸.

В Америке название выставки несколько изменилось: «Архитекторы-визионеры. Булле, Леду, Лекё» (*Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*) – Лемани использовал не только триумвират Кауфмана в названии, но и его формальный метод, связавший XVIII век с современностью:

Современный мир ищет в искусстве прошлого формы, которые предвосхищают и подтверждают современные. Ар Нуво обратило внимание на барокко. Триумф кубизма и функциональной архитектуры положил начало новому открытию неоклассицизма, который сам по себе был реакцией на барокко. Неоклассическая архитектура апеллирует к современной чувствительности, очарованной сюрреализмом, также и потому, что в работах ее лучших представителей геометрическая строгость сочетается с романтизмом и эксцентрикой, —

писал он в предисловии к каталогу. И далее: «...их [Булле, Леду и Лекё] проекты по своим формальным качествам предполагают двадцатый век больше, чем восемна-

³²⁸ *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu. Exhibition catalogue* / J.-C. Lemagny, ed. Houston: University of St. Thomas, 1968 (reprint: Santa Monica, CA: Hennessey+Ingalls, 2002). P. 9.

дцатый»³²⁹. Кроме того, в отборе работ для выставки Лемани также напрямую следовал выбору Кауфмана: из 148 рисунков и офортов, показанных в Америке, большая часть – именно те, что были опубликованы в «Трех революционных архитекторах». Как съязвил в своей рецензии на выставку Жак де Касо, Лемани и в отборе работ, и в написании каталожных текстов действовал «под диктовку инкуба Кауфмана»³³⁰.

Важно отметить, однако, что Лемани отказался от одного из принципиальных кауфманианских терминов, заменив слово «революционная» на заимствованное у А. Фосийона³³¹ понятие «визионерская»³³², – будто следуя завету Ле Кор-

³²⁹ Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu. P. 13.

³³⁰ *Caso J. de.* [Review] Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu // The Burlington Magazine. 1969. Vol. 111. № 792. P. 170.

³³¹ На то, что понятие «визионерское» было заимствовано именно у Фосийона, указал Андре Шастель в своей рецензии на американскую версию выставки. См.: *Chastel A.* Les architectes «visionnaires» // Le Monde. 1968. 18 juillet. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/18/les-architectes-visionnaires_2499541_1819218.html (дата обращения: 23.02.2022).

³³² Ко времени выставки Лемани термин «визионерская архитектура» (*visionary architecture*) уже был известен и в Америке – так называлась выставка, прошедшая в конце 1960 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Она была посвящена исключительно архитектуре XX века – среди ее экспонатов были работы Тео ван Дусбурга, Ле Корбюзье, Эль Лисицкого, Луиса Кана и др. Любопытно, что в пресс-релизе «визионерскими» названы проекты, «слишком революционные, чтобы быть построенными» (MoMA. URL: [https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326200.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326200.pdf?_ga=2.166876734.103563606.1604242312-952045417.1599120878)

_ga=2.166876734.103563606.1604242312-952045417.1599120878; дата обраще-

бюзые: «можно избежать революции»... «Визионерами» Фосийон называл таких художников (в частности, Пиранези, Джона Мартина и Тёрнера), чье «воображение не только способно создавать и соединять образы, но и воспринимать их и преобразовывать как галлюцинации <...> Они не видят (*voient*) предмета – они его провидят (*visionnent*)»³³³. Подменив понятия, Лемани превратил утопии Булле, идеи социальных реформ Леду и идиосинкратическую эклектику Лекё в «фантазии» Пиранези и галлюциногенные видения Томаса де Квинси, что, конечно, ни в коей мере не соответствовало концепции Кауфмана.

Впрочем, спустя несколько лет, когда выставка Лемани переехала в Германию (Баден-Баден, Гамбург, Мюнхен, Берлин, 1970–1971), ей вернули кауфманианское название «революционная архитектура»: *Revolutionsarchitektur: Boullée, Ledoux, Lequeu*. Хотя, скорее, в Германии термин «революционная» ассоциировался в первую очередь не с Французской революцией, как у Кауфмана, а с архитектурными проектами русского авангарда³³⁴.

С выставкой Лемани связана и первая волна переводов и

ния: 23.02.2022).

³³³ Focillon H. Esthétique des visionnaires // Journal de psychologie normale et pathologique. 1926. Т. 23. Р. 276.

³³⁴ Неслучайно вскоре после турне выставки по Германии вышла книга А. М. Фогта «Русская и французская революционная архитектура. См.: Vogt A. M. Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917/1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. Köln: DuMont Schauberg, 1974.

переизданий книг Кауфмана. В 1963 году, за год до выставки, вышел французский перевод его «Архитектуры в век Разума» (под названием «Архитектура в век Просвещения»); издание этой книги, вполне вероятно, и повлияло на решение Адемара и Лемани показать публике оригиналы эстампов из собрания Национальной библиотеки, которыми Кауфман иллюстрировал свой труд. А в 1968 году, во время американских гастролей выставки, издательство *Dover* выпустило репринт «Архитектуры в век Разума» на английском языке.

Выставка Лемани, с одной стороны, впервые представила концепцию Кауфмана Франции³³⁵, а с другой – вернула ее в Америку, оказав гораздо большее влияние, нежели его собственные публикации. Одним из восторженных рецензентов выставки была Люси Липпард, к тому времени гуру концептуализма. В частности, Липпард увидела, вслед за Лемани, близость этих работ (пост)сюрреализму, предложила в пан-

³³⁵ Французские исследователи Кауфмана практически игнорировали. Так, в 1961 году в репринте «Архитектуры» Леду, подготовленном Фернаном де Нобелем и выпущенном тиражом 300 экземпляров, даны отсылки к книгам Ж. Левалле-Ог и Равалья-Моро, но имени Кауфмана даже не упомянуто [*Ledoux C. N. L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. T. I–II. Reprint / Sous la direction de Fernand de Nobelet. [Paris]: s. e., 1961. T. I. Avertissement*]. Это отмечал и сам Кауфман: «Удивительно, что [французские] составители справочников не сведуци в иностранных исследованиях» (*Kaufmann E. Architecture in the Age of Reason. P. 256, note 203*), имея в виду «Историю классической архитектуры во Франции» Луи Откёра (1943), «Биографический и библиографический указатель французских художников XVIII века» Шарля дю Пелу (1940) и другие издания.

