

*Н. В. Филичева, М. Н. Цветаева**

**СИМВОЛЫ «НОВОЙ РЕЛИГИИ»
В ОБРАЗАХ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ
ЛЕНИНГРАДСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО
КОНСТРУКТИВИЗМА**

Статья посвящена философскому осмыслению архитектурного наследия советской эпохи, его семантике, символам и смыслам на примере анализа ансамбля Кировского района Санкт-Петербурга, который включает в себя Тракторную улицу и ряд административных и культурных центров, являющихся одними из лучших образцов ленинградского конструктивизма. На примере творчества выдающихся советских архитекторов затрагиваются проблемы соотношения традиционного и авангардного мышления, актуальные для современной архитектуры.

Ключевые слова: философия, культура, авангард, супрематизм, конструктивизм, формообразование, Тракторная улица, традиции, современная архитектура.

N. V. Filicheva, M. N. Tsvetaeva
АНГЛИЙСКОЕ НАЗВАНИЕ

The article is devoted to the philosophical understanding of the architectural heritage of the Soviet era, its semantics, symbols and meanings by analyzing the ensemble of the Kirovsky district of St. Petersburg, which includes Traktornaya street and a number of administrative and cultural centers that are among the best examples of Leningrad constructivism. On the example of the work of outstanding Soviet architects, the problems of the correlation of traditional and avant-garde thinking that are relevant for modern architecture are touched upon.

Keywords: philosophy, avant-garde, Suprematism, constructivism, shaping, Traktornaya street, traditions, modern architecture.

* Надежда Викторовна Филичева, искусствовед, доктор философских наук, профессор Русской Христианской Гуманитарной Академии; nfilicheva@gmail.com

Марина Николаевна Цветаева, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения Санкт-Петербургского государственного университета; mtsvelteva@rambler.ru

Мировоззренческий, духовно-нравственный и духовно-эстетический диалог в художественной культуре авангарда невозможно постичь вне проблем поиска философско-эстетической целостности, попытки отразить в советской идеологии языческие и христианские архетипы, по-своему интерпретировать библейские образы и символы, выйти на познание «нового неба и новой земли». Поэтому исследование, сохранение и осмысление русского авангарда на примере ленинградского конструктивизма, отразившего историко-социальную реальность после 1917 года, попытки кардинального слома национальной корневой системы, невозможно понять вне христианского мирозерцания и взаимодействия религиозного и светского мировосприятия (см. об этом: [9; 10]). Проблемы архитектурной символики, ее образной стилистики и психологии, отраженные в художественной культуре 1920–30 гг., позволяют познать специфику национального мышления, земной «космос» с законами дольного и горнего мира, борьбы традиций и новаторства, которые составляет драму и сюжет искусства, в центре которого — человек, его духовная вселенная.

Осмысление советской архитектуры невозможно вне истории и онтологии секуляризации, мирового искусства и философии как отражения духовной жизни нации, внутреннего раскола мира «ветхого и нового человека», проявленного уже в культуре Петровской эпохи XVIII века, в эстетике русского барокко, в парсуне и портретном жанре. Мировоззренческая и образно-стилистическая специфика авангарда определялась тем, что его лучшие представители вбирали традиции, связанные с религиозным наследием, церковным искусством, классическим наследием и европейским модернизмом, библейской тематикой, сокрытым духом христианского миропонимания. Например, Башни III Интернационала В. Татлина как образ Вавилонской башни.

Нельзя не согласиться с тем, что русский авангард и конструктивизм ценили и ценят на Западе как единственно оригинальное и незаменимое из того, что было в русской архитектуре XX века. Формообразующие идеи конструктивизма до сих пор любимы в Европе и США, именно там они обрели разнообразное и широкое воплощение; у нас же они свидетельствуют о глубоком прочтении предыдущего опыта, несмотря на то, что в большинстве случаев или остались проектами, «бумажной архитектурой», или пребывают в плачевном виде, или разваливаются на глазах. Но есть немногие памятники конструктивизма, которые востребованы, находятся в хорошем состоянии и обращают на себя взоры специалистов и всех, кто любит и чтит русский авангард.

