

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ

Владимир Пеперный

КУЛЬТУРА " Д В А "

Советская архитектура 1932-1954 г.г.
опыт культурологической интерпретации

Главы из книги

ПРЕДИСЛОВИЕ

Одна из причин появления этого труда - непонятная для человека моего поколения многозначительность, с которой говорят о 30-х годах советские искусствоведы /из тех, кого в 60-е годы принято было называть прогрессивными, а сейчас не принято называть никак/. "Потом, - говорят они, - в силу всех нам понятных причин, развитие советского искусства пошло по другому пути". Я много раз спрашивал у них, что за причины, но никакого ответа не получал, хотя судя по тем понимающим взглядам, которыми они обменивались, имелся какой-то сложный клубок ассоциаций вокруг слов "всем нам понятные причины". 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.

Меня в этом смысле поразили слова С.Хан-Магомедова, одного из лучших знатоков 20-х годов: "Сторонникам конструктивизма, - пишет он в своей книге о М.Гинсбурге, - в этот период было навязано соревнование в наименее разработанной этим направлением области архитектурного творчества - создании репрезентативных монументальных объемно-пространственных композиций" /Хан-Магомедов, 1972, с.67/.

Кто же этот злодей, навязавший соревнование?

Вспоминаю, как другой большой знаток 20-х годов, А.Стригалеv, в одном из своих докладов в 1976 году высказал примерно такую мысль, что конструктивизм /в широком смысле/ в конце 20-х годов завоевал такие прочные позиции, что если бы ему дали еще немного развиться, то все потом пошло бы иначе. Присутствовавший там С.Хан-Магомедов поддержал его, сказав, что напрасно Стригалеv высказал эту мысль в такой робкой форме, и напрасно Паперный накинулся на него с агрессивными вопросами, потому что мысль заслуживает внимания.

Эта мысль, как и уже процитированные слова самого С.Хан-Магомедова, безусловно заслуживают внимания, и прежде всего - своей грамматической конструкцией. "Было навязано", "дали развиться" - эти

безличные и неопределенно-личные формы достаточно ясно указывают на отсутствие подразумеваемого субъекта этого "навязывания" и "недавания". 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 этого.

"Всем нам понятные причины" стали для них чем-то вроде *causa prima*, без которой их модель мира не смогла бы завертеться.

Западным наблюдателям гораздо легче - те вместо слова "они" без колебаний ставят "ЦК ВКП/б/" или "Сталин", или, на худой конец, "политические силы", и все получается вроде бы убедительно. "Русским архитекторам, столь много обещавшим в 20-х годах, - писал в 1949 году Питер Блейк, - ЦК ВКП/б/^I приказал вернуться к классическим образцам" /Блейк, с.127/. Спустя четверть века аналогичную мысль высказывает Джон Файзер: "Циклические изменения эстетических предпочтений были остановлены политической силой" /Файзер, с.334/. Более поздний пример высказывания подобного рода находим в книге Джона Уиллета: "За внешне безобидными и невнятно сформулированными принципами социалистического реализма лежат взгляды самого Сталина" /Уиллет, с219/.

Есть, однако, подозрительное сходство между этими рассуждениями и той моделью ситуации, которая повторяется во всех советских официальных документах: "ЦК ВКП/б/ и СНК СССР отвергают проекты сохранения существующего города /.../ ЦК ВКП/б/ и СНК СССР отвергают также предложения о сломке существующего города..." /О генеральном, с535/; или "Обком ВКП/б/ неудовлетворительно руководил работой писателей и деятелей искусств" /ОСЦП, с.327/; или: "Партия и государство будут в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы" /О кинофильме, с.576/.

Схема, как видим, одна и та же - деятели искусств выполняют указания - только в советских документах она излагается с положительным знаком, а у усвоивших ее западных наблюдателей - с отрицательным. Надо признаться, что ложная многозначительность советских искусствоведов все-таки несколько привлекательнее, чем заимствованный схематизм западных, в научном же отношении и то, и другое оставляет слишком много неясного. Советская искусствоведческая мистика вообще не предполагает рациональных объяснений /все

остаётся на уровне обмена понимающими взглядами и возникающем при этом чувстве общности/, но и процитированных здесь западных авторов хотелось бы спросить: если естественное течение эстетического процесса было нарушено политическим вмешательством, то почему это было встречено большинством архитекторов с таким „ликованием“: „Рухнули плотины, созданные канонами и догмами“ /АС, 1939, 12, с.28/, и если смысл произошедшего поворота заключался в том, что, как заметил Виктор Веснин, стало „все разрешено“ /Уроки, с.16/, то о каких классических образцах может идти речь?

Одна из наиболее ранних /и не утерявших до сих пор своего значения/ попыток интерпретации феномена советской архитектуры 30-х-40-х годов содержалась в книге Хельмута Леман-Хаупта „Искусство в условиях диктатуры“ /Леман-Хаупт/. Основная идея книги заключалась в следующем. В России и в Германии в 30-х годах возникли одинаковые тоталитарные общества. Функции искусства в таком обществе - „служить средством полного растворения индивида“ /с.243/. Искусства обоих государств очень похожи, и хотя при поверхностном взгляде может показаться, что есть некоторая разница как между позитивными, так и между негативными частями программ нацистской Германии и советской России/.../ в сущности же истинным содержанием борьбы была /и остаётся/ борьба тоталитарного общества против индивида“ /с.231/

Для доказательства сходства двух искусств Х.Леман-Хаупт приводит любопытный пример. В ноябре 1947 года в Доме советской культуры выступал советский генерал-лейтенант А.Дымшиц. Его доклад назывался „Советское искусство и его отношение к буржуазному искусству“. Немецкие художники, прослушав доклад, сказали: „Точно как при нацистах - от идей до выражений“. /с.201/.

К этому можно было бы добавить, что точно такую же реакцию испытывали советские люди, столкнувшись с нацистской культурой. На этом провоцирующем сходстве в советском искусстве 60-х годов часто строились аллюзии и иносказания: говорилось „о них“, а зритель или читатель понимал, что речь идет „о нас“. На этом приеме построен фильм М.Ромма по сценарию М.Туровской и Ю.Ханютина „Обыкновенный фашизм“ /1965/, на **нем** построен рассказ Искандера „Летним днем“ /ИМ, 1969, 5/.

Не будем, однако, чересчур доверять той легкости, с которой возникают аллюзии и иносказания, она в конце концов объясняется наличием некоторой общей установки у автора и у зрителя, а в этой ситуации автор может говорить о чем угодно, зритель безошибочно разгадает, что

автор говорит "о них" только из цензурных соображений, на самом деле речь идет "о нас".

Что же касается впечатления немецких художников, то не исключено, что А.Л. Дымшиц - некогда опальный ленинградский интеллигент, а впоследствии генерал-лейтенант - сознательно строил свой доклад на перекличках и совпадениях, может быть в такой аллегорической форме. А. Дымшиц хотел пожаловаться немцам на свою прошлую судьбу.

Принципиально иной подход к феномену советской архитектуры 30-40-х годов содержался в книге Адольфа Макса Фогта "Русская и французская революционная архитектура" /Фогт/¹, где автор показал, что изменения пространственных представлений в советской архитектуре на рубеже 20-х и 30-х годов сходны с аналогичными изменениями в архитектуре Великой Французской революции. Сходство архитектурных процессов, по мнению Фогта, основано на близости лежащих за ними социально-политических изменений, в обоих случаях имеет место одна и та же схема:

внутриполитические изменения,
ведущие к революции
новый класс приходит к власти

хозяйственный кризис, влекущий
за собой строительный кризис

архитекторы, потерявшие заказы,
проектируют архитектуру будущего,
которая представляется им чисто
геометрической

- внутриполитическая стабилизация
- новый класс иерархизируется, и его внешняя политика ведет к земельным захватам /Наполеон достигает Москвы, Сталин захватывает Берлин/
- стабилизация хозяйства, влекущая за собой строительные заказы
- новые заказы кладут конец прогрессивным /геометризованным/ проектам, и предпочтение отдается консервативным репрезентативным формам /Фогт, с. II4/.

Х. Леман-Хаупт исходил из того, что в двадцатом веке возникло явление, не имеющее никаких аналогий в прошлом, явление, которое одинаково проявилось в разных географических пунктах. Проводимые Леманом-Хауптом аналогии следовало бы назвать синхронными /или географическими/.

Аналогии А. Фогта можно было бы назвать социальными: он предпо-

1. Я называю*здесь лишь те источники, которые были мне практически доступны.

лагает, что некоторые социально-политические структуры могут существовать в разных временах и разных пространствах и вызывать сходные явления в сфере пространственного мышления. Этот взгляд близок марксистской традиции.

С позицией Фогта несколько перекликается мысль, высказанная в статье В.Борисова /см./. Он предлагает всю советскую культуру рассматривать как торжество язычества над христианством.¹ Оба, и Фогт, и Борисов, предполагают наличие некоторой независимости от времени и пространства структуры, ведущей к одним и тем же культурным проявлениям. Разница между ними состоит в том, что Фогт, в соответствии с марксистской традицией, такой первичной структурой считает социально-экономическую сферу, а Борисов - идеологию.

На мой взгляд, ни один из названных здесь подходов не позволяет схватить специфику этого сложного и противоречивого явления, которое называют "сталинской архитектурой". То общее, что Леман-Хаупт выделил в искусстве гитлеровской Германии и сталинской России, сводилось в конце концов к борьбе тоталитарного государства с индивидом, но нет никаких оснований утверждать, что такой борьбы не было, вкажем, в Древнем Египте. Что же касается утверждения Лемана-Хаупта, что "современное искусство" - мощный символ антитоталитарных устремлений", то оно абсолютно неприменимо к русскому авангарду. Манифест коммютов, например, прямо предлагал "отбросить все демократические иллюзии" и подчинить культуру "новой идеологии" /ИК, 1919, 8, с.3/. Художники требовали власти, ибо "сейчас нет и не может быть иной художественной власти, кроме власти меньшинства" /ИК, 1919, 9, 6/. Они мечтали - по аналогии с разгоном Учредительного собрания - разогнать сложившуюся в искусстве "учредилку с представителями умерших и живых шахов персидских" /Малевич /в/. Любовь "нового искусства" к власти и властям отмечалась неоднократно. В.Ховин с раздражением писал об "испуганно льстивом тоне" московских футуристов и об "обаянии власти", которому они поддались /Янгфельдт, с.27/. Борис Пастернак порвал с ЛЕФом, поскольку "ЛЕФ удручал и отталкивал /.../ своей избыточной советскостью, т.е. угнетающим сервизмом, т.е. склонностью к буйству с официальным мандатом на буйство в руках" /Катанян, 1976, с.509/. Что же касается "растворения индивида", о котором писал Леман-Хаупт, то и тут русский авангард вполне подошел бы любому диктатору - можно привести сколько угодно примеров, начиная с антииндивидуалистических высказываний К.Малевича /" всякое внутренне, всякое индивидуальное и "я понял" не имеют

¹ Приношу В.Борисову свои извинения за то, что вскользь оброненному им замечанию я придаю здесь характер теоретической конструкции, с которой он сам, возможно, и не согласился бы.

места" - Малевич /6/, с.2/ и кончая коллективными спальнями В.Кузьмина сонным павильоном К.Мельникова.

Схема, лежащая в основе превосходной книги Фогта, тоже носит слишком общий характер, чтобы уловить специфику сталинской архитектуры. Строго говоря, Фогт и не стремился к этому, но он, тем не менее, касается некоторых произведений этой эпохи, и тут возникают неточности. Стараясь доказать, что архитектурное развитие и в эпоху Великой французской революции и в советскую довоенную эпоху закончилось классическими колоннадами, Фогт в качестве типичного примера советской архитектуры 30-х годов приводит дом И.Жолтовского на Моховой улице. Но внимательное изучение этой эпохи показывает, что неоклассицизм /и в частности, дом Жолтовского/ никогда не был по-настоящему канонизирован; официально поддерживаемым государственным стилем был все-таки стиль Б.Иофана /а не И.Жолтовского или Л.Руднева/^I, а у Иофана классических колоннад нет. Такие важные для советской архитектуры 30-х годов сооружения, как метро и ВСХВ, в основную систему Фогта /Фогт, с.82-83/ по существу не укладываются.