дан к кауфманианскому свой триумvirат – Тони Смита, Роберта Морриса и Класа Ольденбурга, которые корреспондируют, соответственно, Булле, Леду и Лекё³³⁶, а также, вслед за Кауфманом, отметила, что проект города Шо Леду «предсказывает» Лучезарный город Ле Корбюзье³³⁷.

Впрочем, были и критики – как выставки Лемани, так и собственно концепции Кауфмана. Хью Онор писал:

Призыв [Леду и Булле] к рациональной архитектуре вкупе с поразительной геометрической строгостью и предельной структурной чистотой можно рассматривать как пророчество школы Баухауса, интернационального модернизма 1920-х годов и догмы «форма следует функции». Знаменательно, что Леду и Булле были открыты именно в эпоху расцвета Ле Корбюзье и Баухаса. Однако истолковывать их работы в терминах XX века – значит неправильно их понимать³³⁸.

И даже всегда ироничный Джон Харрис досадовал:

Тот факт, что каталог [выставки «Архитекторы-визионеры»] открывается стихотворением Луиса Кана, понятным только ему одному, и что он нашпигован отсылками к XX веку, в действительности показывает, что многие сегодня ищут духовной связи между

³³⁶ *Lippard L. Architectural Revolutions Visualized (1968) // Lippard L. R. Changing. Essays in Art Criticism. New York: E. P. Dutton, 1971. P. 214.*

³³⁷ *Ibid. P. 226.*

³³⁸ *Honour H. Neo-classicism (1968). London: Penguin Books, 1977. P. 122–123.*

утопическим видением Булле и Леду и модернизмом нашего ядерного века. Но это, без сомнения, означает, что они абсолютно не понимают тех платонических идеалов, которыми были движимы [Леду и Булле]³³⁹.

Тем не менее после выставки Лемани связь современности с XVIII веком стала общим местом в искусствоведческой литературе. Так, Роберт Розенблум завершил свою книгу «Трансформации в искусстве конца XVIII века» Браком и Матиссом, а Джозеф Рикверт назвал книгу, посвященную архитекторам XVIII века, «Первые современные»³⁴⁰.

«Кауфманианский бум» или, по определению Вернера Замбьена, «новое открытие»³⁴¹ Кауфмана, продолжился и в 1970-е и 1980-е годы. «Архитектура в век Разума» была переведена на итальянский (1966) и испанский (1974) языки; «Три революционных архитектора» – на итальянский (1976), французский (1978) и испанский (1980); «От Леду до Ле Корбюзье» – на итальянский (1973), французский (1981), испанский (1982) и даже японский (1992), а в 1985 году

³³⁹ *Harris J.* [Review] *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*. Exhibition catalogue. Houston: University of St. Thomas, 1968 // *Master Drawings*. 1969. Vol. 7. № 2. P. 180.

³⁴⁰ См.: *Rosenblum R.* *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton: Princeton University Press, 1967; *Rykwert J.* *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1980.

³⁴¹ *Szambien W.* *Emil Kaufmann – wiederentdeckt // Werk – Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art*. 1979. Heft 29–30. Mai/Juni. S. 84–87.

вышло ее новое немецкое издание³⁴². Наконец, в 1987 году в Фонде Леду (ныне – Музей Леду), расположившемся в построенных по его проекту Королевских солеварнях в Арк-э-Сёнане под Безансоном, прошла выставка *De Ledoux à Le Corbusier. L'Architecture moderne en formation* (но каталог выставки назывался *De Ledoux à Le Corbusier. Origines de l'architecture modern*³⁴³). Кауфманианское исследование истоков модернизма хотя и утратило свой антифашистский пафос, но сохранило методологическую привлекательность³⁴⁴.

³⁴² Удивительным образом книга «От Леду до Ле Корбюзье» на английский до сих пор не переведена. О ее переводах и переизданиях см.: Vega M. de la. Reconsidering Emil Kaufmann's *Von Ledoux bis Le Corbusier* // Cuaderno de Notas. 2015. № 15. P. 114. Что касается русских переводов Кауфмана, то статья, опубликованная Аркиным в сборнике «История архитектуры в избранных отрывках» (Кауфман Э. Архитектурные проекты Великой французской революции // История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. С. 395–402), до сих пор остается единственной публикацией.

³⁴³ См.: De Ledoux à Le Corbusier. Origines de l'architecture moderne. Cat. de l'exposition. Arc-et-Senans: Fondation C. N. Ledoux, 1987.

³⁴⁴ Вернер Эхслин исследовал «истоки» модернизма с другого ракурса, но и он не мог не сделать отсылку к Кауфману. Его статья «*Émouvoir*. Булле и Ле Корбюзье» (1988) посвящена теории «характеров» – эмоциональному воздействию архитектуры на зрителя. Эхслин подметил, что в своих текстах о выразительных качествах архитектуры Булле и Ле Корбюзье использовали один и тот же термин – *émouvoir* (букв. «взволновать»): архитектура должна «вызывать волнение» у зрителя с помощью игры масс, объемов и светотени. Это «открытие» архитектуры в качестве «чувственного инструмента» и придание ей этической, моральной ценности, что свойственно современности, пишет Эхслин, «позволяет установить более глубокую связь [между архитектурой XVIII века и современной], чем в книге Эмиля Кауфмана «От Леду до Ле Корбюзье», основанной на

История рецепции трудов Кауфмана позволяет сделать вывод, что наряду с Бенямином, Шапиро и Зедльмайром одним из первых его читателей и последователей был Давид Ефимович Аркин.