В настоящее время интерес к архитектуре 20–30-х годов XX века постепенно возрастает. Этому, несомненно, способствует высокий международный авторитет отечественного авангарда, повлиявшего на пути развития мировой архитектуры. В городе строгих и чтимых классических традиций авангардные течения на протяжении многих лет воспринимались как чужеродные явления и находились в тени высоких стилей прошлого, уступая в известности не только классическим ансамблям эпох барокко и классицизма, но и памятникам эклектики и модерна. Поэтому так важно осмысление петроградского — ленинградского авангарда, который насчитывает 10–20 лет, так как неоклассические петербургские тенденции доминировали в архитектурной практике, сдерживая новаторские искания.

Авангард оказывался «эстетическим и идеологическим изгоем», и только когда внешняя репрезентативность уступила жестким требованиям функциональности и экономичности, опыт конструктивизма был востребован, но бесконечное тиражирование его приемов на сниженном уровне массового строительства и экономическая разруха привели к «профанации» былых творческих достижений. Необходимо отметить, что в Петербурге нет таких шедевров конструктивизма, как в Москве; о ленинградском конструктивизме нет таких серьезных фундаментальных исследований, как о московском, несмотря на то, что в Петрограде работали предтеча конструктивизма В. Татлин и создатель супрематизма К. Малевич.

Кратко обратимся к философии советского мирозерцания, выраженной в эстетке авангарда на примере его наиболее ярких представителей. В 1919–1920 годах Татлин создал здесь самое известное свое произведение — модель знаменитой Башни III Интернационала, ставшей символом авангарда. Модель была показана на VIII съезде Советов в декабре 1920 года, но, выполненная из металла, стекла и дерева, до наших дней она не дошла, и впоследствии на основании небольшого количества сохранившихся фотографий и чертежей были предприняты несколько ее реконструкций. «Башня» представляла собой комплекс вращающихся с разной скоростью простейших пространственных элементов, расположенных на общей наклонной оси, их охватывала поднимающаяся вверх по спирали ажурная металлическая решетка. Динамичная конструкция символизировала вселенское обновление, устремленность в будущее, «алкание нового мира и нового человека». Необходимо отметить, что творцам авангарда было присуще мистериальное и синкретическое мышление. «Башне» надлежало стать самым высоким сооружением в мире (планируемая высота — около 400 м). В этом прославленном проекте Татлин воплотился целиком, со всей широтой своего дарования — скульптора, архитектора, художника (быть может, прежде всего, художника). Легкость конструкции, ее ажурность находились в полном соответствии с новыми материалами, из которых должно было быть построено это уникальное сооружение.

Формы, которые использовались в архитектурной композиции, раскрывают связь и с Древним Египтом, и с античностью, пифагорейскими элементами и стилистикой новоевропейской архитектуры (сферы, кубы, пирамиды, цилиндры, спирали). В основании памятника лежал куб, вращавшийся на оси со скоростью один оборот в год. В нем предполагалось разместить зал конгрессов Третьего Интернационала, куда должны были съезжаться делегаты со всего мира. На куб была поставлена пирамида, которая совершала один оборот в месяц, — в ней планировалось устроить залы заседаний для правительственных органов. Дальше ввысь уходила цилиндрическая фигура. Здесь должны были находиться информационные службы. Цилиндр делал один оборот в сутки. Вся эта махина из стали и стекла венчалась небольшой сферой. Памятник, в отличие от всех других монументов, являл собой само движение, он жил, дышал, как бы олицетворяя то новое, революционное, что притягивало народы мира к Третьему Интернационалу. Форма его рождалась из идеи. Это было наиболее слитное сочетание формы и содержания. Каждая деталь существовала в двух измерениях — идейном и конструктивном. Такой

полет фантазии, предвосхитивший многие приемы новейшего искусства, был спровоцирован главной идеей революции: это сила, способная преобразить или истребить старый мир.

