

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ ДИАЛОГА ОБРАЗА И ИДЕИ В АРХИТЕКТУРЕ В ЗЕРКАЛЕ EXPO MILANO-2015

Предложенные А.Ф. Лосевым универсальные категории философии истории позволяют выявить закономерности, формирующие способ (метод) профессионального мышления и деятельности в архитектуре, приводящие к обретению Нового. Подлинным возрождением этот путь творчества становится при условии авторского стремления к совершенству в любых предлагаемых обстоятельствах. Оно проявляется в диалоге художественного образа и интеллектуальной идеи будущего произведения.

Расслоение отношения к Новому на два потока в полной мере характеризует размежевание профессиональных интересов и ценностных ориентиров. С одной стороны, они реализуются в недрах массовой культуры, с другой — в логике авторского, личного отношения к вызреванию Нового в современном архитектурном творчестве. В статье эта проблема обсуждается на примерах московской архитектуры Новейшего времени в сопоставлении их с решениями, предложенными на EXPO 2015 года в Милане.

Ключевые слова: архитектурное творчество, мышление в архитектуре, Новое, возрождение, стремление к совершенству, массовая и интеллектуальная культура, EXPO-2015.

Волчок Юрий Павлович — кандидат архитектуры, советник РААСН, профессор Московского архитектурного института (государственной академии), зав. отделом Научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства
E-mail: yvolchok@gmail.com

Y.P. VOLCHOK

CONTEMPORARY FORMS OF DIALOGUE BETWEEN THE IMAGE AND THE IDEA IN ARCHITECTURE MIRRORED BY EXPO MILANO-2015

The universal categories of historical philosophy proposed by A.F. Losev make it possible to identify the regular trends that form the way (method) of professional thinking and activity in architecture resulting in the acquisition of the New. This way of creative work would become a real renaissance, provided that the author is committed to excellence under any existing circumstances. It manifests itself through the dialogue of the artistic image and the intellectual idea of the prospective piece of work.

Splitting of the attitude to the New into two flows is fully descriptive of the segregation of professional interests and value orientation. On one hand, they are implemented deep inside the mass culture, on the other hand — within the logic of the author's personal attitude to the emerging of the New in contemporary architecture. In the article, the problem is illustrated by the examples of contemporary architecture in Moscow, which are benchmarked against the solutions proposed at EXPO 2015 in Milan.

Keywords: architecture, architectural thinking, the New, Renaissance, pursue of perfection, mass vs intellectual culture, EXPO 2015.

Volchok Yury — Ph.D. in Architecture, RAACS councilor, Professor of the Moscow architectural Institute (State Academy), Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Federal State Budget Institution "Central Scientific-Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia", head Department.

Хотелось бы думать, что в современном отечественном архитектуроведении укрепляется осознание неизбежности поисков индивидуальности в профессиональном творчестве. Но процесс этот растянулся более чем на четверть века, если за «точку отсчета» принимать обсуждение этой проблематики на круглом столе по изучению истории архитектуры Новейшего времени в апреле 1991 года, где переориентация с коллективного «Мы» на личностную ответственность творческого «Я» рассматривалась как необходимое основание для конструирования полноценной системы знания о содержании творчества в архитектуре¹. В последние несколько лет разговор о значимости индивидуальности в творчестве закономерно начинает вращаться в практическую жизнь профессии: Союз архитекторов России формирует Палату архитекторов (с индивидуальной ответственностью мастера). Но, к сожалению, это мало чем дополняет осмысление сути подлинно творческой ответственности архитектуры и архитекторов в современном миропонимании.

Венецианская биеннале 2014 года может стать *началом*, переломным моментом в формировании системы знания о творческом потенциале и для современной отечественной архитектуры. Показав «современность» как процесс накопления профессионального творчества на протяжении столетия, концепция экспозиции Рема Колхаса переводит разговор о современной проблематике творчества в иное, ранее мало востребованное смысловое измерение, в котором начало XX и начало XXI века становятся звеньями единой цепи событий. При реконструкции ее устройства латентные, внешне неочевидные звенья становятся едва ли не решающими в понимании закономерностей творчества: общих для всего профессионального сообщества и индивидуальных для различных (многочисленных) архитектурных мастерских в разных странах.