В центре внимания А.М.Фогта находится европейский классицизм, сама сталинская архитектура интересует его лишь постольку, поскольку в ней удастся найти отголоски этого классицизма. Эти отголоски находятся довольно легко. Но исследователь готики с такой же легкостью нашел бы в этой архитектуре романские мотивы, специалист по зодчеству Вавилона нашел бы в ней черты сходства с зиккуратами, а знаток американских небоскребов увидел бы в наших высотных домах лишь неудачное подражание небоскрегам конца XIX века и т.д. Действительно, в здании МГУ можно найти едва ли не все существовавшие архитектурные мотивы и строительные приемы. Но как только в центре внимания исследователя оказывается сама сталинская архитектура, он уже не вправе ограничиваться констатацией тех или иных заимствований или отголосков европейских стилей, ему скорее следует обратить внимание на способ их соединения.

Я в конечном счете склонен думать, что некоторое сходство советской архитектуры 20-х годов с архитектурой Великой Французской революции связано с тем, что эта революция все время рассматривалась как идеальный образец, который надо было точно повторить. И художники и власть играли в эту игру, по существу же, я думаю, между этими двумя революциями куда больше различий, чем сходства. А неко-

^I Здесь я полностью согласен с С.Хан-Магомедовым, который неоднократно высказывал эту мысль в своих устных выступлениях.

торое сходство советской архитектуры 30-х годов с нацистской архитектурой объясняется, может быть, тем, что нацистская Германия была в 30-х годах главным отрицательным образом, все надо было делать не так как у нацистов - отсюда высокая степень зависимости от этого образца.

Мысль В.Борисова о советской культуре как бунте язычества против христианства на первый взгляд очень эффектна. Действительно, как мы убедимся дальше, элементы языческого мироощущения присутствуют в советской культуре. Но эта мысль предполагает, что культура прямо и непосредственно выражает идеологию. Поэтому мысль Борисова аналогична представлениям о советской культуре как прямом и непосредственном выражении марксизма.

Но такое предположение, во всяком случае применительно к русской культуре - представляется мне спорным. В русской культуре всегда чрезвычайно значимой была процедура заимствования. Начиная с X века, когда перед Владимиром Святым встала проблема выбора религии, и кончая принятием марксизма в 1917 году, заимствуются идеологии; заимствуются производственно-экономические структуры, например, фабричное производство при Петре Великом или дизайн при Хрущеве; заимствуются художественные стили /классицизм при Екатерине II/, социальные институты /суд присяжных при Александре II/ и многое другое. Ответ на такой вопрос, как скажем, "является ли русским русский коммунизм", следует, на мой взгляд, искать там же, где ответ на вопрос "какая связь между "нарышкинским барокко" и итальянским барокко XVII века".

Мне кажется, что для понимания русской культуры любого ее периода важнее иметь в виду характер трансформации заимствуемой идеологии /организации, стиля/, чем саму эту идеологию. Утверждать что в 1917 году начнется бунт язычества против христианства, можно было бы лишь в том случае, если бы культура до 1917 года носила ярко выраженный христианский характер, а это опровергается, во-первых, необыкновенной устойчивостью народного "двоеверия" /Аничков, с.122, Зеленин, с.13/, во-вторых, той легкостью, с которой разрушались в советской культуре институты христианства. Действительно, в советской культуре можно обнаружить элементы и христианства, и язычества, и марксизма, и империализма, но если для исследователя религии, социолога и политолога, эти элементы и были бы объектом исследования, то исследователь советской культуры вправе сосредоточиться на своем собственном предмете: на той мозаике, которая складывается из всех этих элементов.

Формально эта работа носит искусствоведческий характер, поскольку основным объектом анализа служит архитектура, но при этом архитектура здесь растворена в культуре в значительно большей степени, чем это было принято, вкажем, в венской школе искусствования; мы будем исходить из предположения, что изменения, происходящие в архитектуре, изменения, происходящие в других искусствах, экономике, в образе жизни, типах социальной организации, в газетной лексике и т.п., подчиняются некоторым общим закономерностям. Примем в качестве допущения, что не отдельные архитекторы, критики, чиновники и вожди своими усилиями поворачивали архитектуру /литературу, кино/ в ту или иную сторону, а напротив, что это движение в ту или иную сторону первично по отношению к усилиям отдельных людей, что существует нечто, что совершает это движение, вовлекая в него отдельных людей, "играя их побуждениями и интересами и давая им при этом ощущение свободы" /Хаузер, с.120/ - и это нечто мы будем называть культурой.

Еще сравнительно недавно вопрос Г.Вельфлина - какая связь между готикой и схоластикой /Вельфин, с.75/ - казался чисто риторическим. "Смешно, в самом деле, видеть в готике какую-то исключительную связь с феодальным строем и схоластикой", - повторял вслед за Вельфином в 1912 году известный русский историк искусств /Грабарь, 3, с.174/. Действительно, рассматривая только готику и только схоластику - архитектурный стиль и философскую школу - этой связи увидеть невозможно. Но стоило Э.Панофскому в знаменитой книге "Готическая архитектура и схоластика" ввести третий элемент - стиль мышления - как связь обнаружилась. Панофскому удалось ответить и на другой, казавшийся риторическим, вопрос Вельфина: "Где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к студии архитектора?" /Вельфин, с.76/. Этот путь оказался лежащим через монополию на образование, т.е. через особую форму социальной организации, благодаря которой стиль мышления переходил из философии в архитектуру. Философия и архитектура оказались у Панофского в отношении "первичной и вторичной духовной формы" /Хаузер, с.261/, что, как отмечал сам Панофский, справедливо лишь в конкретном пространственно-временном континууме: между 1130 и 1210 годами и в 100-мильной зоне вокруг Парижа /Панофский, с.22/. Но даже с этими ограничениями "лидерство" философии было поставлено критиками Панофского под сомнение /Хаузер, с.261/.

Если же мы попытаемся перенести схему Панофского в пространственно-временной континуум, ограниченный, скажем, территорией Мос-

ковского государства при Иване III и временем от того же Ивана III до наших дней, мы столкнемся с тем, что поиски "первичной духовной формы", вырабатывающей некоторый универсальный *modus operandi*, и транслирующий его затем на все уровни культуры /в частности на уровень эстетики/, окажутся здесь достаточно затрудненными. В этом континууме эстетическое и внеэстетическое не связаны причинно-следственными связями, не протекают параллельно, не существуют независимо, но скорее вообще не отделены друг от друга. Искусство здесь слишком жизненно, а жизнь слишком искусственна, поэтому применяемый в этой работе метод заключается, грубо говоря, в применении бинарных оппозиций вроде тех, которые Вельфлин изобрел для описания стиля, ко всей культуре.

/.../ Совокупность всех приведенных здесь бинарных оппозиций должна дать в итоге главную оппозицию: культура I - культура 2. Что же такое культура I и культура 2? 71

Прежде всего необходимо отметить, что ни культуры I, ни культуры 2 не существует в действительности, они изобретены автором. Эта оговорка может показаться трюизмом, поскольку всякий понятийный аппарат лишь накладывается на объект исследований, а не находится в нем. Я, тем не менее, делаю эту оговорку во избежание многих недоразумений. Дело в том, что понятие культуры I конструируется здесь главным образом на материале 1920-х годов, а понятие культуры 2 - на материале 1930-50-х годов, и в какой-то момент у читателя может возникнуть впечатление, что культура 2 - это и есть то, что на самом деле происходило между 1932 и 1954 годами. Культура 2 /как и культура I/ - это искусственная конструкция, поэтому я заранее отвергаю все возражения типа: "В 1930-е годы происходило еще и другое". В 1930-1940-е годы действительно происходило много такого, чего нет в понятии культуры 2. Более того, я уверен, что в 1920-е и 1930-е годы отнюдь не были в действительности так противоположны друг другу, как это может показаться, если отождествить культуру I с 20-ми годами, а культуру 2 - с 30-50-ми.

Культура 2 - это модель, с помощью которой описываются и определенным образом упорядочиваются некоторые события, имевшие место между 1932 и 1954 годами. Но это еще не все. Оппозиция культура I - культура 2 представляется достаточно удобной для описания событий, происходящих в том же самом пространстве, но в иные времена. В этой работе высказывается предположение, что некоторую часть событий в русской истории /и среди них события, связанные с изменением пространственных представлений/ можно описать в терминах поочередного преобладания культур I и 2. Именно потому, что я хочу увидеть еди-

ную нить, проходящую сквозь все времена, в сфере моего внимания будет находиться главным образом территория Московского государства времен примерно Ивана III, и прежде всего Москва /в разделе равномерное-иерархическое будет показано, что Москва в известном смысле равна территории всего государства/. Территории, колонизированные в более поздние времена, не рассматриваются, поскольку они имеют свои собственные традиции, и там картина значительно сложнее.

Совершенно очевидно, что никакой исторический процесс не может быть изображен в виде простой синусоиды, в нем всегда можно выделить бесконечное множество осей, и по всем этим осям одновременно будут происходить изменения, описываемые самыми разнообразными кривыми. Если мы возьмем историю русской архитектуры, то в ней очевидно можно было бы выделить такие процессы: секуляризация строительства, появление профессиональной архитектурной деятельности, заимствование стилей и технических приемов, появление социальных групп, способных быть заказчиками и т.п. На временной шкале эти процессы могут занимать отрезки от нескольких веков до нескольких лет.

Ни один из этих процессов здесь не рассматривается. Одна из задач этой работы - попытаться проследить тот, происходящий за всем этим на некоторой глубине, циклический процесс, ритмическое чередование культур I и 2, растекания и затвердевания, разбегания населения по стране и попыток правительства остановить его с помощью архитектуры, или, воспользовавшись выражением русского историка, поочередного преобладания "привычки к расходу в народонаселении" и "стремления правительства ловить, усаживать и прикреплять".^I

Культуре I свойственно то, что здесь названо горизонтальностью. Это значит, что ценности периферии становятся выше ценностей центра. И сознание людей, и сами эти люди устремляются в горизонтальном направлении, от центра. На этой фазе власть не занята архитектурой или занята ей в минимальной степени. Архитекторы /в те времена, когда уже появляются профессиональные архитекторы/ предоставлены сами себе и генерируют идеи, которые почти никогда не удается воплотить.

Культура 2 характеризуется перемещением ценностей в центр. Общество застывает и кристаллизуется. Власть начинает интересоваться архитектурой - и как практическим средством прикрепле-

^I С.М.Соловьев. История России с древнейших времен. Кн.7, М., 1962, с.46.

ния населения, и как пространственным воплощением новой центростремительной системы ценностей. Архитектура становится симметричной.

Моя основная гипотеза состоит из двух утверждений. Все процессы, происходившие в советской архитектуре на рубеже 20-х и 30-х годов можно рассматривать, как выражение более общих культурных процессов, главным из которых следует считать победу культуры 2 над культурой 1. Второе: некоторые процессы русской истории, в частности истории русской архитектуры, носят циклический характер и их можно описать в терминах чередования культур 1 и 2. Читатель заметит, что основное внимание уделено здесь первому утверждению, второе же намечено лишь пунктиром. Если мою уверенность в модели "культура 1 - культура 2" принять за 100%, то моя уверенность к применимости этой модели ко всей истории русского искусства выразилась бы примерно в 60%. Строго говоря, второе утверждение требует еще многих исследований/.../.

ВВЕДЕНИЕ

Чарльз Дженкс назвал взрывы, прозвучавшие 15 июля 1972 года в Сент-Луисе; "концом современной архитектуры" /Дженкс, с.9/.