Символика как спиралевидной формы, так и самого памятника-башни, уже у современников вызывала различные толкования и ассоциации метафорического и историко-культурного свойства. Проект Татлина даже доброжелателям казался несбыточной мечтой, а недругам — просто чепухой, курьезом. И в самом деле, где в России, крестьянской, аграрной стране, разрушенной двумя войнами, такие цеха, такие фабрики, чтобы можно было отливать стеклянные сферы, строить гигантские вращательные механизмы, где взять ту баснословную уйму электроэнергии, что должна приводить все это в движение? Проект так и остался проектом. Макет не сохранился, но спираль надолго вошла как основной конструктивный элемент во многие театральные постановки тех лет, в оформление праздничных демонстраций и даже в быт. Проект как бы растащили по частям, по винтикам — так случается часто: новая идея, слишком смелая для немедленного воплощения, несколько изменившись, приняв компромиссные формы, благодаря отдельным осуществленным своим штрихам торжествует маленькую, тихую победу.

К. Малевич в свою концепцию супрематического преобразования мира включал архитектуру и предметный мир. Но исторически случилось так, что супрематизм на уровне проектно-композиционного образа «новой бытовой вселенной» сначала выплеснулся в виде орнамента и декора на стены домов, плакаты, ткань, посуду, предметы туалета, трамваи, трибуны и т. д. Это было нечто вроде генеральной репетиции, проверки стилистических потенций супрематизма. Уровень его декоративно-стилистического воздействия проверялся еще до переезда Малевича в Витебск. Но тогда эти опыты не давали представления о воздействии супрематической стилистики в масштабах предметно-пространственной среды большого интерьера, улицы города. В Витебске у Малевича появилась возможность ставить такие масштабные эксперименты. Витебский период супрематизма вышел в объемную композицию, в архитектуру, но этому предшествовала экспансия плоскостного супрематизма в прикладное искусство и театр.

1920 год ознаменовался для супрематизма широким проникновением в предметный мир, декоративное оформление, театр, в идеи внедрения в архитектуру. Сам Малевич оценивал этот этап так: «Супрематизм делится на... **черный период, цветной и белый**... Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собою планы будущих объемных тел и, действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения...» [Цит. по: 11, с. 96].

Создатель супрематизма Малевич, отражая общую тенденцию в искусстве — стремление к новым галактикам и «звездному языку», в стенах организованного в 1923 году ГИНХУКа проектировал «архитектоны» и «планиты», заложившие принципы пространственно-объемного формообразования. Их долго не хотели и не могли признать, но в 1937 году на Всемирной выставке в Париже именно они стали основой грандиозного советского павильона. Малевич, несомненно, оказал влияние на архитектуру XX столетия. Принцип его «архитектонов» нашел свое продолжение во многих небоскребах Америки.

Малевич концентрировал в себе свойства стилеобразующего таланта. Он прошел через ряд сменявших друг друга художественных течений, усваивая прежде всего то, что определяло основную стилеобразующую линию. Его часто обвиняли в эпигонстве и эклектизме, он многим казался странным, основатели различных течений упрекали его в стремлении все упростить и схематизировать. Он действительно прошел по этим течениям как «смерч». Пока другие изучали и варьировали кубизм или футуризм, Малевич шел дальше, он одним из первых «нащупал» простые стилеобразующие элементы, которые стали основой стиля XX века.

Метод супрематизма с его темой космичности, самоценностью формы и универсальностью геометрических элементов расходился с ведущим направлением авангарда — конструктивизмом, ставившим на первый план решение функциональных и социальных задач. В 1920-е годы в Ленинграде произошел общий поворот к авангарду. Этот момент совпал с восстановлением строительной активности после нескольких лет разрухи. В первую очередь развернулось сооружение жилищных массивов для трудящихся, домов культуры, школ, стадионов, бань, профилакториев, универмагов и фабрик-кухонь. В этих типологиях виден новый социальный заказ, новое духовно-эстетическое наполнение, хотя многие начинания были использованы в дореволюционной России русскими благотворителями и меценатами. Для разрушения культуры «малой церкви — семьи», воплощения идей мировых и русских утопистов, революционеров-демократов (например, Н. Г. Чернышевского в романе «Что делать?») большевикам потребовалась и новые формы организации: от соборности к созданию «муравейников». Например, фабрики-кухни стали образом тотального «обобществления» личности, надзора за ее бытом и бытием.