концепции „автономной архитектуры“» (*Oechslin W. Émouvoir – Boullée and Le Corbusier // Daidalos. 1988. № 30. P. 54*).

От Ле Корбюзье до Леду: Аркин читает Кауфмана

Свое предисловие к «Архитектуре современного Запада», озаглавленное «Современная западная архитектура и ее истоки», Аркин начинает с «Хрустального дворца» Пакстона³⁴⁵. Леду здесь даже не упоминается! «Архитектура современного Запада» вышла за год до того, как была издана книга Кауфмана и за два года до рецензии на нее Аркина. Нет сомнения, что «открытие» Леду Аркиным было обусловлено исключительно влиянием Кауфмана, книгу которого он прочитал, вероятно лишь потому, что в ее названии стояло имя Ле Корбюзье. Неудивительно, в этом смысле, что в своей рецензии Аркин назвал Леду «конструктивистом XVIII столетия»³⁴⁶. Впрочем, в последующих публикациях это определение он больше использовать не будет.

В рецензии на книгу Кауфмана Аркин прежде всего отметил «антибарочную» направленность творчества Леду, а также его роль в становлении стиля ампир. Однако, по мне-

³⁴⁵ Аркин Д. Архитектура современного Запада. М.: ИЗОГИЗ, 1932. С. 8.

³⁴⁶ Аркин Д. [Рец.] Эмиль Кауфман. От Леду до Корбюзье. С. 41. Любопытно, что почти тогда же, в 1936 году, Альфред Барр включил в свою выставку «Кубизм и абстрактное искусство» одну из «Тюрем» Пиранези, пояснив в каталоге, что «Тюрьмы» «предвосхищают кубистско-конструктивистскую эстетику» (см.: Cubism and Abstract Art [Catalogue]. New York: The Museum of Modern Art, 1936. P. 221).

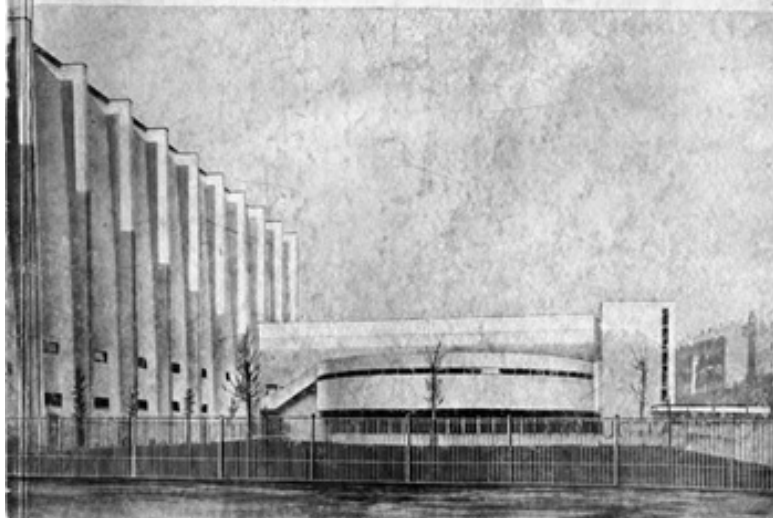
нию Аркина, Кауфман уделил недостаточно внимания последующему – от ампира и вплоть до XX века – влиянию Леду: проблема «„наследства Леду“ (как и вообще всего архитектурного наследства Великой французской революции) требует особого всестороннего исследования»³⁴⁷. Собственно, этой проблеме и будут посвящены работы самого Аркина.

³⁴⁷ Аркин Д. [Рец.] Эмиль Кауфман. От Леду до Корбюзье. С. 41.

ВСЕСОЮЗНАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ при ЦИК СССР

АРХИТЕКТУРА **1** за РУБЕЖОМ

1934



Ил. 46. Журнал «Архитектура за рубежом». 1934. № 1.
Обложка

ЭМИЛЬ КАУФМАН. ОТ ЛЕДУ ДО КОРБЮЗЬЕ ИСТОРИИ И РАЗВИТИЕ АВТОНОМНОЙ АРХИТЕКТУРЫ. Изд. Пассер. Вена 1933. 64 стр. 88 илл.

EMIL KAUFMANN. VON LEDOUX BIS LE CORBUSIER. URSPRUNG U. ENTWICKLUNG DER AUTONOMEN ARCHITEKTUR. Verl. Dr. R. Passer. Wien 1933

Название новой книги Эмиля Кауфмана «От Леду до Корбюзье» может ввести читателей в заблуждение. Сопоставление этих двух имен замыкает собой громадную эпоху в истории архитектуры, начало которой относится к предреволюционным десятилетиям XVIII века, а завершение — к текущим дням двадцатой архитектуры. Но нилкого обзора архитектуры XVIII—XX веков в работе Кауфмана нет. Это небольшая монография о Клоде-Никола Леду, интереснейшем мастере и теоретике времен Французской революции. Снабженная отлично подобранным иллюстративным материалом, книга Кауфмана придает новую характеристику одному из наиболее выдающихся архитектурных движений великого переломного периода конца XVIII столетия и, в истинном смысле, является продолжением прежних работ того же автора («Французские декоративные классицизм», изд. 1924 г.; «Архитектурные проекты Французской революции», изд. 1929 г., и др.). Леду интересуют Кауфмана прежде всего как представитель «архитектурной автономии», как искатель новых форм, независимых от барочной традиции и резко порывавших с эстетикой барокко. Проблема преодоления барочных идеалов, в частности барочной трактовки ансамбля и внешнего пространства, привлекает пристальное внимание исследователя, подробно останавливающегося на «антибарочных» чертах творчества Леду (особенность отдельных объемов, крайняя сдержанность декоративных элементов, тяготение к геометрически простейшим формам и гладким плоскостям). В этом отношении особенно интересны те проекты французского «конструктивиста XVIII столетия», которые не дождалась (да и не могла дожидаться) реализации, — его экспериментальные работы в области архитектурной формы, а также его замечательные проекты планировки «идеального города Шо». Искатель самостоятельных форм в архитектуре, один из тех, кто нанес окончательный удар барочным идеалам в исторические годы завершения феодального порядка, Леду в то же время был ярким представителем нового классицизма и значителем «ампирных» тенденций в архитектуре Франции. Характеристика классицизма и его роли в художественном движении революционной эпохи дана Кауфманом слишком кратко, и для читателя остается невнятным, как же сочеталось, хотя бы в работах того же Леду, обращение к классическому витачному наследству вместе с поисками «автономных» форм. Отсюда проистекает и другая недоговоренность: автор почти вовсе обходит молчанием проблему формирования «стиля ампир» — этой специфически новой ступени классицизма — и роль Леду как «законодателя» ампириной архитектуры. Между тем, очень многое из того, что мыслялось Леду как «чисто-геометрическая» форма, вошло впоследствии в практику так называемого «ампирного» стиля. Развитие идей и омытов Леду (а также всего представлявшегося им движению) простирается, впрочем, далеко за пределы ампириной эпохи. Следы этого влияния мы можем рассмотреть в архитектурных течениях новейшего времени, и на это обстоятельство указывает Кауфман, ставя в заголовке своей интересной работы также и имя архитектурного новатора XX века. Однако проблема «наследства Леду» (как и вообще всего архитектурного наследства Великой французской революции) требует особого всестороннего исследования.