Взрывы, звучавшие в ноябре 1934 года в Москве, тоже знаменовали собой конец эпохи. Разница между этими взрывами; однако, принципиальна: в Сент-Луисе был взорван квартал Прут-Айго, построенный по всем канонам "современной архитектуры" и оказавшийся непригодным для жилья - эпоха "пост-модернизма" уничтожала сооружение предыдущей эпохи, не удовлетворяющее новым требованиям. В Москве же новая культура уничтожала как раз то, что, как мы потом убедимся, было ей наиболее созвучно: стену Китай-города, Сухаревскую башню, Иверские ворота. Отвергаемые же сооружения культуры I, несмотря на всю враждебность к ним новой ~~книжки~~ культуры, не уничтожались, они всего лишь заново декорировались. Новая культура утверждала себя необычно: уничтожая родственное и украшая враждебное.

Интересно, что снос одинаково радостно воспринимался представителями обеих культур: и та, и другая видели в этом наконец-то возникшее пространство деятельности. Особенно радовала сама мгновенность и глобальность перемен. "Незабываемая была ночь - канун 7 ноября, - писал будущий лауреат Сталинской премии писатель Лев Никулин. - На глазах исчезала стена, отделяющая Китай-город от города Москвы. Исчезал безобразный выступ старого грузного дома на Моховой улице /.../ мусор стройки, кирпичный и ~~живой~~ железный лом, стены и углы домов рушились и исчезали, как исчезают театральные декорации. На мостовых и тротуарах стоял изумленный прохожий /.../. Он видел, как исчезала стена, которую он помнил с детства /.../. Это были чудесные московские ночи". /Никулин, с.190/.

Ф.Толстоевский - псевдоним, под которым скрывались Ильф и Петров, писатели, принадлежащие скорее к культуре I - описывал происходящий в Москве снос с тем же радостным изумлением: "Исчез памятник Минину и Пожарскому, который воздвигла им благодарная Россия /.../. А Иверской не могло быть по той причине, что раньше она была прислонена к воротам, а ворот-то не существовало. Их снесли. Ничего не было /.../. Он думал, что знает Москву, но он знал не ту Москву". /Ильф и Петров, 3, с.133/.

Еще определеннее то же чувство описывал некогда популярный, а сейчас забытый писатель Сергей Колдунов: "Как человек, внезапно

вырвавшись из темноты на яркое солнце, инженер стоял на углу бывшей Тверской, мешая прохожим, и смотрел в сторону Манежной площади. Это был широкий вздох улицы, стремительный жест силы и освобождения. Недавно теснившаяся тут кирпичная мелочь была снесена одним дуновением. Огромный простор открылся глазу" /Колдунов, с.8/.

Разумеется, эта бурная радость по поводу высвобождающегося пространства деятельности не была столь единодушной, находились люди, воспринимавшие происходящий снос трагически, но их голоса были почти не различимы в стройном хоре двух культур, певших в данный момент в унисон. Эти голоса представлялись настолько незначительными, что архитектор Л.Перчик в декабре 1934 года решил разделаться с ними одной фразой: "И если мы теперь еще слышим иногда робкие голоса о слишком жестоких хирургических приемах реконструкции столицы, то нас подобные заявления только смешат, так как никто не назовет ни одного сооружения в Москве, из снесенных, которые следовало бы оставить, но зато можно назвать еще десятки неснесенных сооружений, которые следовало бы снести" /Перчик, 1934 /6/, с.2/

Странная логика: "слишком робкие голоса", но при этом "никто не назовет ни одного сооружения", о чем же тогда голоса? Но сама странность этой логики показывает, до какой степени были робкими голоса, рассмешившие Перчика. Их робость объясняется тем, что они, видимо, были чуждыми и культуре 1, и культуре 2. Когда, в 1937 году, на первом съезде архитекторов выступал Н.Булганин, его слова о том, что кому-то когда-то снос казался неправильным, смешат уже всю аудиторию: "Когда мы ломали Иверскую часовню, многие говорили: "хуже будет". Сломали - лучше стало. Сломали Китайгородскую стену, Сухаревскую башню - лучше стало. На Садовом кольце вырубали деревья, стало лучше, товарищи. /Смех, аплодисменты/" /Булганин, с.15/. Ни каких робких голосов по поводу сноса ни в журнальной публикации, ни в архивной стенограмме не зафиксировано.

Итак, обе культуры, не согласные друг с другом, как мы дальше убедимся, практически ни в чем, в какой-то момент оказались удивительно согласными и созвучными: обе хотели сноса. Но это согласие было крайне недолгим, во-первых, и, во-вторых, полностью иллюзорным. И как только речь зашла о том, зачем нужен снос, и что должно быть выстроено на месте снесенного, все мгновенно распалось надвое и голос каждой культуры с точки зрения другой казался уже "сумбуром-вместо музыки"

I В таких словах сформулировала новая культура свое впечатление от

16 июля 1931 года в "Известиях" были опубликованы условия конкурса на проект Дворца Советов. Осенью 160 проектов, из них 24 из-за границы, были выставлены в Музее изящных искусств /построенном некогда Р.Клейном/, среди завешенных чехлами скульптурных слепков /собранных некогда И.Цветаевым/, вместо поспешно убранного из музея татлинского "Летатлина".

28 февраля 1932 года впервые премии были присуждены Б.Иофану, И.Жолтовскому и американцу Г.Гамильтону /Об организации/. 10 мая 1933 года проект Иофана был "принят за основу" /О проекте/, хотя многим архитекторам тогда казалось, что победа Иофана, "придворного архитектора", чья мастерская находилась ни более ни менее как в Кремле, была predetermined заранее¹... Тем не менее, 4 июня для составления окончательного проекта к Б.Иофану добавили академика В.Шуко и профессора В.Гельфрейха, и в феврале 1934 года они представили окончательный проект, хотя в полном смысле ~~еще~~ окончательным этот проект назвать нельзя, он продолжал видоизменяться, проектирование шло полным ходом и во время войны, когда начали разбирать достроенный уже до шестого этажа каркас, и после войны, когда место строительства было перенесено с Кропоткинской набережной на Ленинские горы, т.е. почти в то же место, где должен был стоять первоначальный - витберговский - храм Христа Спасителя, и круг наконец замкнулся.

Реакция двух культур на результаты уже самых первых этапов конкурса была резко полярной. Редакция "Советской архитектуры" /своего рода Ноева ковчега, куда после закрытия "СА" собрали все враждующие группировки/ поместила коллективный протест против некоторых проектов, в частности против проекта Б.Иофана /1931, 3, 2-я с обл./. Бывший член АРУ Д.Фридман, выступая в 1932 году на совещании "руководящих органов и архива архитектурных объединений"- на том самом совещании, на котором создавался Союз архитекторов, высказался о премированных проектах тоже достаточно определенно: "...вырисовывается наш старый враг, имеются голоса, что может быть попробовать классики, и тогда мы сумеем создать дворец, именно как дворец, создать именно некий такой образец дворца нового колоссального мощного государства. Вот такие голоса раздаются, и нам нужно выступить против этих тенденций" /Совещание, л.200-об./.

Д.Фридман увидел в проектах своего старого врага - классики - поскольку запал борьбы с классикой у многих был еще слишком силен,

¹ оперы Д.Шостаковича "Катерина Измайловна"

¹ Сообщено С.Хан-Магомедовым в 1978 году.

и жалко было с ним расставаться. Но вот реакция Виктора Веснина была точнее: "Это явление, по-моему, очень опасное и, может быть, более опасное, чем ретроспективизм" /Уроки, с.6/. Тревогу, звучащую в словах Веснина, полностью разделяют заграничные представители "современной архитектуры". "Нелегко согласиться, - писал Ле Корбюзье Александру Веснину, - с тем, что будет построена вещь столь необыкновенная /несуразная, несообразная, из ряда вон выходящая/, как та, которой сейчас полны журналы" /Ле Корбюзье, 1934/.

Я не знаю, принадлежит ли этот перебор синонимов самому Корбюзье, пытающемуся найти подходящее слово для описания ни на что не похожего проекта, или неизвестному переводчику письма, не знающему, как перевести непривычно употребленное слово, но в любом случае ясно одно: проект Дворца Советов не кажется Корбюзье чем-то уже знакомым /например, классикой, к которой он относится скорее с уважением/, а производит впечатление "удара грома среди ясного неба", вызывая "невыразимое удивление, большую печаль, горечь и упадок духа" /Ле Корбюзье, 1932/.

Альфред Кастнер, американский архитектор, получивший первую премию за проект театра в Харькове и одну из вторых за проект Дворца Советов, отказался участвовать в конкурсе на памятник Ленину в Ленинграде. /хотя его проект был уже почти готов/, как только прочел официальные комментарии к результатам конкурса на Дворец Советов, поскольку, по его словам, "честное соревнование теперь невозможно" /Кастнер, 1932/.

Ф.Л. Райт, выступая на первом съезде советских архитекторов, увидев "фальшь" свойственную американским небоскрегам, в утвержденном проекте Дворца Советов. "Эта конструкция, - сказал он, - которая, надеюсь, останется только проектом, подошла бы, если бы нам нужен был современный вариант Св.Георгия, убивающего дракона" /Райт, 1937/.

Ганс Шмидт, сотрудник Эрнста Мая, написал в журнале "Die Neue Stadt" /1932, №6-7/: "Исход конкурса на Дворец Советов привел в возмущение радикальных архитекторов Запада/.../. Архитекторы Советской России когда-нибудь опомнятся".

Группа западных архитекторов, куда входили В.Гропиус, Х.Серт, Э.Гидион, В.Буржуа, Ван-Эстерен, Ле Корбюзье и другие, написала письмо Сталину, в котором просили его вмешаться, чтобы этот "сенсационный вызов общественному мнению" не был осуществлен.¹

Мы видим, что архитекторы культуры I и их заграничные колле-

¹ Это письмо упоминается в цитированном выше письме Ле Корбюзье /ЦГАЛИ, 674, I, IO, лл.5-7/.

ги, расходясь во мнениях о том, что это такое, единодушны в своем негативном отношении к проекту Дворца Советов. Формула, с которой, пожалуй, согласились бы все они - "сенсационный вызов общественному мнению".

Однако если Сталин и вмешивается в процесс создания Дворца Советов, то вовсе не для того, чтобы угодить архитекторам из СИАМ или их единомышленникам внутри страны - у него есть своя, так сказать, референтная группа, и эта группа говорит совсем другое. "Здание грандиозное, но легкое и устремленное вверх", - писал о проекте нарком просвещения А.Луначарский. При этом проект Корбюзье вызывает у наркома только недоумения: "Получилось, что над Москвой должна была стоять какая-то машина, какое-то голое громадное сооружение, назначения которого сразу нельзя было даже понять и которое поддерживало, в конце концов, весьма невзрачное здание, нечто вроде огромного ангара для необъятных цеппелинов" /Атаров, с. 37-42/.

Писатель Лев Славин, бывший член "Коллектива поэтов", куда он входил в 20-х годах вместе с И.Ильфом, Э.Багрицким и Ю.Олешей, написал в 1934 году киносценарий, где герои воспринимают будущий Дворец Советов так: "А над всей этой радостной прекрасной дорогой господствует грандиозный белый Дворец Советов с фигурой Ленина над ним, окруженный скульптурами, террасами, аллеями, ниспадающий полукруглым амфитеатром к водам Москва-реки/.../

- Здесь будут идти вниз гранитные уступы. Забыт фонтаны. Расстелются газоны. В Москва-реку вольются воды Волги. Она станет полноводной. Большие трехэтажные волжские пароходы поплывут ней. Вы видите это, Петя?

- Вижу/.../

- Красиво?

- Очень красиво". /Славин, с.80-81/.