Но если неразрывность и неслиянность архитектурного творчества в эпоху авангарда и в наше

¹ Проблемы изучения истории советской архитектуры. *Soviet Architecture history study problems. По материалам круглого стола 15–16 апреля 1991 г. / Под ред. Ю.П. Волчка. М.: ВНИИТАГ, 1991. 266 с.*

время становятся необходимым условием для осмысления его сути, то для выявления ее (суть) ценности этого явно недостаточно. Необходимо искать новые пути для поисков индивидуальности в современном архитектурном творчестве.

Архитектуроведческое подведение итогов ЭКСПО-2015 в Милане может оказаться для этого весьма конструктивным. Обозначим круг тем, концентрирующихся вокруг обсуждения заявленной проблемы, которые высвечивает опыт проведения буквально в центре современной Европы смотра мировой архитектуры. «Смотр мировой архитектуры» возможно, в данном случае звучит чрезмерно «громко». Но более чем полтора вековой опыт проведения всемирных выставок закрепил за ними статус мировых смотров достижения *нового* в архитектуре. В контексте разговора о роли всемирных выставок в развитии архитектурного творчества принято вспоминать, что именно с Первой Всемирной выставкой 1851 года в Лондоне связано *начало* эволюционирования современной архитектуры. Но наряду с этим уместно вспомнить и о том, что «Хрустальный Дворец», по замыслу оранжерейного мастера Дж. Пакстона, появился не в результате конкурсного соревнования профессиональных проектов, а после того, как было отвергнуто более 200 авторских работ, как очевидно, не самых слабых архитекторов своего времени. Помимо этого, стоит вспомнить, что Г. Земпер, приглашенный участвовать в реализации новой концепции лондонской выставки, в том же 1851 году опубликовал книгу «Наука, промышленность и искусство». Тем самым можно говорить, что именно он положил *начало* синхронизации новой архитектуры и ее осмысления. Если возвращаться к тому, с какой проблематикой в осознании современной архитектуры связан вновь обретенный опыт миланского смотра, то в первую очередь стоит остановиться на том, как в архитектурном формообразовании реализуются взаимоотношения творческой индивидуальности архитектора с предпочтениями массовой культуры.

Реализация в архитектурных образах девиза выставки «Накормить планету. Энергия жизни» закономерно приводит и к размышлениям о современном усложнении диалога требований культуры и возможностей цивилизации, с которым профессионально имеет дело архитектурное творчество. Усложнение связано с тем, что и само понятие «цивилизация», ее пути и способы развития расслаиваются на многие составляющие. Современный мир сталкивается с разнообразием цивилизационных процессов. Как следствие, это приводит к расширению ценностного диапазона в прочтении достоинств архитектурных решений.

Отсюда архитектуру ЭКСПО-2015 в Милане продуктивнее рассматривать, памятуя о последних миланских работах того же Р. Колхаса (Арт-центр Фонда Prada) и грандиозного жилого района, создаваемого

совместными усилиями мастерских З. Хадид, Д. Либескинда и А. Исодзакки на территории, примыкающей к выставочному комплексу Fiera Milano.

Коль скоро речь шла о Венецианской биеннале, то для нашего разговора о взаимоотношениях массового и индивидуального в творчестве нельзя не вспомнить и о работе Т. Андо в Венеции — Центре современного искусства (Punta della Dogana) в здании исторической таможни.

Завязывая проблемный «узел» в осмыслении роли индивидуальных устремлений мастеров архитектуры и предпочтений, формируемых массовым сознанием, уместно присовокупить для этого разговора московский опыт и З. Хадид, и Р. Колхаса буквально последних нескольких лет. В нашем случае совместное рассмотрение столь разных примеров современной архитектуры позволяет обновить «оптику» для выявления диапазона ценностных ориентиров при создании произведений архитектуры.

Не скрою, что обсуждение результатов миланского смотра архитектуры вполне последовательно приводит к сопоставлению его итогов с тем, что «накопило» архитектурное творчество в нашей стране, в частности в Москве. В первую очередь надо сказать о «жизни и судьбе» монреальского павильона СССР на Всемирной выставке 1967 года. В полной ли мере реализуется его ценностный потенциал или же усредненность интересов массового осознания достоинств архитектуры вынуждает его на недостойное статуса памятника истории и культуры «средовое» прозябание вблизи с ВВЦ?

