

Взаимосвязь искусств

Под влиянием Западной Европы несколько веков назад царский двор подчинил себе русскую архитектуру, отдав ее под присмотр Академии художеств. Там, в окружении других искусств, архитектура и прозябала, проводя в полусне мнимую жизнь, совершенно лишенную творчества. Строить в России разрешалось только людям с государственными дипломами, писать картины и сочинять стихи было «дозволено» каждому. Архитектура культивировала усердие, живопись — таланты.

Стремление к художественной новизне формировалось не в аристократически-бюрократическом Петербурге, а в мещанской и купеческой Москве. Благодаря такой поддержке искусства развивались ускоренным темпом. Живопись развивалась настолько основательно и радикально, что под вопросом со временем оказались сами основания искусства живописи. Искусство становилось все более замкнутым. Оно очутилось на грани пропасти: все художественные проблемы оказывались сведенными либо к вопросу об искусстве для искусства (*l'art pour l'art*), либо к салонным мероприятиям, как принято на Западе сегодня. Революция изменила направление этого потока энергии. Революция предоставила радикальным художникам такой огромный простор для творчества, что для реализации этих возможностей потребуются работы нескольких поколений. Одновременно революция принесла с собой новое понимание искусства как формы трудовой деятельности, которое, в свою очередь, оказало решающее воздействие на реконструкцию нашей архитектуры.

Взаимосвязь новых видов искусства является важным фактором влияния на основные элементы современной архитектуры. Это влияние — и ценное, и существенное — имело ряд опасных последствий. Наше искусство принадлежит эпохе науки. Анализ — основной метод нашей эпохи. В живописи экспериментирование менее всего затруднено материалом, и новые творческие силы с помощью анализа выявили базовые элементы трехмерных композиций. В ходе этой работы выкристаллизовались две отчетливые позиции. «Мир дается нам через зрение, через цвет» — гласит первая. «Мир дается нам через осязание, через материалы», — гласит вторая. Обе воспринимают мир в терминах геометрического порядка. Первая позиция признает только чистый спектральный цвет, абстрактно включенный в рациональный строй геометрических элементов. Это цветная планиметрия. Мир кристаллических структур. Этот мир строится в видимом бесконечном пространстве. Логическим итогом такой позиции закономерно стал полный отказ от цветового спектра с планиметрической фигурой (черно-белой) в виде конечного результата. Живопись как таковая перестала существовать, превратившись в конструирование чисто абстрактных пространственных форм. Архитектурная природа этих стереометрических изображений не осталась незамеченной. Живопись оказалась пересадочной станцией на пути к архитектуре. Стало возможным новое асимметричное равновесие объемов, напряжение между телами нашло для себя новое динамическое выражение, новый ритмический порядок получил импульс к новому развитию. Ведущим представителем теории цвета был художник (Малевич), объективная действительность мира так и осталась им не признанной. Поскольку зрение было единственным способом его познания действительности, он навсегда остался в мире, лишенном реальных предметов. Нам, архитекторам, пришлось взять на себя дальнейшее развитие этих идей. Второе восприятие мира, через материю, требовало не только созерцания, но и осязания предметов. В данном случае процесс конструирования исходил из специфических свойств используемого материала. Лидер этого движения (Татлин) считал — независимо от рациональных и научных технических методик, — что интуиция

и художественное мастерство дадут жизнь изобретениям, на основе которых можно будет создавать новые вещи. Он хотел доказать это в проекте «Памятник III Интернационалу» (1920), который создавался без каких-либо специальных технических знаний о конструировании. Это была одна из первых попыток осуществить синтез технического и художественного. Стремление новой архитектуры рассредоточить объем и создать пространственное взаимопроникновение внешнего и внутреннего нашло здесь свое выражение. Здесь практически воссоздана — в новом материале, для нового содержания — древняя конструктивная форма, которую мы можем увидеть, например, в пирамиде Саргона в Хорсабаде¹. Эта работа, как и ряд других экспериментов с материалами и моделированием, дала жизнь термину «конструктивизм». Нынешнее поколение профессиональных архитекторов-конструктивистов воспринимает эти работы как формалистические или даже символические. К этой теме и этой диалектике мы еще вернемся, пока же отметим только то, что достижения в смежных искусствах значительно способствовали реконструкции нашей архитектуры.

Но к строительству первопроходцы смогли приступить не сразу. Все строительные проекты прервала война. Старый строительный материал пошел на отопление в послереволюционные годы. Тем самым было создано пространство для нового строительства. Оно требовало новых кадров, но образование молодого поколения архитекторов оставалось в руках тех, кому еще предстояло сформулировать новые методы. Параллельно вышеописанному процессу, происходившему в живописи, формировалось новое синтетическое движение, во главе которого стояли архитекторы (архитектура + живопись + пластика)². Эти молодые архитекторы, воспитанные в классических традициях, вначале сами должны были сменить кожу. Их первым шагом стал разрыв с прошлым. Их борьба была борьбой за выражение.

Задача была ясной: архитектура в ее художественном и практическом значении должна была встать на уровень требований нашей эпохи. Этим лозунгом молодежь обеспечила себе победу. Она находилась в гуще самой жизни, а мэтры Академии могли противопоставить ей лишь заимствованные, иностранные и давно устаревшие теории.