Тут важно отметить, что сталинская референтная группа, которой нравится проект Дворца Советов, ничуть не менее многочисленна, чем та, которую проект приводит в возмущение, и она тоже имеет иностранных единомышленников. Например, статья Вальтера Дюранти, корреспондента газеты "Нью-Йорк Таймс", дышит тем же радостным чувством, что и сценарий Славина: "25 декабря 1933 года, когда я имел честь быть принятым великим советским вождем Сталиным в его кабинете, в Кремле, он показал мне предварительный макет Дворца Советов, увенчанный колоссальной статуей Ленина. Это был проект

настолько грандиозный, что, несмотря на все, что я знаю о достижениях большевиков, я усомнился на минуту: возможно ли нечто подобное" /Дюранти, с.203/.

И, наконец, еще одно любопытное свидетельство. Русский эмигрантский журнал, выходящий в Париже, "Иллюстрированная жизнь" в 1934 году фотографию проекта. Обычно, давая информацию о Советском Союзе, этот журнал сопровождал ее достаточно ехидными комментариями. На этот раз такого комментария был удостоен только факт преждевременного сноса храма Христа Спасителя: "Теперь только стало известно, что когда храм сносился, еще не было и в помине никаких проектов" /1934, №1, с.10/. Остается предположить, что сам проект в Париже возражений не вызвал.

Итак, если ЦК ВКП/б/ и "приказал" выбрать именно проект Иофана /что вполне возможно/, если генеральный секретарь ЦК и принимал участие в проектировании /а он это безусловно делал/, то во всяком случае у них были единомышленники - причем не только среди малограмотных крестьян, не понимающих "холодного функционального образа модернизма" /Войс/. Что же касается самих "масс", то есть один факт, косвенно подтверждающий действительную близость проекта Иофана-Шуко-Гольфрейхта архетипам народного сознания. В архиве Союза архитекторов сохранилось письмо железнодорожного диспетчера Н.В.Костякова в газету "Правда", где он обвиняет Иофана в том, что тот украл у него идею Дворца. Когда же Костяков начинает подробно описывать свой проект /кстати, не имеющий отношения к Дворцу Советов, а предназначенный на конкурс на памятник Ленину в Ленинграде/, становится ясно, что между ними нет ничего общего: "У меня здание пятигранное, с основанием в виде пятиконечной звезды/.../ самый верх у меня оформлен интернациональной группой людей, держащих на своих плечах огромный глобус /земной шар/, на котором установлена фигура Ленина". И все-таки, увидев проект Иофана, диспетчер принимает его за свой: "Когда я взглянул на этот рисунок, еще не читая текста, то подумал, что осуществлен мой проект" /ЦГАЛИ, 674, I, 7, лл.72-74/.

Может ли архитектор рассчитывать на большее? Увы, бывший комсомольский лидер ВХУТЕМАСа К.Алабян и сестра "лучшего талантливейшего поэта" О.Маяковская не отнеслись к этому свидетельству народного признания всерьез - подписанный ими протокол предлагает "ответить "Правде" о несуразном характере письма Костякова" /ЦГАЛИ, 674, I, 7, л.57/.

Несоизмеримость реакций двух культур можно наблюдать и на примере другого объекта - дома И.В.Молотовского на Моховой ул. Этому

дому с самого начала придается особое значение. Чрезвычайно серьезно относится к дому Моссовет: "Указанному дому, - пишет Жолтовскому управляющий Моспроектом И.Черкасский, - придается особое архитектурное значение" /ЦГАЛИ, 2423, I, Г75, л.2/. Дом строится "ударными темпами", строительство снабжается "вне всякой очереди", академика Жолтовского все время поторапливают: "Несмотря на неоднократные Ваши заверения, что выпуск рабочих чертежей на постройку /.../ будет производиться Вами в полном соответствии с принятыми ударными темпами/.../ постройка систематически лишена возможности развернуть необходимыми темпами работы" /там же, л.9/.

Но и сам Жолтовский относится к этому делу особо. "Я выступаю с классикой на Моховой, - говорил он А.В.Шусеву, - и если я провалюсь, то провалю принципы классики" /МСАА, I, с.161/.

К первомайской демонстрации 1934 года с дома снимаются леса, и Виктор Веснин, прекрасно понимая всю важность происходящего - "дом Жолтовского - архитектурное событие большой важности, которое может наложить очень сильный отпечаток на все дальнейшее развитие советской архитектуры", - произносит этому дому, уже названному "гвоздем в гроб конструктивизма", свой приговор: "Это гвоздь, который нужно выдернуть" /Уроки, с.5/.

Однако, колонны демонстрантов, ~~нехеккваривязкек~~ проходящие первого мая перед впервые открывшимся домом, не стовариваясь, раздражаются никем не запланированными аплодисментами".^I

Наконец, последний из выбранных нами объектов - вестибюль гостиницы Моссовета "Москва", построенной на том самом месте, где некогда должен был стоять Дворец Труда, конкурс на который, давший столь знаменитый проект Весниных, проходил в 1922 году. Конкурс на проект гостиницы был объявлен в 1931 году, и из восьми проектов ни один, по обыкновению, не был принят. В 1932 году состоялся второй, закрытый конкурс, на котором из трех проектов было выбрано два - Л.Савельева и О.Стапрана, которые затем составили окончательный проект. 2 октября 1933 года постановлением Президиума Моссовета главным архитектором строительства был назначен А.В. Шусев, а Стапрана и Савельева обязали "полностью подчиняться указаниям т.Шусева" /ЦГАЛИ, 2423, I, Г76, л.8/, что впоследствии привело к ряду конфликтов.

Но и это показалось недостаточным. Была создана еще и специальная архитектурная комиссия по проектированию гостиницы, куда кроме чиновников Моссовета входило еще несколько архитекторов и

среди них - И.В.Жолтовский. Комиссия уделила очень много внимания тому впечатлению, которое должен произвести на зрителя вестибюль первого этажа. Решено было, "чтобы зритель почувствовал большой простор, большую парадность помещений холла, создать внутренней планировкой такое впечатление, которое позволило бы ему спокойно перейти от впечатления от больших масс фасадов к размерам жилых и вспомогательных помещений" /ЦГАЛИ, 2324, I, 176, л.5/.

И вот впечатление зрителя - им на этот раз оказался Илья Ильф. "Поэма экстаза, - записал он ^в свою записную книжку. - Рухнули строительные леса, и ввысь стремительно взмыли строительные линии нового замечательного здания. Двенадцать четырехугольных колонн встречают нас в вестибюле. Мебели так много, что можно растеряться. Коридор убегает вдаль. Муза водила на этот раз рукой круглого идиота" /Ильф и Петров, У, с.234/.¹

Из всех архитектурных сооружений, которыми утверждала себя в это время новая культура, только дом Жолтовского на Можовой, имеющий прототипом *Loggia del Capitano* Палладио, может быть назван "классикой". Но именно этот дом никогда по-настоящему не был канонизирован культурой 2, чаще всего его вспоминают ^{как} образец того, "как не надо"; так, например, заместитель заведующего культпропотделом ЦК ВКП/б/ Ангаров, выступая 27 февраля 1936 года на общемосковском совещании архитекторов, отозвался о доме так: "Современное жилище дано в такой классической форме, которая вызывает недоумение, так как представление о классике мало вяжется с новой эпохой, имеющей автомобили, электричество, радио, троллейбусы. Получилось искусственное сочетание формы и содержания" /Ангаров, с.10/. Стерильность палладианства абсолютно чужда культуре 2. "Гвоздь в гроб конструктивизма" выполнил свою функцию и вместе с гробом должен был теперь быть предан земле.

Чтобы показать, что неадекватность двух культур проявилась не только в архитектуре, приведем пример из области кино. Когда голландский архитектор Я.Ауд, член группы *De Stijl*, пытался успокоить западных архитекторов относительно "реакции", наступившей в советской архитектуре, он в качестве аргумента приводил кино. "Нет никаких оснований предполагать, - писал он в журнале "*Studio*", - что эта тенденция со временем может закончиться возвратом к стародавним методам архитектуры, как это может пока-

к стр. 144

¹ Сообщено С.Хан-Магомедовым в 1978 году.

² То, что Ауд записал относится к вестибюлю гостиницы "Москва", подтверждается одной из предыдущих записей: "Архитектурная прогулка: вестибюль гостиницы "Москва"..."

заться из результатов конкурса на проект Дворца Советов и других больших зданий последнего времени. Если мы обратимся, например, к русскому фильму, то заметим не только исключительную жизненную силу в целом, но и мощную волю к новому художественному выражению" /1933, апрель/. Но он ошибался, его представления о советском кино все еще основывались на "Броненосце Потемкине" и "Потомке Чингисхана", а к 1933 году уже на всех экранах показывали фильм Ф. Эрмлера и С. Юткевича "Встречный", который специально выпускался к пятидесятилетию революции, фильм, задуманный как "этапный пункт развития советской кинематографии последнего времени", примерно такой же, "как "Броненосец Потемкин" на первом этапе." /СК, 1934, I-2, с.4/.

Реакция на "Встречный" была также резко полярной. Для Лефковца О.М. Брика это была "рутина", "суррогат", который свидетельствовал о "кризисе" в кино /СК, 1934, 8-9, с.5/. По мнению В.Б. Шкловского, по "гамбургскому счету" этот фильм был бы "сведен на нет" /СК, 1935, 9, с.51/. У людей культуры 2 этот фильм пользовался большим кассовым успехом, а песню Шостаковича "Нас утро встречает прокладой" по радио передавали каждый день - и продолжают, кстати, передавать до сих пор.

В мае 1934 года М.Я. Гинзбург ходил по улице Горького, где в витринах были выставлены архитектурные проекты, несущие на себе печать уже новой культуры, и его при этом "не покидало впечатление удивительной творческой нечистоплотности" /Уроки, с.12/. Когда по той же улице ходил Я. Корнфельд, он отметил, "несколько развязное стремление во что бы то ни стало удивить заказчика роскошью своего предложения" /Уроки, с.4/. Оба эти высказывания относятся к проектировщикам. Когда же Гинзбург, блестящий теоретик функционализма, пытается сформулировать те требования заказчика, которым "развязно" и "нечистоплотно" следуют проектировщики, у него, как ни странно, ничего не выходит. "Надо сознаться, - пишет Гинзбург, - что этой потере вкуса способствуют те, которые говорят: нам одинаково далеки подражатели классики, как и современные конструктивисты и формалисты. Это утверждение само по себе очень дезориентирует, но когда к этому прибавляют, что нам также далека и эклектика, тогда начинаешь думать, что это за установка против всех и вообще не за архитектуру, а за какую-то абстракцию" /Уроки, с.12/.

Человек, отличающийся ясным и рациональным мышлением, пытается

ся понять принципы, по которым создавалась увиденная им в витринах архитектура, и получает не архитектуру, а абстракцию. Требования новой культуры не поддаются рациональному логическому определению. Ее принципы лежат, видимо, в какой-то иной плоскости.

Через два года К. Алабян дополнит эти три требования, названные Гинзбургом, /не классика, не конструктивизм, не эклектика/, четвертым: "мы не можем не остановиться на особой группе архитекторов, которые вызывают справедливое возмущение очень широкой общественности - и архитектурной и не архитектурной. Я имею в виду тех, кто безответственно подходит к своей работе, опошляя поставленные перед ними задачи, например, архитекторов Ефимовича, Шумовского, Богуславского и др. Эти архитекторы заявляют: "Вам нужны колонны? Пожалуйста. Не нужно? Пожалуйста." Это деляческий подход, против которого мы должны вести самую решительную борьбу" /Алабян, с.5/.

Итак, требования, которые новая культура /устами своих заказчиков/ ставит перед архитектурой - это не набор логических ограничений, поскольку эти ограничения, как безошибочно отмечает Гинзбург, не оставляют ничего. Но это и не отсутствие принципов, не беспринципность, не сервилизм - так, по крайней мере, утверждает ответственный секретарь Союза архитекторов Алабян.