Творчество выдающихся архитекторов — А. С. Никольского, Г. А. Симонина, А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевского, А. А. Оля и других, разрабатывавших принципы новой архитектуры, которые они последовательно реализовывали в своих проектах, в контексте решения социальных программ, — в малой степени затрагивало исторический центр. Новые постройки органично включались в архитектурное пространство города. Яркие образцы супрематической версии конструктивизма — «архсхемы» 1922–1923 годов — с сочетанием строгих геометрических объемов, применением железобетонных конструкций, контраста стенных плоскостей и больших поверхностей остекления создавал в Петрограде — Ленинграде А. С. Никольский. Постройки архитекторов Е. А. Левинсона и И. И. Фомина отличались весомой монументальностью и тяготели к стилистике ар-деко («сталинскому ампиру» в советской России). Самой яркой фигурой позднего конструктивизма был Н. А. Троцкий, вносящий в функциональные структуры приемы экспрессионизма и наделявший их мощным эмоциональным звучанием. Самостоятельное значение образной стороны проектирования утверждал художник, архитектор и теоретик Я. Г. Чернихов, в «архитектурных фантазиях» которого всесторонне раскрыт огромный формообразующий потенциал широкого спектра течений авангарда. Но крутой перелом в советской архитектуре начала 30-х годов, связанный с проектированием Дворца Советов в Москве, во многом предрешил трагическую судьбу авангарда.

Во второй половине XX века идеи раннего конструктивизма оказали влияние на формирование многих направлений творческой практики. В результате сложилась традиция рассматривать это явление в ряду сквозных и основных линий художественной деятельности прошлого столетия. Конструктивизм воспринимали как новый модный стиль, где первостепенное значение придавалось внешней формальной связи с технической конструкцией, которая стала как бы стилиевой приметой конструктивизма.

Уникальным объектом советского культурного наследия, выдающимся примером гармонии формы и пространства стала Тракторная улица. В 1925–1927 годах в Ленинграде появился первый жилой комплекс, новая улица с жилыми домами для рабочих с двух- и четырехкомнатными квартирами на одну или две семьи. Эту улицу называли Тракторной в память о выпуске первых тракторов на заводе «Красный путиловец». Застройка улицы была задумана А. С. Никольским, А. И. Гегелло и Г. А. Симоновым как единый архитектурный организм со своеобразным объемно-пространственным решением. Устройство жилищных комплексов и формирование крупного общественного центра составляли в 20–30-е годы приоритетную задачу, связанную с поисками нового типа экономичного жилища и новыми принципами архитектурного пространства. Архитекторы нашли нетрадиционное решение актуальной темы, характерное для ленинградской архитектуры, когда композиционные и стилиевые новации сопрягались и переосмыслились на основе вечных ценностей классического наследия.

Застройка Тракторной улицы, включающая 16 корпусов, образует целостный ансамбль, построенный по принципу варьирования форм. Здесь много творческих находок: улица имеет длину 320 м, ряды домов вытянуты по сторонам улицы, ориентированной перпендикулярно проспекту Стачек — главной магистрали Кировского района. Архитекторы отказались от петербургского стиля сплошной застройки, расположив группы корпусов с промежутками. В начале улицы — два дома, соединенные полуарками. Они отодвинуты от красной линии. В перспективе виден торец одного из четырех зданий, образующих небольшую площадь. Чрезвычайно интересен прием объединения домов в единый комплекс с помощью арок и полуарок. Броские полуарки сообщают оттенок торжественной репрезентативности проходам во дворы. «Эти нефункциональные элементы воспринимаются, с одной стороны, как дань классическим мотивам, с другой — как опровержение традиционной тектоники, легкие и упругие, полные силы и движения, полуарки словно вонзаются на лету в стены корпусов, внося в композицию напряженный динамизм» [3, с. 79]. Вряд ли кому-нибудь сегодня приходит в голову мысль о необходимости каких-либо декоративных украшений — они здесь совершенно не нужны, настолько хороши эти трех- и четырехэтажные строгие дома с закругленными в плане лестничными клетками, балконами, тягами и козырьками. Простых, но точно найденных элементов вполне достаточно для придания домам новой образности.