Разумеется, этот вопрос можно адресовать не только к павильону масштаба Всемирной выставки, но и к другим произведениям архитектуры мирового класса, получившим статус памятника или не получившим его, поскольку они не являются постройками, но тем не менее признаны во всём мире как великие произведения градостроительного творчества, в том числе Генплан реконструкции Москвы 1935 года или ставшие классическими проекты мастеров отечественной архитектуры разных десятилетий. Не случайно К. Фремpton, формируя концепцию десятилетия, подводившего итоги архитектуры в XX веке для Конгресса Международного Союза Архитекторов в Пекине в 1999 году, согласился с тем, чтобы в 7-м томе, где был собран опыт архитектуры России-СССР-СНГ, — единственном в серии, — были опубликованы проекты как самоценный результат архитектурного творчества.

Основная задача данной статьи — попытаться сформировать на «содержательной территории» Milano-2015 отвечающие современному уровню мировосприятия ценностные ориентиры для будущей судьбы московских памятников, представляющих разные десятилетия, различные периоды в истории московской архитектуры.

ПАВИЛЬОН СССР НА ВСЕМИРНОЙ ВЫСТАВКЕ ЭКСПО-67 В МОНРЕАЛЕ. МОЖЕТ ЛИ ОН СТАТЬ ПОЛНОЦЕННЫМ ПАМЯТНИКОМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЭПОХИ 1960-Х ГОДОВ В МОСКВЕ?

Павильон СССР на ЭКСПО-67 в Монреале (авторы — архитекторы М.В. Посохин, А.А. Мндоянц, Б.И. Тхор; художник Р.Р. Кликс, инженер А.Н. Кондратьев) больше известен как павильон «Москва», располагающийся в непосредственном соседстве с ВДНХ-ВВЦ и призванный составить с ним единое экспозиционное целое. При этом его дальнейшие перспективы довольно проблематичны, т.к. в многочисленных концепциях будущего ВВЦ судьба павильона «Москва» менее всего зависит от его историко-культурной и профессионально-архитектурной значимости. Строго говоря, ценность павильона — уникального памятника своей эпохи — в полной мере еще и не выявлена, и не предъявлена, что мешает достаточно аргументированно защищать его от актуальных, а точнее, сиюминутных инвестиционных интересов. В первую очередь необходимо определиться с его охранным статусом и методически-гипотетической возможностью переносить его на другое место «постоянного жительства».

ЭКСПО-67, как известно, должна была состояться в те же сроки в Москве и была официально приурочена к 50-летию страны Советов. От московской выставки пришлось отказаться, и ее проведение переадресовали в Монреаль. Таким образом, монреальский павильон в определенном смысле суммирует (итожит) профессиональные усилия конкурсных проектов 1961–1962 годов для московской версии выставки и в наше время представляет и от их имени. Существенно, что ведущие авторы монреальского павильона — участники всех этапов конкурса на проект Всемирной выставки в Москве.

После проведения выставки в Монреале воссоздание павильона и размещение его у границы территории ВДНХ в Москве — закономерное завершение всей многолетней эпопеи с выставкой. Но при такой трактовке судьбы павильона существенно расширяется круг проблем, определяющих историко-культурное значение осуществленной акции.

Для Монреаля создавался временно функционирующий выставочный павильон. Его ценностная миссия — максимально емко, в том числе и в архитектурном замысле, проявить понимание и осмысление возможности реализации сформировавшейся и накопленной за полвека интерпретации понятия «современность». Современность как понятие своего времени (1967 год) и в то же время — обозначение тенденций, направленных от него в прошлое и на будущее, т. е. укорененность предложенной концепции павильона в традиции закономерного развития архитектуры.

Павильон, проектируемый для экспортного использования, призван создать образ эпохи в своей стране, сформировать по возможности целостное представление, ощущение об отдаленной — в данном случае, от Монреаля (во всех смыслах) — культуре.

В Москву монреальский павильон вернулся совсем в ином качестве. Выставочный павильон воспринимается, переехав в Москву, как памятник эпохи, фиксирующий полувековой опыт формирования новых для социально-общественного развития страны культурных ценностей. В единый смысловой узел сошлись множество достаточно разнородных и внешне независимых друг от друга понятий.

Первое, от чего необходимо было освободиться, — это ощущение временности. Выставочный павильон, тем более за рубежом, может (а зачастую и должен) проектироваться как временный. Памятник эпохи призван стать, по существу, памятником архитектуры и должен рассматриваться вне движения времени, т. е. «на века».