Молодежь поставила себе целью синтезировать утилитарное и архитектурное понимание пространства. На начальных этапах развития возможностей для практической реализации проектов было немного, и проекты создавались для воображаемых пространств (например, ресторан и пристань под скалою у моря — *рис. 1*).

Отбор, благодаря которому работа приобретает законченную органическую форму, осуществлялся в данном случае в области конструктивных идей. В этом скрывалась опасность возврата к крайностям. Лучше всего новую школу характеризует разработка новых методов научно-объективного понимания основ архитектурного конструирования — таких, как масса, поверхность, пространство, пропорции, ритмика и т. д. Необходимо было создать новую методологию. Работа была начата такими первопроходцами, как Ладовский, Докучаев, Кринский, и продолжена представителями молодого поколения — Балихиным, Коржевым, Ламцовым и др. Современная школа должна не только готовить строителей или проектировщиков, но и воспитывать архитекторов, практикующих научный подход в сфере своей деятельности. Эта серьезная работа над основами архитектуры потребовала мобилизации всех источников жизненной энергии. Сложилась группа, сделавшая главный акцент на конструировании и настаивавшая на прямом применении инженерно-строительных методов в архитектуре. Форма должна была стать следствием конструкции. Эта тенденция уже была характерна для мировой архитектуры, но в наших условиях имела одно существенное отличие. Во всех странах, кроме России, технические достижения — это обыденность жизни. Архитектор в Америке находится в прямом и постоянном контакте

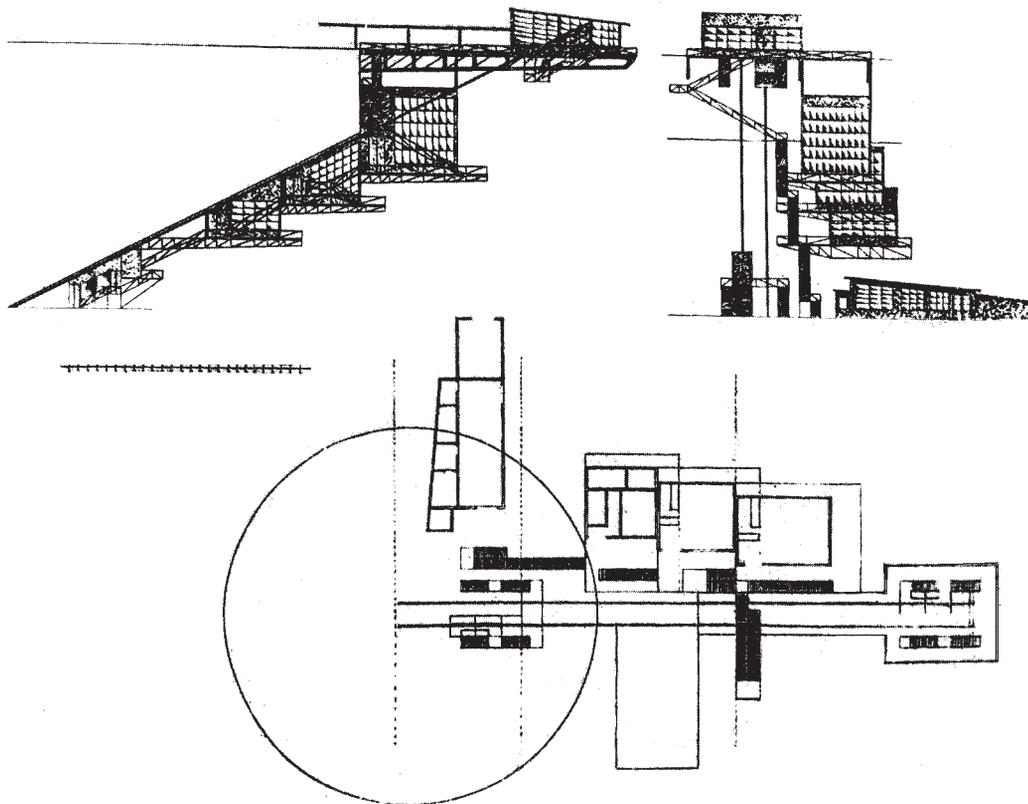


Рис. 1. Автор неизвестен (ВХУТЕМАС, мастерская Н. Ладовского). Проект пристани и ресторана под скалою над морем. Производственное задание на выявление физико-механических свойств формы. 1922–1923. Фасады. План.*

с технологиями, и, возможно, именно поэтому он не требует от технологий больше, чем они способны дать. В нашей стране до сих пор невозможно даже представить городские комплексы, подобные тем, что мы видим в Париже, Чикаго или Берлине. И именно технологии могут стать тем мостом, который приведет нас к новейшим достижениям: именно технологии позволили нам перейти сразу от мотыги к трактору, резко сократив длинный путь исторического развития. Поэтому мы хотим внедрить у себя самые современные методы строительства и конструирования — и по этой же причине мы видим в работах и проектах формалистов и конструктивистов пример радикальных экспериментов с конструированием.

Первые задачи

Первая новая задача была поставлена перед советской архитектурой в 1923 году. В центре Москвы планировался громадный архитектурный комплекс «Дворец труда», посвященный новому коллективному властителю — рабочим. Дворец должен был стать местом проведения больших съездов, массовых демонстраций, театральных представлений и т. д. Масштаб задачи соответствовал колоссальным масштабам эпохи. Однако кристаллизации архитектурных идей эпохи не произошло: большинство