Д. АРКИН



ОБЛОЖКА КНИГИ КАУФМАНА



ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЗ КНИГИ КАУФМАНА

ЛЕДУ ПРОЕКТ ОРУЖЕЙНОГО ЗАВОДА

Ил. 47. Рецензия Аркина на книгу Эмиля Кауфмана «От Леду до Ле Корбюзье» в журнале «Архитектура за рубежом». 1934. № 1. С. 41

А К А Д Е М И Я
АРХИТЕКТУРЫ

1-2



ОРГАН ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
1 9 · ПРИ ЦИК СОЮЗА ССР · 3 4

22

Ил. 48. Журнал «Академия архитектуры». 1934. № 1-2.

Кауфманианские публикации Аркина можно разделить на несколько этапов:

1934–1935: рецензия на «От Леду до Ле Корбюзье»; публикация статьи Кауфмана в «Истории архитектуры в избранных отрывках» и комментариев к ней;

1934: доклад «Архитектура эпохи Великой французской революции» на первой сессии Кабинета теории и истории архитектуры Всесоюзной академии архитектуры, затем опубликованный в журналах «Академия архитектуры» и «Архитектура СССР»³⁴⁸;

1935–1936: доклад «Габриэль и Леду» на заседании Кабинета теории и истории архитектуры, затем опубликованный в журнале «Академия архитектуры» и републикованный в сборнике «Проблемы архитектуры»³⁴⁹, а часть, посвященная Леду, как отдельный очерк, вошла в «Образы архитектуры»³⁵⁰;

³⁴⁸ См.: Аркин Д. Архитектура эпохи Великой Французской революции // Академия архитектуры. 1934. № 1–2. С. 8–18; Аркин Д. Архитектура эпохи Великой Французской революции // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 60–68.

³⁴⁹ См.: Аркин Д. Габриэль и Леду. К характеристике архитектурного классицизма XVIII века // Академия архитектуры. 1935. № 4. С. 13–27; Аркин Д. Габриэль и Леду. К характеристике архитектурного классицизма XVIII века // Проблемы архитектуры. Сб. материалов / Под ред. А. Я. Александрова. Т. I. Кн. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 71–113.

³⁵⁰ Аркин Д. Леду // Аркин Д. Образы архитектуры. М.: Гос. Архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. С. 99–120.

1939: статья «Архитектура французской революции XVIII века»; ее вариант вошел в книгу «Французская буржуазная революция. 1789–1794»³⁵¹;

1940: итоговая книга «Архитектура эпохи Французской буржуазной революции»³⁵².

Кроме того, в 1937 году фотографии двух застав Леду Аркин включил в свой альбом «Париж. Архитектурные ансамбли города»³⁵³.

В своих первых статьях о Леду и его круге Аркин практически полностью следует концепции и терминологии Кауфмана. Он сразу оговаривается, что речь идет не об архитектуре «непосредственно революционного периода», но о «смене двух стилевых систем», которая произошла на рубеже XVIII и XIX веков, – о «новом классицизме <...>, борющемся против эстетики Барокко и Рококо»³⁵⁴. Параллельно этому «новому классицизму» возникают «совершенно самобытные архитектурные формы, независимые от классической традиции» – их Аркин называет кауфманианским термином «ав-

³⁵¹ Аркин Д. Архитектура французской революции XVIII века // Архитектура СССР. 1939. № 7. С. 70–78; Аркин Д. Архитектура // Французская буржуазная революция. 1789–1794 / Под ред. В. П. Волгина и Е. В. Тарле. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. С. 649–659.

³⁵² Аркин Д. Архитектура эпохи Французской буржуазной революции. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.

³⁵³ Аркин Д. Париж. Архитектурные ансамбли города. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. С. 137–138, ил. 92–93.

³⁵⁴ Аркин Д. Архитектура эпохи Великой Французской революции. С. 8.

тономные»³⁵⁵ и именно в этом контексте рассматривает Леду. Он использует и другие термины Кауфмана – «изоляция», «революционная архитектура» и «говорящая архитектура».

³⁵⁵ Там же. С. 9.

бинетом, можно охарактеризовать таким образом: мы должны концентрировать в нашем кабинете научно-исследовательскую работу по истории и теории архитектуры, мы должны создать крупнейший центр, который сможет впитывать в себя все ценное, что имеется в этом отношении по всему Союзу. В работу кабинета включается также изучение истории нашей советской архитектуры.