Кстати, довоенная версия проекта ВСХВ в 1939 году была сориентирована на пять лет функционирования (война сократила и этот скоротечный, но для выставочного комплекса вполне возможный срок). Выставку уже в 1947 году было решено реконструировать как памятник архитектуры (= памятник эпохи, памятник Победы), и ее павильоны планировались как фундаментальные, всесезонные, комфортные, рассчитанные на долгие годы. В этом смысле монреальский павильон повторил судьбу ансамбля ВДНХ.

В отличие от временной экспозиции, тем более зарубежной, выставка (= памятник) призвана не просто зафиксировать достигнутый уровень интерпретации понятия «современность», но и показать историю формирования, эволюцию во времени накопления того содержания, что составило это понятие (современность). Исторически осмысливаемое символическое содержание оказалось в эпицентре и формирования концепции, и архитектурного формообразования. Замысел выставки (= памятника) определился в самом начале практически полувекового пути экспонирования вновь обретаемых и претендующих стать историческими ценностями.

Очень важно зафиксировать то, как (под каким углом) эта традиция была усвоена на рубеже 1950–1960-х годов (при формировании концепции московской Всемирной выставки) и сохранена до середины 1960-х — времени проектирования, сооружения и восстановления в Москве монреальского павильона. Говорить о том, что творческий девиз 60-х — «вперед к 20-м годам», — стало «общим местом». Но, определяя историко-культурные ценности наследия 60-х, необходимо уточнить содержание этого девиза, сформировать свой (для каждого памятника) вектор его восприятия. И здесь уже возникает, на наш взгляд, проблема.

Разумеется, концепции выставочного пространства и архитектурной формы были сосредоточены на теме «освоения космоса». Но в Монреале эта идея была реализована много полнее, что позволило предъявить художественный образ замысла в существенно большем соответствии с интеллектуальной идеей, заложенной в нём.

В московской версии павильона произошло значительное «снижение» содержательного уровня, на котором происходила адаптация замысла к новым реалиям. В Монреале павильон стоял в воде искусственного, специально сделанного водоема, и попасть в пространство экспозиции можно было только по мосту-эскалатору над водой. В Москве внутренний объем был переформатирован, также со снижением качественного уровня восприятия смыслов и образов до уровня «среднестатистического» массового сознания.

Выбор месторасположения монреальского павильона в Москве у внешней границы ВДНХ закономерно включал в пульсирующую последовательность накопления столь важной для формирования выставки = памятника в 60-е годы практически несохранившейся выставки 1923 года. И в этом виделась попытка сохранить значительность павильона как подлинного памятника своей эпохи.

Предваряя и, по сути, программируя концепцию нового для 20-х годов комплекса, А.В. Луначарский писал, что Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка должна «так конструироваться, чтобы побывавший на ней человек понял, что такое его народ, к чему он сейчас идет, какие цели ставит и какая в нём таится огромная мощь». В начале 1960-х эти слова действительно воспринимались как пророчески современные, много «говорящие» для миропонимания архитекторов своего времени. Но для более полного, емкого их прочтения в начале 60-х было существенно важно включение памятника в международный (европейский, мировой) контекст. Достаточно вспомнить атмосферу профессионального праздника на открытии новой (во всех смыслах) гостиницы «Юность» (арх. Ю.В. Арндт) в мае 1961 года. Ее значимость для настоящего и будущего московской архитектуры, ее современность обозначилась одной фразой: первая действительно европейская постройка, появившаяся в столице. Включение в мировой контекст фиксировало содержательность, уровень профессионального качества как памятника, так и суждения о нем.

В том же 1923 году, когда проходила выставка, М.Я. Гинзбург, работая над книгой «Стиль и эпоха» (опубликована в начале 1924 года), предварил ее эпиграфом из Г. Вельфлина: «Движение начинается сразу во многих точках. Старое перерождается, увлекая всё за собой, и, наконец, ничто уже не противится потоку: новый стиль становится фактом...» Последний раздел книги Гинзбурга называется «Иллюстрации — отражение

нового стиля в произведениях современных русских архитекторов». Автор открывает свой обзор работ коллег примерами из творческой практики И.В. Жолтовского и так объясняет этот выбор: «В выборе материала автор (пишет он о себе. — Ю.В.) старался быть по возможности объективным и представить различные группировки архитекторов, в работах которых сказалось в большей или меньшей степени чувство новой формы и, следовательно, которые могут иметь какую-либо генетическую значимость в образовании нового стиля». В книге «Стиль и эпоха» приводятся пять объектов Жолтовского, и все они — архитектурные реализации «преднамеренных памятников» на выставке 1923 года в ЦПКиО, о которых писал Луначарский, программируя ее концепцию².