Все в этом ансамбле до мелочей подчинено единству стиля, составляя органический принцип «золотого сечения», сочетающего детали и общий замысел: например, форма и группировка балконов крайне разнообразны: они

могут быть вкомпонованы в углы, совмещены с лоджиями или состыкованы с выступающими объемами. Все лестничные клетки выходят на север (чтобы не отнимать свет у жилых комнат), поэтому на северной стороне они выходят во двор, а на южной — на улицу. Весомые пластичные объемы лестниц крупным ритмом организуют линию улицы. Эти выступы несимметрично скруглены, в криволинейные поверхности врезаны клинья консольных козырьков. Все подсобные помещения имеют естественное освещение — на фасадах им соответствуют мелкие окна. Облику зданий свойственна строгая лаконичность и обобщенность форм, четкость объемов и чистота глади стен. Пространственная среда улицы уютна, сомасштабна человеку, здесь налицо композиционные и стилевые новации.

Здания и жилищные комплексы, как Тракторная улица, спроектированные в середине 1925–1930-х годов, относятся к лучшим образцам переходной стадии развития стиля. Черты «трансформированной неоклассики» соединены здесь с особенностями нового архитектурного языка и переосмыслением «неугасших традиций».

Традиционным для петербургской культуры был диалог с мировым опытом. На основе новой философии и эстетики советские архитекторы пристально следили за мировыми тенденциями. В 1920–30-е годы жилищному строительству уделялось большое внимание. Взаимосвязи советских и зарубежных архитекторов были активными, в советской России работало много немецких архитекторов и других специалистов. Советское руководство проявляло большой интерес к решению жилищной проблемы на Западе. В ходе проектирования Тракторной улицы изучался передовой зарубежный опыт, и архитектор Г. А. Симонов был командирован для этой цели в Германию и Швецию. Внимание к немецкой строительной практике неслучайно. «Строительство поселков для малоимущих слоев населения, которое происходило в тот период в Германии, основывалось на тех же требованиях, которые провозглашаются как требования к жилищу, возводимому на общегосударственные средства советскими ведомствами для рабочих и служащих, — максимальная экономичность, стандартизованность, рациональность, технологичность возведения, максимально возможная скорость проектирования и строительства и т. п.» [6].

Причем практика демонстрирует, что в Германии инициативы муниципалитетов по массовому возведению дешевого жилища достаточно эффективно решают задачу ликвидации жилищной нужды. Поэтому и само жилище для немецких рабочих, возводимое в рамках «программы ликвидации жилищной нужды, и его авторы привлекают пристальное внимание представителей руководства советских ведомств, перед которыми в середине 1920-х гг. стоит аналогичная задача — масштабного осуществления рабочего жилищного строительства» [6].

Создатель Баухауза архитектор В. Гропиус с 1926 года наиболее успешно и интенсивно занимался жилищным массовым строительством, решением градостроительных и социальных проблем, с 1926 года выступал за рационализацию строительства. Он выполнил многочисленные проекты жилых домов: поселки Тёртен в Дессау (1926–1931), Даммершток (1928–1929), жилой квартал

в берлинском районе Сименштадт (1929–1930), проект Береговой застройки озера Ванзее в Берлине (1930–1931).

Это был плодотворный период сотрудничества советских и западноевропейских архитекторов; перед ними стояли задачи организации новой жизни, поиска новых, функционально и конструктивно оправданных архитектурных форм.

Основные культурные и бытовые учреждения находятся вблизи Тракторной улицы, они были построены в середине 20-х — 30-х годах и рассчитаны на обслуживание всего прилегающего района.

Перспектива Тракторной улицы замыкается стоящей на противоположной стороне проспекта школой имени 10-летия Октября (ныне школа-лицей № 384 Кировского района), построенной в это же время лидером ленинградского архитектурного авангарда А. С. Никольским.