Существует неправильный взгляд, что советская архитектура примерно до 1932 года ничего не дала. Это неверно. Было много ошибок, но советская архитектура за время своего существования дала много такого, что мы должны учитывать и без учета чего дальнейшее развитие невозможно. Так, например, проделана огромная работа по установлению типизации жилищного строительства, по установлению и выработке планов клубного строительства и т. д. Несмотря на недостатки, эта работа будет иметь большое значение для дальнейшего развития архитектуры.

Имеются ли у нас предпосылки для осуществления тех задач, которые перед нами поставлены? Часто приходится слышать заявления, что марксистской истории архитектуры у нас по существу еще нет, все приходится начинать сызнова. Сделано, конечно, очень мало. Но у нас крепкий базис. Предпосылки для нашей работы даны партией и руководящими органами, даны в гениальных установках т. Сталина;

они даются, наконец, в замечательном, конкретном руководстве нашим архитектурным фронтом т. Кагановича, первого мастера социалистической архитектуры.

Настоящая сессия Кабинета теории и истории архитектуры, точнее — исторической группы этого кабинета, является первым этапом работы недавно существующего кабинета и всей недавно существующей Академии. Эта сессия является завершением подготовительной работы по темам кабинета на этот год. Все вопросы, выдвинутые на этой сессии, теснейшим образом связаны с задачами марксистской истории архитектуры, поставленными перед нами на данном этапе. Сессия в то же время представляет собой первый шаг к тому, чтобы установить связь с научно-исследовательскими и педагогическими работниками и учреждениями РСФСР и всего Союза. Академия архитектуры, в частности ее Кабинет теории и истории архитектуры, должна организовать свою корреспондентскую сеть во всех важнейших городах, — это одна из самых важных задач. Сессия является одним из начальных моментов для осуществления этой задачи. Эту сессию мы должны рассматривать, как первое звено, через которое Академия в целом, а в частности и наш кабинет, увязывает свою работу с местными организациями и работниками, расширяя таким образом круг своей деятельности так, чтобы полностью оправдать со временем свое звание Академии в с е о ю з н о й.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ДОКЛАД Д. Е. АРКИНА

Считаю необходимым предупредить, что темой моего доклада будет не столько обзор и разбор архитектуры непосредственно революционного периода Великой французской революции, сколько проблема архитектурного движения в течение огромной эпохи смены двух стилевых систем в конце XVIII и начале XIX веков. Центральной проблемой доклада является, таким образом, проблема формирования нового стиля, созревающего на рубеже двух столетий. Несмотря на исключительное значение этой эпохи и этой борьбы двух стилевых систем для всего дальнейшего развития архитектуры, эта тема в историческом и искусствоведческом смысле очень мало разработана. Можно упомянуть о ценных работах трех авторов: книга Э. Гидиона трактует соотношение между поздним Барокко и ранним классицизмом, работа Э. А. Бринкмана дает общую характеристику архитектурного развития в XVII и XVIII веках и лишь в статьях Э. Кауфмана делается попытка дать ана-

лиз тому новому, что созрело в архитектуре конца XVIII века и дало затем ростки в будущее.

Уже в середине XVIII века имеются явные признаки разнервнувшейся борьбы нового искусства, вырастающего из идеологии восходящего класса, со старой художественной системой, основанной на эстетике Барокко и связанной с идеями аристократии, уже находящейся в это время на ущербе своего исторического бытия.

Новый классицизм (у нас нет оснований оспаривать сейчас этот термин), борющийся против эстетики Барокко и Рокко и ориентирующийся на античность, первоначально пытаясь утвердиться внутри круга аристократической архитектуры. Но слово «классицизм» еще ничего не говорит — ведь к античности, к классике обращалось и искусство XVII века и Ренессанс. Следовательно, нужно ставить вопрос: какие специфические черты присущи этому новому классицизму — классицизму XVIII столетия?

В отличие от западных читателей Кауфмана в 1930-е годы, в особенности Шапиро и Певзнера, которые могли не соглашаться с его концепцией, но по крайней мере, не усматривали в ней модернистской угрозы, советские читатели Аркина, транслировавшего идеи Кауфмана, требовали от него идеологической ясности. Так, выступивший в прениях по докладу на сессии Кабинета теории и истории архитектуры Л. И. Ремпель заметил:

Следовало отнести к исследованию Кауфмана, который считает, что Французская революция, покончив с изысканными формами Барокко и Рококо, отбросив декорации, обратилась к упрощенным архитектурным формам, к архитектуре куба и тем самым заложила основу для всего дальнейшего развития архитектуры. По Кауфману, конструктивизм питается подпочвенными идеями Французской революции. Докладчику следовало показать внутреннюю противоречивость, двойственность форм той эпохи, отвечающую «двойственности идеологии»; с одной стороны, абстрактные идеи «гражданина», с другой – частный интерес буржуа; с одной стороны, абстрактная «архитектура куба», с другой – интимная архитектура коттеджей. Важно было подчеркнуть, что простые

архитектурные формы были сначала выражением демократических идей, а затем в современном буржуазном искусстве, в конструктивизме, в частности, якобы «освобождающем» архитектуру от какой бы то ни было идеологии, они стали выражением идеологической реакции³⁵⁶.

А М. В. Георгиевский назвал Леду «своеобразным преддверием формалистического течения, в котором, вопреки положению докладчика, отсутствует момент утилитаризма»³⁵⁷.

Однако в целом практически все участники дискуссии поддержали Аркина в его начинании, а А. И. Казарин даже назвал доклад «первой попыткой марксистского анализа истории архитектуры»³⁵⁸.

Идею о «смене двух стилевых систем» Аркин продолжил в статье «Габриэль и Леду». Габриэля он (по-марксистски) рассматривает как последнего представителя «аристократического» («феодального») искусства, в то время как Леду являет «новые идеи, которые исходят из недр буржуазного сознания»³⁵⁹. «Габриэль пытался спасти аристократическое искусство прикосновением к античности <...> В творчестве Леду простота форм сама становится совершенно опреде-

³⁵⁶ Аркин Д. Архитектура эпохи Великой Французской революции. С. 14.