Культура 2 говорит на другом языке, она употребляет почти те же самые слова, однако подстановка старых значений этих слов приводит к абсурду, к "абстракции" - и это снова точно фиксирует М. Гинзбург: "Мы сейчас пользуемся целым рядом слов, которые потеряли всякий смысл. Мы говорим "эклектика", но поверьте, не только Ольшевец /редактор "Архитектурной газеты" - В.П./, но и я не понимаю, что такое эклектика, и ни один архитектор не знает. Смысл слова связывается с вещью, и если мы читаем отчет по гостинице "Москва" Щусева, или ругаем его так, что автор в основном правильно решил задачу, но что над этим нужно подумать, так как имеется много недостатков, он не изжил конструктивизма и т.д., то что в голове бедного читателя может получиться. С какой эклектикой бороться?" /Стенограмма, лл. 187-188/.

При этом в голове у "бедного читателя" почему-то никакой путаницы нет. Формулы новой культуры, абсурдные с точки зрения старой, функционируют. Выясняется, что коммуникация происходит - по каким-то иным каналам, зашифрованная каким-то иным кодом. Со-

общения новой культуры кем-то принимаются, и, самое главное, понимаются.

По каким каналам и каким кодом? Чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, попытаемся выделить те бинарные оппозиции, с помощью которых можно было бы противопоставить друг другу культуру 1 и культуру 2 - примерно так же, как были противопоставлены у Вельфина Ренессанс и Барокко.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. РАСТЕКЕНИЕ-ЗАТВЕРДЕВАНИЕ

I. Начало-конец

Культура I ориентирована на будущее, "возврата к прежнему нет" - такими словами закончит свое первое обращение к населению нарком просвещения Луначарский /СУ, 1917, 4, прил. I/. Культура обрывает свои связи с прошлым, отказывается от наследства прошлого, что отчасти видно уже в ликвидации самой процедуры юридического наследования /СУ, 1918, 34, 456/. От прошлого культура отграничена ясно временной точкой начала, где все начинается заново и как бы на пустом месте. Все, что было до этой точки, однородно, оно обобщается негативным отношением к себе. Его следует сбросить с "Парохода современности" /Пощечина, с.3/. Характерна сама история слова "бросить". Участники альманаха обсуждали несколько вариантов - "выбросить", "сбросить", - но Маяковский сказал: "Сбросить - это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода..." /Маяковский, ГЗ, с.418/. Чувство разрыва с прошлым, как видимо, настолько сильно, что сама мысль о каком бы то ни было родстве с ним кажется Маяковскому нелепой - его при этом мало волнует, что для бросания с "Парохода современности" Пушкина, Достоевского, Толстого пришлось бы сначала втаскивать их на этот пароход, но это кратковременное и насильственное втаскивание с последующим бросанием, с его точки зрения, не так опасно, как предположение о возможности естественного попадания классиков на борт парохода.

Сброшенные с парохода погружаются на дно, возвращаясь в утраченные /и даже, может быть, оплакиваемые/ сокровища. Но даже сама горечь утраты наполняет сердце культуры радостью. "Мы прекрасны, торжественно заявляет газета "Искусство коммуны", - в неуклонной измене своему прошлому" /1919, Г7, С.1/. "Прошрое мы оставляем позади как падаль", - настаивает "Реалистический манифест" Габо и Певзнера^I /Хазанова, с.19/. Все сделанное культурой, по ее словам, "сделано для крематория", ее принцип: "строить творчество, сжигая за собой свой путь" /Малевич/а/.

^I Строго говоря, Габо и Певзнер противопоставляют прошлому не будущее, которое они ~~еще~~ "отдают хиромантам", а сегодняшний день. Тем не менее, отрицание прошлого /"падаль"/ в этом тексте все-таки сильнее, чем отказ от будущего.

Крематорий и сжигание - любимые темы культуры I. "Во имя нашего завтра - сожжем Рафаэля", - воскликнет в декабре 1917 года пролеткультовский поэт Владимир Кириллов /с.228/, а Маяковский подарит ему за это свою книгу с надписью "Однополчанину по битве с Рафаэлями" /З.Паперный, с.29/, впрочем, возможно, что Маяковского привлек в стихах Кириллова не столько Рафаэль, сколько сам процесс сжигания, ибо пафос огня Маяковский разделяет вполне: "Только тот коммунист истый, кто мосты к отступлению сжег" /Маяковский, 2, с.14/.

Журнал "Строительство Москвы" поместил в 1925 году целую статью под названием "Сжигание людских трупов". Она начинается энергичным заявлением: "Сжигание людских трупов завоевывает себе все больше и больше сторонников" /№2, с.14/. К статье дано много иллюстраций. Рядом статья - "Мусоросжигание в городах Западной Европы". Через два года в журнале "Строительная промышленность" появится другая статья - "Трупосжигание и кремация". Ее начало не менее оптимистично: "Предстоящее открытие Московского крематория естественно создает повышенный интерес к кремации и среди населения, и среди специалистов" /1927, 5, с.376/. Следующая статья в этом же номере - "Прогниватель для навоза и других органических отбросов".

Крематорий в культуре I постоянно противопоставляется кладбищу. Слово "кладбище" употребляется с негативным значением, например; "Москва - не кладбище былой цивилизации"... /Попов/. Казимир Малевич пытается внести в это противопоставление своеобразный рационализм. "Сжегши мертвеца, - деловито рассуждает он, - получаем один грамм порошку, следовательно, на одной алтечной полке может поместиться тысячи кладбищ" /Малевич /а/^I.

Пророческие слова Малевича о сжигании, сказанные в Петрограде в феврале 1919 года, страшным образом реализовались в ту же зиму в Москве. Москва тогда была погружена по ночам в полнуб темноту, улицы не освещались. Из строя вышла вся система отопления, в домах появились так называемые "буржуйки", "пчелки" и "лилипутки". Эти печки надо было чем-то топить, и на топливо шло абсолютно все. "Я сжег свою мебель, - вспоминал В.Шкловский, - скульптурный станок, книжные полки и книги без числа и меры. Если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топил бы ими и оказался бы к весне без конечностей" /Шкловский, 1922/.

^I Не исключено, что в этом стремлении культуры к сжиганию трупов есть элементы неосознанной полемики с "философией общего дела" Н.Ф.Федорова, одна из идей которой состояла в оживлении всех умерших.

Но и книг не хватало в ту зиму. В июле 1919 года Моссовет принял решение пустить на топливо деревянные дома. Практически их начали разбирать, не дожидаясь постановления. С 1918 по 1920 годы около 5000 домов разобрали на дрова. Одни дома сгорели в печах других домов, но и эти, другие, горели тоже. Новые жильцы, не знающие, что вентиляционные короба изнутри обиваются войлоком, выводили туда трубы своих "пчелок" и "лилипуток", и дома, как это прекрасно описано М.Булгаковым в рассказе "Дом № 13", вспыхивали и сгорали, превращаясь в те самые граммы "порошку", которые можно было бы разместить на аптечной полке, если бы аптечные полки не сгорели к тому времени в "буржуйках". За одну зиму 1919-1920 гг., сгорело таким образом 850 домов /Кузнецова, с.142/.

Стремление культуры оборвать свою связь с прошлым, сбросить с себя его бремя, было, по-видимому, настолько заразительно, что ему поддавались люди, которым это было, казалось бы, противопоказано. "Какое бы счастье кинуться в Лету, - написал в 1921 году историк литературы М.Гершензон, - чтобы бесследно смылась в души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии и выйти на берег нагими /.../, помня из прошлого только одно - как было тяжело и душно в тех одеждах, и как легко без них" /Гершензон и Иванов/. Но эта легкость сбрасывания старых одежд оборачивалась в иных случаях могильным холодом. 31 августа 1926 года "Известия ВЦИК" меланхолически сообщили: "В практике жилищной секции Цекубу имеется уже несколько тяжелых случаев, когда волнения, страдания и мытарства, вызванные жилищными осложнениями, приводили к преждевременной смерти научных работников /известный профессор-литератор Гершензон/". Мутные воды "революционного жилищного передела" оказались для Гершензона той самой Летой, в которой он искал забвения, ради которой сбрасывал одежды памяти. И не его одного поглотили ^{эти} воды.

Пафос огня, пафос сжигания пройденного пути захватил и другого великого представителя старой культуры, Александра Блока:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови -
Господи, благослови! /Блок, Э, 351/.

А когда в этом огне сгорел и его дом в Шахматово, и его книги, и его рукописи, и его дневники - вместе с ними как бы сгорели

и все слова, которыми владел Блок, остался только крик: "снилось Шахматово - а-а-а-..." /Блок, 9, 428/. Поддерживать огонь мирового пожара оказывается можно единственным способом: бросая в огонь, как сказал Шкловский, свои руки и ноги. Летать на этой огненной птице можно, лишь если, как в известной русской сказке, кормить ее в полете мясом, срезанным с собственных ляжек. А клев этой волшебной Жар-птицы, чем больше в него вглядываешься, тем больше начинает походить на пяточок свиньи - слова Блока, сказанные о самом себе за два месяца до смерти, в сущности относятся ко всей культуре I: "слопала-таки поганая гугнивая матушка Россия, как чушка своего поросенка" /Блок, 8, 537/.

Итак, культура I сжигает свои руки и ноги, смывает с души память и пожирает своих детей - все это она делает как бы избавляясь от балласта, который мешает ей рвануться в будущее. Ждать она не может. "Я хочу будущего сегодня", - угрожающе сказал Маяковский Горькому, напугав его при этом своей нервозностью /Катанян, с.80/. В культуре 2 будущее отодвигается на неопределенное время. Оно становится еще более желанным и прекрасным, движение к нему - еще более радостным, но этому движению как бы уже не видно конца, движение становится самодостаточным. "Пройдет время, - заканчивает одну из своих речей А.Вышинский, - /.../ над нами, над нашей счастливой страной, по-прежнему ярко и радостно будет сверкать своими светлыми лучами наше солнце. Мы, наш народ, будем по-прежнему шагать по очищенной от последней нечисти и мерзости прошлого дороге, во главе с нашим любимым вождем и учителем - великим Сталиным - вперед и вперед к коммунизму" /АС, 1938, 3, с.2/.

По мере этого движения вперед и вперед ничего не меняется, солнце сверкает по-прежнему, поэтому исчезает сама возможность установить, движение это или покой, поскольку не с чем это движение соотнести. Движение в новой культуре становится вполне тождественным неподвижности, а будущее - вечности. Это вечное будущее предстает теперь таким: "Люди будут рождаться - поколение за поколением - жить счастливой жизнью, стареть понемногу, но знакомый им по милым книжкам детских лет Дворец Советов будет стоять точно такой же, каким и мы с вами увидим его в ближайшие годы. Столетия не оставят на нем своих следов, мы выстроим его таким, чтобы стоял он, не старея, вечно" /Атаров, с.15/.

Идея строительства вечного сооружения поставила в достаточно трудное положение инженеров-строителей. "Инженеры не при- выкли строить такие сооружения, - сказал на Первом съезде архитекторов заместитель председателя строительства Дворца Советов Г.Красин, - это сооружение должно строиться не только прочно на определенный срок, но должно быть долговечным навсегда, как долговечна идея создания всего нашего общества навсегда /аплодисменты/" /ЦГАЛИ, 674, 2, 33, л.127/.

Хорошим примером того, как менялось представление культуры о долговечности архитектурного сооружения, может служить история строительства мавзолея Ленина. Идея мавзолея возникает в культуре I как временная. Мавзолеем понадобился лишь "в целях предоставления всем желающим, которые не успеют прибыть в Москву ко дню похорон, возможности проститься с любимым вождем" /СУ, 1924, 29-30, 272/. Это, как видим, всего лишь затянувшееся прощание. Культура 2 проститься с любимым вождем не собирается. Временный деревянный мавзолей заменяется сначала более основательным /тоже деревянным/, а потом, в 1930 году, каменным, рассчитанным на вечность.