Сегодня школа является объектом культурного наследия, она находится в хорошем состоянии, в 2007 году там был произведен капитальный ремонт. Архитектура как образ мироздания, обращена к соединению профанного и сакрального. Разрабатывая план здания, Никольский обращался к идейно-эстетической символике государства рабочих и крестьян — серпу и молоту, — поэтому главный корпус оказался динамично изогнутым по дуге. Вертикальным акцентом композиции служит призматическая башня, завершенная куполом школьной обсерватории. Школа, рассчитанная на 1200 учащихся, отличавшаяся удобством, продуманностью планировки и высоким уровнем технического оснащения, воспринималась в конце 20-х годов как образец, ориентир для перспективного развития архитектуры учебных заведений. В динамичной асимметрии объема, остром столкновении друг с другом геометризованных форм уже гораздо явственнее, чем в облике расположенных по соседству жилых домов Тракторной улицы, проступают черты конструктивизма.

Одновременно с возведением жилого комплекса на Тракторной улице, в 1925–1927 годах, архитекторы А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевский на проспекте Стачек возвели Дворец культуры имени М. Горького.

Произведения раннего авангарда в Ленинграде отличались «суровой экспрессией и монументальной силой». Объемно-пространственная композиция Дворца культуры определяется его внутренней структурой, а внешний облик (как и в произведениях модерна) позволяет прочесть эту структуру. «Ядром» здания служит большой зрительный и митинговый зал, рассчитанный на 2200 человек, — тема мистериального зрелища, магия трибунного слова была по-своему выражена в советской риторике. В крыльях дворца находятся помещения для занятий кружков и коллективов самодеятельности. Форму здания с выгнутым фасадом определяет композиция зала в виде сектора. Используя античное наследие, авторы отказались от традиционной ярусной схемы и расположили места для зрителей в виде амфитеатра, что позволило улучшить обзор сцены и обеспечить фактически всем зрителям равные условия с точки зрения удобства: этим подчеркивался демократический характер нового зрелищного сооружения. Перед залом на каждом этаже расположены хорошо освещенные фойе [5, с. 365]. Здание отличают особая цельность и ясность облика. Крупные формы определяют мощный образ пролетарского Дворца культуры. «На главном фасаде выделено цен-

тральное звено — огромный стеклянный экран, разделенный пилонами треугольного сечения, которые поддерживают перекрытие зрительного зала. Дугообразному витражу противопоставлены массивные параллелепипеды — резко выдвинутые вперед по радиусам лестничных клеток. Эти вертикальные акценты и фланги фасада отличаются четкими геометрическими формами и гладкими плоскостями стен» [3, с. 98]. Композиционное решение, характер планировки главного здания, умелый учет всего многообразия функций нового по содержанию советского клуба стали выражением нового социально-эстетического идеала. Дворец культуры имени М. Горького оказал значительное влияние на последующее строительство домов культуры в Ленинграде и в СССР. На Всемирной выставке 1937 года в Париже архитектор А. И. Гегелло был удостоен за это сооружение «Гран-при».

Напротив Дворца культуры имени М. Горького расположено динамичное здание универсама и фабрики-кухни Кировского района (1929–1931), архитекторы А. К. Барутчев, И. А. Гильтер, И. А. Меерзон, Я. О. Рубанчик, инженер А. Г. Джорогов), которое также принадлежит к образцам зрелого конструктивизма.

Конструктивную основу здания универсама составляет монолитный железобетонный каркас. В смелой композиции воплощена бурная динамика обновленной жизни тех лет и раскрыт богатый спектр выразительных средств конструктивизма: свободные сочетания крупных форм, резкая асимметрия частей, ритм горизонтальных вертикалей, контрасты глухих бетонных и прозрачных стеклянных поверхностей, разнообразие типов окон. Протяженный горизонтальный объем здания противопоставлен вертикалям фасада Дворца культуры имени М. Горького.

Тема нового социального бытия, разрушение традиционного уклада «малой церкви» и перековка сознания, культ машинерии и утилитарности особенно зримо выразились в проектах фабрик-кухонь. Такие фабрики должны были обеспечивать производство готовых обедов и полуфабрикатов. Здесь все было продумано: функциональная программа механизированного процесса приготовления пищи позволяла избежать пересечений производственного цикла и потоков людей.