³⁵⁷ Там же. С. 15.

³⁵⁸ Там же.

³⁵⁹ Аркин Д. Габриэль и Леду. С. 13.

ленным архитектурным качеством»³⁶⁰. Пользуясь терминологией 1920-х годов, Аркин назвал Леду «по природе своей новатором»³⁶¹. Вместе с тем, следуя наказу Ремпеля, он «критически отнесся» к Кауфману:

Вдумываясь в сопоставление этих имен [в названии книги Кауфмана], мы видим, что современной европейской архитектуре и современному искусствоведению импонирует прежде всего как раз негативная, ущербная сторона творчества Леду. Именно «абстрактная форма», схематизм, культ гладкой плоскости, отрезающей внутреннее пространство от внешнего, геометрическое обнажение граней, поверхностей, наконец, объемов, – вот в каких чертах усматривается значение Леду как дальнего «предтечи» новейшей архитектуры XX века³⁶².

³⁶⁰ Там же. С. 19.

³⁶¹ Там же. С. 18.

³⁶² Там же. С. 27.

АРХИТЕКТУРА
С · С · С · Р

7

1 · 9 · 3 · 9

Здесь можно отметить такую же смену интонации Аркина, как и в его текстах о Ле Корбюзье: если сначала он был воодушевлен идеей дома как «машины для жилья», то затем в «эстетизации машины» констатировал «идейно-художественную опустошенность» и творческое «бесплодие». Так и в случае Леду: восторги Аркина от «мощной колоннады на фоне глухой стены»³⁶³ сменились на декларацию его «ущербности». У Ле Корбюзье – «бесплодие», у Леду – «ущербность»: напомним, что статьи «Габриэль и Леду» и «Дом Корбюзье»³⁶⁴ писались почти одновременно...

³⁶³ Аркин Д. Архитектура эпохи Великой Французской революции. С. 11.

³⁶⁴ Аркин Д. Дом Корбюзье // Архитектурная газета. 1935. № 2. 8 января. С. 2.

150 лет французской буржуазной революции

1789-1939

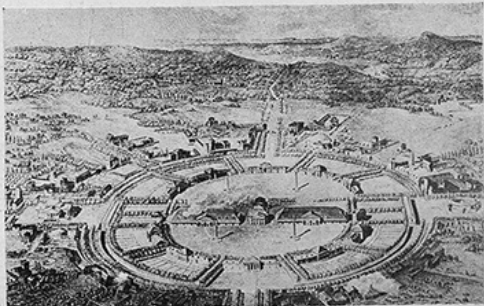
АРХИТЕКТУРА ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ XVIII ВЕКА

Д. АРКИН

Ф

ранцузская буржуазная революция 1789 года — крупнейшая в истории архитектуры нового времени. Хотя в годы революции во Франции почти не возводилось сколько-нибудь значительных новых сооружений, — эти годы оставили глубокий след в развитии европейской архитектурной культуры. Период буржуазной революции означал прежде всего окончательное созревание того нового стиля, который мы обозначаем словом «классицизм». Именно в годы буржуазной революции и в период подготовки к ней Франция выдвинула целый ряд новых идей, новых теоретических концепций как в архитектуре, так и в градостроительстве. Первостепенный интерес представляет и практическая архитектурная деятельность революционной буржуазии: хотя эта деятельность не успела ознаменоваться какими-либо значительными сооружениями, — целый ряд государственных мероприятий, проведенных якобинским правительством, имеет большое и в высшей степени поучительное историческое значение.

Классицизм, как художественное течение, охватившее все отрасли искусства, зародился и сформировался в XVIII веке во Франции задолго до 1789 года. В эстетике классицизма нашла внятный отклик рационалистическая концепция энциклопедистов. В свете этой философии классицизм истолковывал при-



Перспективный план города Ни. Арх. Лезу

ципы античного искусства. В этом последнем видели прежде всего идеальное воплощение «разумности»: логически ясное построение композиции, господство в ней симметрии и равновесия, простоту и четкость художественного образа, строгую последовательность форм. Не менее отчетливо отразились в эстетике классицизма идеи руководящего мыслителя предреволюционной эпохи — Руссо. В античном художественном идеале стремились найти черты «естественности», «близости к природе». Именно этими критериями руководствовались теоретики и мастера нового классицизма в своей борьбе против искусства рококо и против всех тех элементов архитектурного творчества, которые восходили к эпохе барокко.

Однако не только «третье сословие» пыталось найти в классицизме выражение своих художественных идеалов, своих эстетических симпатий. Целый ряд значительных архитектурных произведений второй половины XVIII века несет на себе печать своеобразного компромисса

между эстетикой рококо и принципами классицизма. Аристократический дворец терлет свою прежнюю барочную пышность и постепенно превращается в буржуазный особняк. Все менее значительную роль играют помещения «представительного» характера: залы для приемов и выходы, аванзалы, парадные галереи, вестибулы, многочисленные комнаты для дворни. Значительно упрощается самый объем здания, — исчезают флигели, крылья, павильоны, в интерьере начинают преобладать однотипные помещения — прямоугольные комнаты. Архитектура отходит от сложных форм дворцового комплекса и все больше тяготеет к простейшим планам. Такие же изменения претерпевают и общественные здания. Появляются целый ряд совершенно новых типов деловых и торговых зданий — крытые рынки, биржи, по-новому решаются театральные здания, рассчитанные ныне на гораздо более широкий круг зрителей, наконец, резко видоизменяется канонический тип

В дальнейшем Аркин отходит от Леду и обращается к проектам и конкурсам собственно революционных лет. Характерно в этом смысле название его статьи 1939 года – «Архитектура французской революции»: слово «эпохи» здесь пропало (ср. выше примеч. 3 на с. 121). В отличие от Кауфмана, который шел от «архитектуры эпохи революции» к «революционной архитектуре», путь Аркин лежал в обратном направлении: если сначала он, вслед за Кауфманом, увидел в Леду «истоки» модернизма, то позже рассматривал его с позиций критики буржуазного общества и в контексте Французской революции. (В названии итоговой книги Аркина слово «эпохи» вернулось, однако текст посвящен в основном проектам революционных лет.)