Другой пример переориентации на вечность - история проектирования и строительства ВСХВ. Это должна была быть временная выставка, примерно такая же, как выставка 1923 года. В процессе строительства идея изменилась радикально: срок службы павильонов сначала был увеличен до 5 лет, а в конце выставка стала "вечной" /подробная история ВСХВ будет рассказана в разделе Добро- зло/.

Будущее, превратившееся в вечность, настолько однородно и неизменно, что там уже ничего в сущности нельзя увидеть, туда бессмысленно и смотреть - взгляд культуры постепенно оборачивается назад, как бы развернувшись на 180°. Настоящий момент оказывается уже не начальной точкой истории, а скорее ее финалом. Культуру начинает интересовать путь, которым она пришла к настоящему моменту, начинает интересовать история.

Создаваемое культурой 2 не сжигается, не бросается "как падаля", напротив, оно мгновенно затвердевает, превращаясь в памятники истории, причем этот процесс затвердевания происходит одновременно с созданием. Торжественный пуск первой линии метро происходит 14 мая 1935 года, а 21 июня уже вышел в свет роскошно изданный том с золотым тиснением на обложке: "Как мы

строили метро" /см./, ~~книжки~~ причем это уже второй том серии "История метро им. Л. М. Кагановича". Это значит, что работа над историей создания метрополитена велась одновременно со строительством.

В алфавитном каталоге Ленинской библиотеки можно найти огромное количество книг этой эпохи, название которых начинается словом "Как...", например, "Как мы спасали Челюскинцев" /см./, книга, относящаяся уже к другой серии - "Героическая эпопея". Торжественная встреча челюскинцев и их спасателей происходила 23 мая 1934 года, но уже 20 апреля этого года было опубликовано постановление ЦК "О возведении монумента в память полярного похода "Челюскина" /СЗ, 1934, 21, 169/, а 13 августа книга уже появилась в продаже. Можно предположить два варианта: либо эта книга, содержащая 26 печатных листов, большое количество фотографий и цветных репродукций, состоящая из подробных автобиографий летчиков и полярников, воспоминаний их детства и рассказов о самом спасении, готовилась и писалась параллельно со спасением, либо все это было написано, набрано и напечатано меньше, чем за три месяца /маловероятное предположение/, для того чтобы создать своеобразный эффект мгновенного затвердевания - в конечном счете это одно и то же.

Это затвердевание, однако, не абсолютно, в затвердевшем продолжают происходить изменения, вызванные изменениями в настоящем моменте - в этом смысле культура 2 течет как бы в обратном направлении. Культура не пассивно относится к памятникам своей истории, наоборот, она продолжает их активно творить, так, например, архитекторы, исключенные из ССА, впоследствии вычеркиваются в стенограмме, хранящейся в архиве ССА, из списка присутствовавших /ЦГАЛИ, 674, 2, 25, л. I/ - событие в настоящем влечет за собой влечение в прошлом.

Основным содержанием культуры 2 становится ее собственная история - отсюда история становится основным жанром культуры 2. Основным каноническим документом эпохи становится краткий курс истории ВЛП/б/ - эта "энциклопедия основных знаний в области марксизма-ленинизма", как он назван в постановлении ЦК /О постановке, с. 454/. Большинство публикаций Академии архитектуры, созданной в 1933 году /СЗ, 1934, 2, 17/ посвящено точно также истории архитектуры¹. Основной проблемой архитектуры становится освоение наследия - напомним, кстати, что и юридическая процедура

¹ Все классические архитектурные трактаты, начиная с Витрувия и кончая Виоле-ле-Дюком, были переведены и роскошно изданы именно в это время.

наследования была уже к тому времени восстановлена /СУ, 1926, Ю, 73/,

Освоение наследия советской архитектурой начинается с триады Греция-Рим-Ренессанс, той самой, которая наиболее решительно отбрасывалась прошлой культурой. "Круг классической греко-италийской, а в известной смысле и европейской системы мышления, - писал в 1924 году М.Гинзбург, - представляется свершенным, и пути подлинно современной архитектуры будут лежать безусловно впереди его/.../; круги истории замкнулись, старые циклы свершились, мы начинаем распахивать новую ниву искусства..." /Гинзбург, 1924, с.286,290/. Культура 2 ощущает этот круг не замкнутым, и замкнуть его предстоит, как ей кажется, именно ей. Начинается процесс внимательного перебора различных стилей и творческих концепций с точки зрения того, подходят они для замыкания этого круга или нет, сам же круг при этом то сокращается до точки /Рим/, то расширяется до бесконечности, охватывая тогда уже всю культуру всего человечества. Проследим динамику топологических изменений этого круга наследия.

К тому моменту, когда задача овладения наследством была полностью осознана архитектурой, уже существовала теория, которая в принципе могла бы быть использована - это теория "пролетарской /или "упрощенной"/ классики" И.А.Фомин. "Ясно для всякого, - полагал Фомин, - что не готика, или романский, или византийский стили рекомендуются внимания архитекторов, тем более не какой-либо индийский, арабский или русский стили, которые навсегда остались узко национальными, а именно классика всех периодов, начиная с Греции и Рима и кончая русским ампиром /.../ Надо при этом отказаться от традиционных пропорций классики, отказаться от ненужных деталей, т.е. капителей и баз колонны, от ненужного в этом случае ее утоньшения, от излишеств в деталях, т.е. от наличников, сандриков и вообще от всех средств перегрузки и мишурной орнаментики" /Фомин, с.130-131/.

На первых порах эта теория вроде бы находит сторонников. Луначарского, например, в классике привлекает Греция. "При новом строительстве, - писал он по поводу Дворца Советов, - в гораздо большей степени следует опираться на классическую архитектуру, чем на буржуазную, точнее - на достижения греческой архитектуры" /СОА, 1932, 2-3, с.7/. Любопытно, что к тому же придет в 1939 году пытающийся приспособиться к новым условиям Гинзбург: "На

первом месте хочется поставить эллинское искусство, искусство пятидесятилетнего взлета Фидия, Иктина и Калликрата" /Гинзбург, 1939, с.76/.

Бывшему графу Алексею Толстому более близким кажется Рим: "Классическая архитектура /Рим/ ближе всех нам потому, что многие элементы в ней совпадают с нашими требованиями. Ее открытость, ее назначение - для масс, импульс грандиозности, - не грозящей, не подавляющей, - но как выражение всемирности, все это не может не быть использовано нашим строительством" /Толстой/. Позднее, на первом съезде советских архитекторов, о необходимости принять эстафету Рима скажет А.Шусев: "Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству - единственное явление этого рода во всей истории мировой архитектуры. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства" /ЦГАЛИ, 674, 2, 31, л.12/.

Иногда акцент делается на третьем члене триады - Ренессансе. "Некоторые черты Ренессанса, - пишет Борис Михайлов, - жизнерадостность, непринужденность разворачивания форм, классическая ясность духа, звучащая в гармоническом строе пропорций - отвечают устремлениям новой эпохи" /Б.Михайлов, 1939, с.5-6/. Не будем при этом забывать, что под Ренессансом понимается все тот же Рим, только другой эпохи.

Однако постепенно вызревает убеждение, что триадой Греция-Рим-Ренессанс /даже обогащенной русским ампиром, как это делается в упрощенной классике Фомина/ ограничиваться нельзя. Об этом говорил уже Н.Милютин в своей полемике с Луначарским, отстаивавшим, как мы помним, Грецию: "Нельзя обесценивать достижения Рима, Ренессанса, готики, барокко, модерна, формализма-рационализма, конструктивизма, функционализма и т.п." /Милютин, с.7/.

В дальнейшем рационализм и функционализм то включаются в этот ~~ближний~~ круг, то выключаются из него, и это зависит главным образом от поведения в этот момент реальных рационалистов и функционалистов. Сам Милютин, хотя и включает их, тем не менее советует не забывать "троцкистскую сущность" рационализма и "механистическую сущность" функционализма, резкость его оценок связана с

тем, что и те, и другие - рационалисты и функционалисты - в мае 1932 года, когда вышла эта статья Милотина, т.е. за месяц до постановления ЦК "О перестройке литературно-художественных организаций", занимали, пожалуй, самые сильные позиции среди всех группировок. И рационализм и функционализм мгновенно выпадают из круга, как только В.А.Веснин на первом съезде, отбросив все предварительно утвержденные тезисы, резко выступил в защиту конструктивизма - в журнале "Архитектура СССР" сразу же появились такие строчки: "Чем, как не социально-глухотой, объясняются попытки /они имели место и на недавнем съезде ^{советских} архитекторов/ представить антисоциалистические тенденции конструктивизма, функционализма и формализма как якобы неизбежные и обязательные для нашей архитектуры" /АС, 1937, Ю, с.11/.

Круг тем временем продолжает расширяться. Осваивается барокко /Алпатов/, готика /Кравченко, Маркузон/, с некоторыми оговорками на первом съезде архитектор Е.Левинсон включает в этот круг и модерн /ЦГАЛИ, 674, 2, 38, л.71/, осваивается архитектура Востока /Проблемы/, народное искусство /Народное/. При этом в перечень в качестве еще одного художественного стиля, которым надо овладеть, постоянно включается современная /чаще американская/ техника. Формула, выкристаллизовавшаяся к началу войны, звучит в изложении Александра Веснина /уже научившегося говорить на языке новой культуры/ так: "При освоении архитектурного наследия нельзя ограничиться освоением зодчества одной какой-либо эпохи, например архитектуры Греции, Рима или итальянского Ренессанса /как это делается многими архитекторами/, а необходимо охватить всю архитектуру в целом, в ее историческом развитии, начиная от ее истоков и кончая передовой архитектурой современного Запада и Америки. Наряду с освоением архитектуры господствующих классов, необходимо изучать и народную архитектуру /например, архитектуру маленьких итальянских городков, нашего Севера, народную архитектуру Кавказа, Востока и т.п./, зачастую имеющую высокие архитектурные качества" /Веснин, с.37/.

Мы видим, что уже к началу войны культура 2 ощущала себя наследницей всех традиций и итогом всех путей. Упрощенная классика И.Фомина была в конце концов отвергнута и потому, что это только классика, и потому, что она упрощенная - хотелось всего и самого. Все главное сооружение, работа над которым велась с самого начала

и до конца существования культуры - Дворец Советов - культура 2 видит в 1940 году таким: "Вся многовековая культура человеческого искусства войдет в стены народного здания. От золотистых фаянсовых плиток мавританской Испании до архитектурного американского стекла. От майоликовых украшений Флоренции до монель-металла. От изразцовой мозаики Византии до современной пластмассовой промышленности. Старинное искусство гобелена, резьба по черному дубу, возрожденная фреска, светотехнические достижения фотолюминесценции, народное мастерство Палеха - нельзя перечислить богатств художественного украшения. Незаметно, - среди порфира и мрамора, хрусталя и яшмы, - будет действовать высокая техника комфорта двадцатого века" /Атаров, с.19-20/.

Круг, который культура 2 была призвана завершить и замкнуть, достиг к началу войны своего максимума и затем начал постепенно менять свои очертания и незаметно сужаться. Центр этого круга переместился сначала из Греции в Рим, какое-то время он оставался в Риме /Древний Рим, итальянское Возрождение/ и затем, двинувшись сначала на Восток, все больше и больше начал приближаться к Москве. Путь к завершению истории начинает теперь казаться лежащим через прошлое России.

Еще совсем недавно слово "Русь" было символом азиатчины, дикости, грязи и варварства. "Русь один сплошной клоповник!.. Всюду вшей ползет обоз" /Ржаное, с.21/, - с этими словами футуриста Д. Бурлюка как будто вполне солидарен и нелобящий футуристов Ленин: "В нашей подлинно "дикой" стране, - пишет под его диктовку Я.Яковлев, - должны ли мы /.../ уберегать голову от вшей, а постель от клопов?" /Яковлев/. Ленин испытывает ужас от нашествия "истинно русского человека, великоросса-шовиниста, в сущности подлеца и насильника" и от надвигающегося "моря шовинистической великорусской швали" /Ленин /5/, 45, с.357/.