Центром «вселенной» всего конструктивистского ансамбля Кировского района (включая Тракторную улицу, школу, Дворец культуры имени М. Горького, Дом технической учебы, универсам и фабрику-кухню) стало «культовое» здание советского мироощущения — Кировский райсовет, шедевр архитектора Н. А. Троцкого. В этом произведении ленинградского авангарда ярко проявилась творческая индивидуальность блестящего зодчего. Строительство завершили в 1935 году, а через три года рядом возвели памятник С. М. Кирову (1938, скульптор Н. В. Томский, архитектор Н. А. Троцкий), который приветствует проезжающих по проспекту Стачек в центр города.

Идеи мощи, непререкаемой силы и экспрессии выражены в силуэте райсовета: основной корпус низкий и вытянутый, его пересекает вертикаль пятидесятиметровой прямоугольной башни, на вершине которой помещено изображение советской символики — серпа и молота. Переходы из одного блока райсовета в другой выполнены в виде галерей на столбах. Здесь банки,

почта, зал собраний, кинотеатр. Впечатляющий образ конструктивистского сооружения проникнут динамизмом, экспрессией, монументальным звучанием. Эти качества творческой индивидуальности Троцкого «отмечены печатью влияния Э. Мендельсона. Асимметричная композиция и форсированный силуэт построены на сочетании горизонталей и вертикалей, прямоугольных, цилиндрических и дугообразных объемов, и все это придает комплексу особую пространственную активность и многообразие ракурсов восприятия» [3, с. 121]. Запоминающийся образ Кировского райсовета создан средствами конструктивистской архитектуры, отмеченной печатью экспрессионизма и наполненной эмоциональным звучанием. Пространственная система двух площадей — Стачек и Кировской, связанных прямым отрезком проспекта Стачек, — позволила создать уникальный конструктивистский ансамбль Кировского района Ленинграда. Кроме того, именно здесь рождалась принципиально новая эстетика, повлиявшая на архитектуру не только Ленинграда, но и нашего столетия.

Сегодня этот уникальный ансамбль выглядит не так «респектабельно», как в те, уже далекие, времена: везде агрессивная реклама, от которой в наш век уже никуда не деться. Невыразительные постройки — ларьки, киоски и другие сооружения, расположенные совсем рядом с фасадами легендарных зданий — являются идейно-эстетическим диссонансом.

Анализируя специфику современной архитектуры, необходимо отметить важность опыта и диалога традиционной классики и классики авангарда, сформировавших петербургский стиль. В век прагматического мышления конструктивизм вновь возвращается в архитектуру. Эстетика целесообразности и рациональности строго утилитарных форм, ритмичность линий и подчеркнутая сдержанность геометрии придают домам, выполненным в стиле конструктивизма, неповторимый облик, а простота и естественность обеспечивают притягательность их архитектурному решению.

В настоящее время современная архитектура утрачивает чувство стиля. При всех интересных, экспериментальных, неожиданных замыслах архитекторам не хватает авторства — личностного, профессионального, творческого «я». Именно последнее делает архитектуру выразительной, уникальной, запоминающейся, выходящей за рамки стандарта и стереотипа. Мы можем найти в современной архитектуре много «аллюзий» с русским конструктивизмом начала XX века. Но, на наш взгляд, не хватает индивидуального начала, а оно рождается в творчестве и проявляется в архитектурной форме только в том случае, если архитектор глубоко и лично владеет классической традицией, отвечает вызовам своего времени, устремлен в своих решениях к поиску Гармонии и Красоты.. При всей спорности тех или иных сооружений, при всей конфликтности нового с исторической средой, при всем желании архитекторов изменить привычный облик зданий, превратив их в груды стекла или бетона, архитектура «нуждается и в мастере, и в мастерстве» как в эпоху классиков архитектуры Ф. Б. Растрелли и К. И. Росси, так и в нашу эпоху. Именно поэтому барьер, который нельзя перешагнуть, отрицая «мастера и мастерство», в архитектуре непреодолим [7, с. 213]. В современной архитектуре лицо автора, как правило, спрятано: его очень сложно угадать в абстракциях геометриче-

ских форм, языком которых говорит это искусство, а также в посредничестве, когда между архитектором и зрителем находится огромная армия строителей — плотников, каменщиков, кузнецов, грузчиков, прорабов, инвесторов и чиновников. Архитектор формулирует идею, но материализуют ее в камне, кирпиче, стекле и бетоне другие.