Д. АРКИН

АРХИТЕКТУРА
ЭПОХИ
ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

МОСКВА 1940

Ил. 52. Книга Аркина «Архитектура эпохи Французской буржуазной революции». М.: Государственное архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. Обложка Нелли Гитман

Во всех своих статьях Аркин непременно касался и проблемы «наследства Леду». Но если сравнения с модернизмом появляются только в его первых текстах, то о влиянии Леду на ампи́р, причем в первую очередь на русский ампи́р, он будет писать и в последних: «...самой примечательной особенностью исторической судьбы Леду является то глубокое понимание его идей, которое проявлено было мастерами далекой России и прежде всего самым большим зодчим „русского ампи́ра“ – Захаровым»³⁶⁵. О роли Леду для русской архитектуры упоминал и Кауфман, хотя и очень аккуратно: «Леду оказал такое же влияние на архитектуру русского ампи́ра, как и его соотечественники, жившие в самой России»³⁶⁶. Формулировки Аркина более определены:

Идеи и архитектурная манера Леду находят внятный отклик в творчестве Захарова <...> В отдельных чертах Адмиралтейства мы узнаем идеи Леду, подвергнутые всесторонней архитектурной переплавке. Перед нами как бы преобразенный Леду: бесплотная абстракция его геометрических построений, насквозь условный

³⁶⁵ Аркин Д. Леду // Аркин Д. Образы архитектуры. С. 119.

³⁶⁶ Kaufmann E. De Ledoux à Le Corbusier. P. 25.

язык его символов превращаются у Захарова в реалистическую ясность мысли и образа³⁶⁷.

И все же Аркин – как советский архитектурный критик 1930-х годов – вовремя останавливается: «Захарову была органически враждебна насквозь абстрактная, пропитанная рационалистическими схемами символика Леду», а потому он «не примыкает к „школе Леду“»³⁶⁸.

В ситуации смены советского архитектурного дискурса Леду – а вместе с ним и Кауфман – оказался для Аркина спасительной фигурой. С одной стороны, обращение к Леду и неоклассицизму в целом отвечало новой идее освоения классического наследия. С другой стороны, пуризм визионерских проектов Леду прямо отсылал (точнее – намекал) на Ле Корбюзье, и не только терминологически («пуристами», напомним, называли себя оба архитектора). В этом смысле, когда Аркин писал о Леду, он, очевидно, подразумевал Ле Корбюзье. По интонации сказанное о Леду в 1930-х иногда почти совпадает со сказанным о Ле Корбюзье в 1920-х. Ле Корбюзье – «самый яркий из представителей передовой архитектурной мысли современной Европы. Имя Корбюзье – давно уже своего рода лозунг в борьбе за новые формы»³⁶⁹. Леду – «самый яркий новатор среди французских поборо-

³⁶⁷ Аркин Д. Адмиралтейство // Аркин Д. Образы архитектуры. С. 243.

³⁶⁸ Там же.

³⁶⁹ Аркин Д. К приезду Ле Корбюзье // Правда. 1928. № 239. 13 октября. С. 6.

ников классицизма»³⁷⁰, «последняя монументальная фигура европейского зодчества»³⁷¹.

В Ле Корбюзье Аркин видел борца с эклектикой, в Леду – с барокко и рококо. Ле Корбюзье

решительно срывает с железобетонного костяка современной постройки ветхое ручное кружево архитектурных стилизаций, всяческих украшений фасада, всяческих имитаций под барокко, готику <...> на смену всему этому базару старья [приходят] новые формы³⁷².

Почти то же самое и про Леду:

В трактате Леду мы читаем знаменательные строки о «формах, которые создаются простым движением циркуля». Эти формы, по словам Леду, «отмечены высоким вкусом; круг, квадрат – вот азбука, которые авторы должны употреблять в тексте своих лучших произведений». С этим постулатом следует сопоставить нескрываемое отвращение Леду к барочной архитектуре, – к «этим формам, разломанным уже при самом рождении, к этим карнизам, которые извиваются, как рептилии». Кажется, до Леду никто не характеризовал барокко в таких уничтожающих и гневных определениях. «Спокойные плоскости. Поменьше аксессуаров» – читаем мы в другом месте

³⁷⁰ Аркин Д. Адмиралтейство // Аркин Д. Образы архитектуры. С. 241–242.

³⁷¹ Аркин Д. Габриэль и Леду. С. 27.

³⁷² Аркин Д. К приезду Ле Корбюзье.

трактата Леду³⁷³.

Выступая на вечере памяти Аркина, прошедшем в Доме архитектора 20 февраля 1968 года, М. В. Алпатов говорил:

Если поставить вопрос, что же он больше всего любил, что его больше всего привлекало, то это современное искусство [подчеркнуто в стенограмме. – *Н. М.*]. Искусство сегодняшнего и завтрашнего дня <... > Он интересовался и прошлым, история была в центре его внимания, но увлекался больше современностью. Он умел приблизить к современности и историю искусства³⁷⁴.

В конце 1930-х годов, в самый пик своих кауфманианских исследований, Аркин получил квартиру в щусевском «доме архитекторов» на Ростовской набережной. Мне посчастливилось бывать в этой квартире в начале 1990-х, и я обратил внимание, что в комнатах разные стены были покрашены в разные цвета: «Как у Ле Корбюзье», – пояснила вдова Аркина, Дора Григорьевна. Лишившись возможности писать о Ле Корбюзье, Аркин не только травестировал его в образ Леду, но и сублимировал в пространстве собственного дома.

³⁷³ Аркин Д. Габриэль и Леду. С. 19.

³⁷⁴ Стенограмма вечера, посвященного памяти искусствоведа Давида Ефимовича Аркина (1899–1957). Москва, Дом архитектора, 20 февраля 1968 года. С. 7. Архив Н. Молока.