Архитекторы культуры I - с теми или иными оговорками и исключениями - в общем склонны это отношение к России принять. Так, например, заместитель председателя Петроградского ОАХ Г.Космачевский писал в 1917 году: "Мы, как ученики Европы, в сущности находимся в выгодном положении, ибо /.../ наш современный город не имеет в большинстве случаев тех исторических ценностей, которые /.../ играют роль уважаемых и неприкосновенных реликвий /.../ этот вопрос теперь усиленно обсуждается во всех других, более цивилизованных странах" /Космачевский, с.25-26/. Отголоски этого мироощущения

прослеживаются довольно долго, по крайней мере до 1934 года, когда в самом первом номере "Архитектурной газеты" Л.Перчик напишет: "Старая дворянско-купеческая Москва была символом "расейской" отсталости, азиатчины, купеческого разгула" /Перчик, /6/.

С теми историческими реликвиями города, неприкосновенность которых оспаривал Космачевский, культура 2 поступает не совсем обычным способом: их реальное физическое существование по-прежнему не кажется ей неприкосновенным, и она их без колебаний сносит, их идеальное состояние, состояние носителей определенной традиции, напротив, кажется ей все более и более неприкосновенным, и она все настойчивее смещает центр круга наследия в сторону русского искусства во всем его предполагаемом многообразии.

В 1937 году, когда Аничков дворец в Петербурге, где некогда танцевала Наталья Гончарова, превращают в Ленинградский дворец пионеров - в перестройку сооружения, начатого Растрелли и Кваренги, включаются, вместе с архитекторами А.Гегелло и Д.Кричевским, народные живописцы Палежа. Соединение русской народной живописи на сюжеты русских сказок от пушкинской "Сказки о рыбаке и рыбке" до горьковской "Песни о Соколе" /предназначенной к тому же для небольших лаковых коробочек/ с масштабами классицизма Кваренги представляется тогдашним искусствоведом вполне естественным и гармоничным /Жидков/.

В 1938 году заново оформляются интерьеры Исторического музея, построенного некогда В.Шервудом и А.Семеновым в стиле, который культура I называла "псевдо-русским", а культура 2 предпочитала никак не называть, и расписанного В.Васнецовым и Г.Семирадским квази-историческими картинками типа "Похороны руса в Булгаре" /сохранившимися, кстати, до сегодняшнего дня/, того самого Исторического музея, который Ле Корбюзье мечтал взорвать. Этим актом культура 2 как бы подхватывает усилия эпохи Александра III, направленные на поиски /или конструирование/ собственных корней. Архитектор А.Буров, "высокий блондин, свободно говорящий по-французски" - таким увидели его в 1935 году в Афинах^I, куда он заехал, возвращаясь с римского конгресса - спустя десятилетие после постройки образцовой конструктивистской молочной фермы для эйзенштейновской "Генеральной линии" принимает эстафету В.Шервуда и Семенова, отрекаясь тем самым

^I Из статьи Н.Карвуниса в греческом журнале "Нэи Протопори" /1936, февраль/. Цитируется по русскому переводу, хранящемуся в ЦГАЛИ /674, 2, 21, л.62/.

от установок своего друга Корбюзье, и созданные им интерьеры, по словам известного искусствоведа, выражают "глубокие закономерности, заложенные в древнерусском зодчестве, в особенности в классических образцах зодчества Киевского, Владимирского и Московского и, несомненно, роднящие его с традициями античного, главным образом греческого, искусства". Русское искусство перестает для Бурова быть "экзотическим провинциальным курьезом" и становится "самобытной силой, с которой народный гений создал, на основе античной традиции, новое зодчество, неразрывно с ней связанное и ничем не уступающее зодчеству Византии, Проторенессанса или Возрождения" /Габричевский, с.78/.

В этих словах Россия как бы вступает в спор с Византией и Ренессансом за право наследования античной традиции. Путь в Афины лежит уже не только через Рим, но и через Киев, Владимир и Москву. Постепенно, однако, и Афины, и Рим как-то исчезают из поля зрения /хотя и остаются в подразумеваемом круге ассоциаций/, и Москва из транзитного пункта традиции все больше превращается в ее начало и в ее же конец. К 1944 году, когда задача восстановления разрушенных войной городов встала в полном объеме, культура уже обладала рецептом, ей уже было известно, как именно эти города надо восстанавливать и перестраивать: "Великие традиции русского градостроительства¹, великие ценности классической архитектуры и народного зодчества нашей страны составляют ту незыблемую основу, на которой должно твориться новое в архитектуре нашего времени" /Архитектура, с.2/.

Эту фразу можно, казалось бы, понимать по-разному: что такое эта "классическая архитектура", помещенная между "русским градостроительством" и "народным зодчеством нашей страны", - что это, наша или их классика? Культура 2 никакой двусмысленности в этой фразе не видит. Классика к этому времени могла быть только одна - наша классика, а если случайно важная часть этой классики оказывалась у них, то это все равно была наша классика. Так же примерно культура 2 обошлась и с философией Маркса: это была наша, а не немецкая философия, а заодно с ней нашей стала и философская классика Гегеля /которого Сталин однажды спутал с Гоголем²/ и даже Канта - последнее стало тем более оправданным, когда место рождения Канта оказалось расположенным на территории Советского Союза.

¹ Эти традиции русского градостроительства - целиком изобретение 1940-х годов. Даже эпоха Александра III не имела о них ни малейшего предвзвешенного понятия.

² Знаменитая оговорка Сталина: "Наш великий русский писатель Гегель..."

Таким образом, круг, который М.Я. Гинзбургу виделся "свершенным", уже в 1924 году, по-настоящему замкнулся только после войны.

Новая волна устремленности в будущее и разрыва с прошлым началась в советской культуре только в конце 50-х годов. Особенно ярко этот рывок в будущее проявился в фразе Н. Хрущева: "Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме", - после чего с утра до вечера по радио ночной смешанный хор стал ~~их~~ петь: "Мы будем жить при коммунизме".

Футуризм 1910-1920-х годов обернулся на этот раз футурологическим проектированием архитектурной группы НЭР, других групп и отдельных авторов. /Автору этих строк тоже довелось принять участие в футурологическом проектировании - см. В. Паперный, 1972/. Разумеется, проекты группы НЭР перекликаются с проектами группы **Archi-gram**, ~~жизнестроения, методы, избранные, которые, вероятно, неизбежно не пред-~~ ~~назначены~~ но, во-первых, один из руководителей НЭРа И. Лежава рассказал мне, что когда они начинали, они ничего не знали про группу **Archi-gram**, а во-вторых, метод, избранный в этой работе, вообще не предполагает рассмотрения синхронных связей культуры.

Любопытная особенность этой новой футурологической волны: она ощущает себя именно второй волной. Она сжигает не все прошлое, а лишь то, которое сжигали двадцатые годы, сами же 20-е становятся для новой волны тем началом, с которого должно начаться будущее. А наиболее агрессивна эта новая волна как раз к той эпохе, которая разделила ее с 20-ми годами, т.е. к культуре 2. В области политики это выразилось в идее "возвращения к ленинским нормам". В сфере общественного мышления - в интересе к авангарду 20-х годов.

Эпоха, наступающая на наших глазах, видимо снова приобретает некоторые черты культуры 2 - ее взгляд снова поворачивается назад. В Московском архитектурном институте уже создано отделение реставрации памятников архитектуры. Тема реставрации, сохранения и консервации все чаще звучит на архитектурных совещаниях и конференциях - хотя при этом, как это было в 30-40-е годы, сами архитектурные памятники продолжают уничтожаться.

Дмитрий Чечулин, правда, в 1978 году написал: "Вернуть архитектуру ко временам освоения классических наследий, приведших нас к эпохе архитектурных излишеств, было бы смешно" /Чечулин, с. 116/. Но, во-первых, сама эта фраза показывает, что возможность возвращения "ко временам освоения наследий" обсуждается, а во-вторых, архитектурная практика Чечулина как раз и дает пример подобного рода.

возвращения: недавно законченный дом Совета Министров РСФСР на Смоленской набережной почти точно повторяет чечулинский проект Центрального дома Аэрофлота, который должен был стоять у Белорусского вокзала /АР, 1934, I, 30 декабря, приложение № I, с. I./.

Здесь уместно будет прервать на время наше повествование и сменить, так сказать, оптику: взглянуть на культуру 2 не через прямой, а через перевернутый бинокль. Дело в том, что мироощущение, которым началась культура I - ощущение завершенности некоторой эпохи /царства/ и начала новой эпохи, - мироощущение, в котором присутствует разрыв с прошлым и самоубийственная устремленность в будущее - уже несколько раз встречалось в истории русской культуры. Один из наиболее ранних примеров - это эпоха раскола.

К 1669 году раскольники ожидали второго пришествия Христа. Вот описание поведения крестьян Нижегородского края: "С осени 1668 года там забросили поля, не пахали и не сеяли; по наступлении рокового 1669 года бросили и избы /.../ По старинному поверью, кончина мира должна придти ночью, в полночь, и вот при наступлении ночи ревнителю старого благочестия надевали белые рубахи и саваны, ложились в долбленные из цельного дерева гробы и ждали трубного гласа" /Милюков, 2, с. 49/.

Формально, раскольники апеллировали к прошлому, но при этом в их поведении явно присутствует нечто от формулы Маяковского "будущего - сегодня". Они не просто ждут конца мира, а активно устремляются к нему. Раскольники выступают за старое благочестие, но все их поведение носит совершенно новаторский, даже, если угодно, авангардистский характер. "Раскол, - как утверждал еще Н. Костомаров, - явление новое, чуждое старой Руси" /цит. по: Милюков, 2, с. 136/. Идеализация прошлого не мешает им, подобно Малевичу, "скигать за собой свой путь".

Огромная волна скиганий и самосожжений прокатилась по России в конце XVII века. Не менее 20.000 человек погибло в этой волне /Милюков, 2, с. 69/. "Взял бы я сам огонь, - говорит в 80-х годах один из энтузиастов скигания, - и запалил бы город, как было бы весело, кабы сгорел он из конца в конец со старцами и младенцами..." /там же, с. 67/.

О причинах этого устойчиво повторяющегося в русской культуре пафоса скигания можно высказывать разные предположения. Может быть, здесь сохраняется какая-то традиция огневого земледелия и вообще привычка русского человека все бросать и начинать заново. Ведь города в России, как писал С. Соловьев, "состоят из кучи пепла" /Соловь-

ев, 7, с.46/. Может быть, этот пафос как-то связан с языческим культом Сварожича /Аничков, с.291/. Не исключено, что он связан с ирано-арийскими элементами русской культуры /Курочки/.

Так или иначе, мне кажется, что при всем несходстве высказываний В.Шкловского /"если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топил бы ими"/ и неизвестного идеолога сжигания XVII века /"запалил бы город, как бы-то бы весело"/, при всем несходстве породивших эти высказывания ситуаций, в них есть и нечто общее, а именно: мироощущение, в котором причудливо сплетены трагизм самоуничтожения и странное веселье по этому поводу. И элементы этого мироощущения присутствуют, на мой взгляд, и в сжигании 12 января 1682 года Разрядных книг, вместе с которым огню предавалось генеалогическое прошлое: "да погибнет во огни, - гласит Соборное деяние, - оное Богом ненавистное, враждотворное, братоненавистное и любовь отгоняющее, местничество и впрямь да не вспоманется вовсеки!" /ПСЗ, 2, 905/. Это же мироощущение можно увидеть и в сжигании Москвы в 1812 году, так поразившее французов, и в отношении А.Блока к сжиганию его библиотеки в Шахматово.