К сожалению, утрачивается петербургский стиль в новом строительстве, но возрождение Петербурга, сохранение его культурно-исторического наследия предполагает восстановление и творческое развитие классики. Стилистическая гармония выработывалась за три века исторического существования, и мы «обязаны в полной мере восстановить и развить ее на современном уровне предоставляемых цивилизацией возможностей».

Многие исследователи отмечают тот факт, что часто в соседстве с шедеврами в Петербурге находится архитектура не только стилистически совершенно чуждая ей, но и вообще лишенная каких-либо эстетических достоинств. Сегодня даже самый оригинальный и талантливый проект скован суммой ограничений, и, как бы ни хотелось современным зодчим видеть себя наследниками традиций конструктивизма, говорить о продолжении дела братьев Весниных, К. Мельникова, И. Леонидова, Я. Чернихова, А. Никольского не приходится. И дело даже не в размере таланта, знаний и степени использования классических традиций, не в отсутствии «Канцелярии от строений» с обер-архитектором во главе, а в том, что не совпадают сущностные, ценностно-мировоззренческие, идеологические, экономические и функциональные ориентиры.

На современном этапе компьютерная программа проектирования, современное «конвейерное мышление» в силу стандартизации цифровых средств воспроизведения изображения «округляет почерк», многие функции машина берет на себя, освобождая архитектора от решения сложных задач, но и постепенно лишая его определенного уровня мастерства. Каждый стал сам себе дизайнером, оформителем эстетических свойств окружающей его действительности. На смену зодчему пришел пользователь (user), знающий более или менее развитую комбинацию несложных операций, схем, шаблонных действий. Увлечение цитатами из идей конструктивизма продолжается, поскольку конструктивизм состоялся в профессиональном отношении, а еще и потому, что он «строил новый мир с чистого листа», что целое поколение зодчих выросло на нем, среди всего, что окружало их в молодости.

По сравнению с советской эпохой утрачен пафос строительства нового мира, да и нет тех социальных заказов — на клубы, школы, детские сады, спортивные площадки, фабрики-кухни или дома-коммуны, которые диктовали образную стилистику, простоту форм. Сейчас образ архитектуры как некий усредненный общий «образ-понятие» сливается в нашем сознании с анонимностью, отсутствием авторства, но подлинная культура всегда основана на личности, преображающей мир и человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Езерский И. Конструктивизм в тапочках // Итоги. 2014. № 44 [офиц. сайт]. — URL: <http://www.itogi.ru/archive/2000/44/115911.htm> (дата обращения 2.12.14).
2. Каган М. С. История культуры Петербурга. СПб: СПбГУП, 2000.
3. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Архитектура Ленинградского авангарда. СПб: Издательский дом «Коло», 2008.
4. Курбатова З. Конструктивизм, уничтоженный на бегу: Кто спасет памятники эпохи авангарда в Петербурге? // Наше наследие. 2014, № 110. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11019.php> (дата обращения: 2.12.14).
5. Лисовский В. Г. Санкт-Петербург: очерки архитектурной истории города: в 2 т. Т. 2: От классики к современности. СПб: Издательский дом «Коло». 2009.
6. Меерович М. Г. Эрнст Май: «Рациональное» жилье для России: [офиц. сайт]. — URL: http://archvuz.ru/2011_4/14 (дата обращения: 11.05.15).
7. Мухин А. С. Архитектура и архетип. СПб: СПб ГУКИ..2013.
8. Филичева Н. В. Архитектурное пространство ленинградского конструктивизма (на примере Кировского района) // Наука, образование и экспериментальное проектирование. М.: МАРХИ, 2016. С. 394–400.
9. Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. СПб: РХГА, 2012.
10. Цветаева М. Н. Духовно-эстетические традиции Православия в культуре Серебряного века // Музей и Церковь в контексте сохранения национального наследия. Сер. «Апории». СПб.: Философский факультет; СПбГУ, 2013. С. 293–316.
11. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования: Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.