Аркин (не) читает Грабаря

Леду в России открывали дважды. С именем Аркина связано второе открытие, первое же произошло еще в 1912 году, когда Игорь Эммануилович Грабарь опубликовал в журнале «Старые годы» статью «Ранний Александровский классицизм и его французские источники»³⁷⁵ (в измененном виде статья вошла в изданный тогда же третий том «Истории русского искусства»³⁷⁶).

Знание Грабаря о Леду, как и сам «ранний Александровский классицизм», основывалось на французских источниках. Помимо собственно трактата Леду, откуда Грабарь заимствовал цитаты и иллюстрации, он упомянул доклад Анри Лемонье «Мегаломания в архитектуре в конце XVIII века», опубликованный в журнале «Архитектор» в 1910 году³⁷⁷, и «Новый биографический и критический словарь французских архитекторов» Шарля Бошала (1887)³⁷⁸. Вслед за Боша-

³⁷⁵ Грабарь И. Ранний Александровский классицизм и его французские источники // Старые годы. 1912. Июль–сентябрь. С. 68–96.

³⁷⁶ Грабарь И. От Екатерининского к Александровскому классицизму // Грабарь И. История русского искусства. Т. III. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. М.: Издание И. Кнебель, 1912. С. 449–468.

³⁷⁷ Lemonnier H. La mégalomania dans l'architecture à la fin du XVIIIe siècle // L'Architect. 1910. № 12. P. 92–97.

³⁷⁸ Bauchal C. Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris, A. Daly fils et Cie, 1887. P. 683–684.

лем Грабарь называет Леду «Шарлем-Никола» – характерная ошибка для французской историографии XIX века: помимо Бошалья «Шарлем-Никола» Леду называл и Адольф Ланс в своем «Словаре французских архитекторов» (1872)³⁷⁹, и даже Леон Водуайе (изобретатель термина «говорящая архитектура») в своей статье 1859 года³⁸⁰. При этом все трое – и Водуайе, и Ланс, и Бошаль – в библиографии приводят переиздание трактата Леду, подготовленное Даниелем Раме в 1847 году, где Леду также – «Шарль-Никола»³⁸¹. (В первом издании трактата, 1804 года, Леду написал свое имя просто – *C. N. Ledoux*.) Вероятно, именно Раме был автором ошибки, исправленной лишь в 1920-е годы Кауфманом.

Статья Грабаря посвящена обоим магистральным темам Аркина. С одной стороны, он, как и Кауфман (но за двадцать лет до выхода «От Леду до Ле Корбюзье»!), писал о «ненависти нового поколения к мастерам эпохи барокко»³⁸², о «страсти к кубам»³⁸³ и даже использовал слово «модернизм» (хотя и ставил его в кавычки), имея в виду «полную переработку

³⁷⁹ *Lance A. Dictionnaire des architectes français. T. 2: L – Z. Paris: Morel et cie, 1872. P. 35.*

³⁸⁰ [*Vaudoyer L.*] *Les Bizarreries de Ledoux, architecte // Le Magasin Pittoresque. 1859. Livr. 4. P. 27.*

³⁸¹ [*Ledoux C. N.*] *L'Architecture de C. N. Ledoux / Avertissement par Daniel Ramée. T. I–II. Paris: Lenoir, 1847. Avertissement.*

³⁸² *Грабарь И.* От Екатерининского к Александровскому классицизму. С. 456.

³⁸³ *Грабарь И.* Ранний Александровский классицизм. С. 79.

старых [античных] форм на новый лад»³⁸⁴. С другой стороны, задачей его статьи было показать влияние «школы Леду» на архитектуру русского ампира. Причем формулировки Грабаря гораздо острее, чем у Аркина: Леду «по справедливости следует считать отцом Александровского классицизма»³⁸⁵; Томон – «восторженный последователь Леду»³⁸⁶; Томон и Захаров «дали идеям Леду дальнейшее развитие и довели их до высшего выражения и законченности»³⁸⁷.

Несомненно, Аркин читал Грабаря и, скорее всего, именно от него, а не от Кауфмана, происходит его интерес к влиянию Леду на русский ампир. Однако упомянул Грабаря Аркин лишь однажды – в коротком примечании: «На русском языке характеристику Леду находим лишь в статье И. Э. Грабаря»³⁸⁸. При этом, не ссылаясь, Аркин полемизирует с Грабарем: «Адмиралтейство не примыкает к „школе Леду“, так же, как оно стоит далеко в стороне от „школы мегаломанов“ ...»³⁸⁹. Оба этих термина использует Грабарь.

Аркин отчасти был прав: Захаров не принадлежал к «школе Леду». Просто за неимением на тот момент большей информации именем «Леду» Грабарь обозначил весь

³⁸⁴ *Грабарь И.* От Екатерининского к Александровскому классицизму. С. 455.

³⁸⁵ Там же. С. 454.

³⁸⁶ Там же. С. 467.

³⁸⁷ Там же. С. 468.

³⁸⁸ *Аркин Д.* Образы архитектуры. С. 365, примеч. 8.

³⁸⁹ *Аркин Д.* Адмиралтейство // Аркин Д. Образы архитектуры. С. 243.

круг французских неоклассиков второй половины XVIII века. Однако, что касается «мегаломании», прав скорее был Грабарь, а не Аркин – в Адмиралтействе очевидно влияние главного французского «мегаломана» эпохи – Этьена-Луи Булле, который у Грабаря только упоминается. Достаточно сравнить Адмиралтейство с проектом Национальной библиотеки, чтобы увидеть не только формальную (например, трактовка объемов и плоскостей), но и иконографическую (морские нимфы, несущие небесную сферу, Захарова/Щедрина и атланты у Булле) связь. Эта связь прослеживается и биографически: во время пенсионерской поездки Захаров в Париже учился у Шальгрена, который в свою очередь был учеником Булле.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.