Эпоха Петра также началась ярко выраженным разрывом с прошлым. Как и ленинская эпоха, она ввела новый календарь /ПСЗ, 3, 1735/, новую столицу /1703/, утвердила новый стиль в одежде и поведении. Но чем дальше, тем больше в этой эпохе начинает ощущаться поворот взгляда от будущего в прошлое. Прошлое теперь тоже не бросается "как падаль", это прошлое мгновенно застывает, превращаясь в памятники истории. При награждении бомбардиров второго Азовского похода Петра им зачитывается уже написанная история этого похода. История Свейской войны /как и история метро/ пишется параллельно с ведением самой войны /ПСЗ, 4, 2040/. История Петербурга начинает писаться всего через двадцать лет после закладки города. К концу жизни Петра издается указ собрать и напечатать все проповеди, произнесенные в честь взятия городов /Яковлева, с.10/.

Время в Петровскую эпоху тоже иногда течет в обратном направлении - примеры этого можно найти уже в самом ее начале, еще при жизни Ивана. Достаточно, например, прочитать подряд три указа: похвальную грамоту Василию Голицыну за Крымский поход, указ о неписании имени Софьи во всех документах и, наконец, указ о лишении Василия Голицына боярского достоинства за два преступления - за упоминание имени Софьи и "бесполезный" Крымский поход /ПСЗ, 3, 1340, 1341, 1348/. Софье в настоящем /противозаконное упоминание имени Софьи/ ведет к

изменениям в прошлом /полезный поход превращается в бесполезный/ - это примерно то же самое, что и вычеркивание исключенных членов ССА из старых стенограмм.

Идея вечности тоже в какой-то момент овладевает петровской эпохой - это видно хотя бы уже в одержимости Петра вечным двигателем Орфириуса. В сущности все государство Петр мечтал устроить по образцу вечного двигателя - чтобы один раз завести, и потом уже крутилось вечно /Яковлева, с.7/. В области архитектуры переориентация на вечность началась серией указов о необходимости строить из камня, а не из дерева /ПСЗ, 5, 2781/. Построенные деревянные сооружения часто сносятся, и на их месте /как это было и с мавзолеем Ленина/ строятся каменные. Примеры замены временного деревянного сооружения вечным каменным находим и во второй половине XVIII века /тоже на фазе застывания/: в 1753 году Д.Ухтомский начинает каменные Красные ворота в Москве на месте деревянных, сооруженных в 1748 году для торжественного въезда в Москву Елизаветы Петровны /ИРИ, 5, с.248/. У мавзолея и триумфальных ворот есть много общего. Ворота служат для проезда царицы к ожидающему ее народу. Мавзолей - это ворота, через которые как бы выходит к колоннам демонстрантов дух Ленина, материализовавшийся в стоящих на мавзолее вождях. Культура 2, со свойственным ей стремлением уничтожать родственное, сносит Красные ворота, при этом на уровне теории архитектура Ухтомского объявляется одним из главных образцов для подражания.

В Петровской эпохе есть элементы и культуры 1, и культуры 2 - первых больше в ее начале, вторых в конце. Но это не значит, что между ними легко провести временную черту. В советское время хронологическое разделение двух культур можно провести с точностью до нескольких лет, в петровское время эта граница размывается до десятилетий. Этим, я думаю, объясняется существование у историков таких полярных оценок Петра и его эпохи.

Культуре 2 пафос сжигания не просто чужд, но враждебен. В Петровскую эпоху это можно увидеть в указе против зажигателей /ПСЗ, 3, 1693/, предлагающем учинять им смертную казнь /этот указ перекликается с аналогичными указами Алексея Михайловича о вешании зажигателей - ПСЗ, I, 127/. Тут можно было бы вспомнить и о том, что среди шутовских должностей Петра была и должность пожарного.

В Елизаветинскую эпоху пафос борьбы с огнем проявился в организации государственно-пожарной службы. В 1940-е-1950-е годы этот

пайос выразился в борьбе с "поджигателями войны".

"Мы сильны! Берегись, поджигатель войны", - поется в известной песне Е. Долматовского /ЛППШ, с.291/. Я убежден, что "зажигатели" XIII века и "поджигатели" XX века - элементы одной культуры, одной антиподжигательно-традиции, тянущейся от Алексея Михайловича Романова до Евгения Ароновича Долматовского, несмотря на их разную национальную принадлежность. Национальная принадлежность отдельных носителей культуры вообще не имеет значения.

Петровская эпоха в сущности призвана остановить тот рывок в будущее, который совершила эпоха раскола, восстановить сжигаемую и отбрасываемую традицию. Идея Третьего Рима, высказанная иноком Филофеем Василию III, в петровскую эпоху в известном смысле возрождается. Как заметил С. Соловьев, таинственный голос, нашептывающий слова: Рим, Рим! - звучал и в ушах Петра/Соловьев, 7, с.541/. Но, как и советскую эпоху, Рим постепенно все больше и больше контаминировался с собственной традицией. Приветствуя Петра в 1706 году в Киеве, Феофан Прокопович уже сравнивал его с Владимиром, Ярославом, Святославом и Всеволодом /Пекарский, с.434/, а когда в 1710 году Петр основал обитель во имя Александра Невского, обращение к собственной традиции обрело уже пространственное воплощение. "Основанием монастыря, - пишет Грабарь, / как бы освящалось и получало небесное благословение его собственное Петрово дело, которое казалось ему прямым продолжением, развитием и завешением подвига, совершенного некогда благоверным князем, отныне патроном новой столицы" /Грабарь, 3, с.59/.

Петр обратился к Александру Невскому во время Северной Войны. Интересно, что во время Великой Отечественной войны необходимость такого обращения возникла снова. "Пусть вдохновляет нас в этой войне, - говорил Сталин 7 ноября 1941 года, - мужественный образ наших великих предков..." /Сталин, 1947, с.40/. И конечно же первым в списке великих предков назван Александр Невский.

Идея Рима, помноженного на Святую Русь, возникает в русской культуре неоднократно. Когда в 1756 году Растрелли закончит перестройку Царскосельского дворца, Ломоносов воспевает это событие в таких стихах, обращенных к Елизавете:

... В России строишь Рим

Пример в том Сарский дом; кто видит, всяк чудится;

Сказав, что скоро Рим пред нами постыдится.

/Ломоносов, 8. с.614/.

Характерно, что в этих строках слово "Рим" употреблено в двух разных значениях: один Рим должен постыдиться перед другим. Когда Елизавета просила Растрелли строить "не по римскому маниру", она конечно же имела в виду первый Рим. Рим, который получился у Растрелли - это другой /точнее, третий/ Рим.

Переориентация на Рим отчетливо проявилась в художественном творчестве Екатерины II. Перебирая один за другим художественные направления и архитекторов в поисках самого античного, она сначала остановилась на англичанине Чарльзе Камероне, но позднее, в 1779 году написала Гримму, чтобы тот разыскал ей архитектора в Риме. Именно так в Россию попал римский архитектор Кваренги, и именно ему суждено было воплотить главные художественные замыслы императрицы.

И снова ориентация на Рим совпала с ориентацией на историю, традицию и вечность. Идея В.Баженова взорвать весь Кремль и выстроить на его месте Большой кремлевский дворец стоимостью в 30 миллионов рублей сначала увлекла Екатерину. В 1969 году начали ломать Кремль. В 1773 году состоялась закладка дворца. Но через год все работы были остановлены, а еще через шесть лет приехал Кваренги, и Баженов попал в немилость.

Я думаю, что элементы одного и того же мироощущения можно обнаружить и в желании Екатерины сломать стены Кремля, и в словах героя романа В.Аксенова "Звездный билет" /1961/, мечтавшего "крушить ломом старую стену". Оба эти желания приходятся на фазу растекания культуры.

Растекание культуры, которым ознаменовалось самое начало XIX века, связано с переориентацией от Рима на Элладу. "Кроме этого уклона от Рима в сторону Эллады, - пишет И.Грабарь, - во всех исканиях и стремлениях нового поколения неизменно чувствуется еще одна черта, незнакомая предыдущему поколению, - страсть к новизне, жажда неизведанного..." /Грабарь, 3, с.449/. Нетрудно заметить эту же черту у поколения архитекторов, принадлежащего фазе растекания культуры 1920-х годов.

Обратный поворот от Эллады к Риму в начале XIX века суждено было осуществить другому итальянцу - Карлу Ивановичу Росси. По поводу своего проекта соединения Дворцовой и Галерной набережных в Петербурге Росси писал: "Размеры предлагаемого мною проекта превосходят те, которые Римляне считали достаточными для своих памятников. Не-

ужели побоимся мы сравняться с ними в великолепии? /.../ Этот памятник должен стать вечным" /Грабарь, З, с.544/. Последние слова /их почти дословно повторит потом Н.Атаров в книге о Дворце Советов/ показывают, что идея Рима всегда возникает в русской культуре одновременно с идеей вечности. Третий Рим всегда мыслится как последний".

Я думаю, что когда Алексей Толстой скажет "Рим ближе всех нам", когда А.Шусев на съезде заявит "преемниками Рима являемся только мы", когда советское правительство решит заказать Алексею Толстому роман "Рим" и командировать его для этой цели в Италию /как рассказывает Н.В.Толстая-Крандиевская, - альманах "Прибой", Л., 1959/, когда, наконец, в 1935 году после десяти лет неучастия в международных архитектурных конгрессах Оргкомитет ССА выскажется за то, чтобы принять приглашение Национального фашистского союза архитекторов Италии ЛЦАЛИ, 674, I, 20, л.1/ и пошлет делегацию в Рим, - за всем этим явно или неявно, осознанно или неосознанно, то возникая, то пропадая будет стоять традиция, ведущая свое начало от слов инока Филофея: "Два Рима пали, третий - Москва, стоит, а четвертому не бывать" /Ключевский, З, с.293/.

Культуры I и 2 противоположны, одна устремлена в будущее и "сжигает за собой свой путь", для другой будущее превращается в вечность, а взгляд оборачивается в прошлое, и это прошлое становится объектом творчества. Но в этом есть и нечто общее, а именно: особое понимание истории. Культура I, каждый раз, когда она возникает, объявляет себя началом истории. Культура 2 каждый раз объявляет себя концом истории. В одном случае это точка, из которой должно возникнуть все, в другом - точка, в которой все должно кончиться. История, состоящая из чередующихся начал и концов, не есть история в западно-европейском смысле. Эта циклическая история, если попытаться найти для нее аналогию, заставит вспомнить об античном понимании истории. "Человек и его история, - писал А.Лосев, - все время трактовались как находящиеся в движении, но это движение всегда возвращалось к исходной точке" /цит.по: Аверинцев, с.88/. Упрек, адресованный в платоновском "Тимее" грекам, можно было бы переадресовать и их наследникам в России: "И вы снова начинаете все сначала, словно только что родились, ничего не ведая о том, что было в древние времена или у вас самих".

В этом смысле есть основания согласиться и с П.Н.Милоковым, утверждавшим, что в России нет "культурной традиции" /Милоков, I,

с.297/, и с П.А.Флоренским, настаивавшим, что Россия - единственная законная наследница эллинской античности /Флоренский /6/, с.259/ - идея, которую повторит потом А.Габричевский в статье об Историческом музее.

Надо лишь запомнить, что Милоков употреблял слова "культурная традиция" в западно-европейском смысле, он вообще рассматривал Россию в категориях европейского мышления, в этом смысле никакой традиции, естественно, не обнаружилось. Флоренский же говорил о другом: "о самом духе культуры, о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового склада".

Если бы чередованием культур I и II исчерпывалось все содержание русской культуры, то следовало бы утверждать, что в ней нет понятия истории. Однако это не так. В русской культуре всегда существовали элементы, не укладывающиеся в условные рамки двух культур, элементы, для которых существовали понятия истории, культурной традиции, и многие другие, о которых речь пойдет дальше. Эти элементы имеют свою собственную традицию /к ней, очевидно, принадлежат и Флоренский, и Милоков/, но рассмотрение этой традиции выходит за рамки данной работы (даже хотя бы потому, что сама работа в некоторой степени включена в эту традицию).