«Анализ истории архитектуры, — пишет М.Я. Гинзбург, — показывает, что в большинстве стилей прошлого новая архитектурная форма рождается большей частью как конструктивная, лишённая декоративных прикрас». Это взгляд вперед, поскольку понятие стиля напрямую увязано и с понятием «прогнозируемый памятник», введенным в научный обиход в 1903 году австрийским искусствоведом А. Риглем, и с историческим осмыслением наследия. Поэтому так важно для осмысления миропонимания 60-х, что в 1927 году М.Я. Гинзбург высказал свои соображения по поводу возведения «памятника эпохи»: «Отразить нашу эпоху в архитектуре — это значит построить идеально четкие и точные диаграммы процессов и умело определить для них нужную архитектурную оболочку. Если диаграмма будет точна, а процессы — безусловно новы и современны, то архитектура должна быть нова и современна, должна полностью отразить нашу эпоху».

Спустя сорок лет достоинства архитектурного памятника также формируют целостное единство представлений о новой зримо предъявленной современности, отражающей свое время, свою эпоху. Содержание понятия «новое» интерпретировалось (традиционно) во взаимоотношениях

ПРИМЕЧАНИЯ

² Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924. 239 с.

³ Гуревич А.Я. Время как проблема истории культуры // Вопросы философии. 1969 № 3. С. 104–116.

пространства и времени, в архитектурной трактовке — в новых материалах и с максимальной реализацией современных технологических возможностей. Отсюда то общекультурное значение, которое обретали в 1960-е годы научные тексты — естественно, по возможности доступно для понимания изложенные. Для архитектуроведения это важная «ремарка», поскольку тексты, о которых может идти речь, появлялись в научных сферах, далеких от «канонических» текстов об архитектуре. Закономерно на первый план выходило всё, что так или иначе помогало осмыслить общекультурное содержание понятий «пространство» и «время», их взаимоотношений. Методически было важно сопоставить текущее восприятие времени и в иные исторические эпохи, особенно в «пограничные» времена. В частности, уместно сослаться на ставшие в свое время культовыми в творческой среде, обретшие знаковое значение гуманитарные исследования А.Я. Гуревича. В 1968 году он, сравнивая понимание времени в средневековье и в эпоху Ренессанса, пишет: «Если в предшествовавшие эпохи различия между прошедшим, настоящим и будущим временем были относительными, а разделяющая их грань — подвижной... то с торжеством линейного времени эти различия сделались совершенно четкими, а настоящее время “сжалось” до точки, непрерывно скользящей по линии, которая ведет из прошлого в будущее и превращает будущее в прошлое. Настоящее сделалось скоропереходящим, невозвратимым и неуловимым. Человек вплотную столкнулся с тем фактом, что время, ход которого он замечал лишь тогда, когда происходили какие-то события, не останавливается и в том случае, когда нет событий»³.

Новейшее время, как известно, сформировало свое видение и истолкование времени в нерасторжимом единстве с представлениями о ценностях пространственных отношений и индивидуальности конкретного места. Понятие о хронотопе, объемлющее пространственно-временной диалог, весьма плодотворно для предметного формирования историко-культурных ценностей наследия этого времени. Для осмысления ценностной значимости крупных международных выставочных комплексов это понятие особенно работоспособно. Космологическая проблематика монреальского павильона нашей страны была самоочевидна, но павильон призван был отразить и пятидесятилетний опыт повседневной жизни СССР. Б.И. Тхор, один из авторов павильона, рассказывал автору статьи (в 2008 году), что это совмещение во времени социально-общественной жизни в стране, преодолевающей 50-летний рубеж, ее экономического становления и научно-технического прогресса было самым трудным при формировании архитектурного образа выставочного павильона, трактуемого уже тогда как памятник эпохи. И, пожалуй, спасала ситуацию именно естественнонаучная природа гуманитарного по истолкованию понятия «хронотоп».

Именно вокруг взаимоотношений пространства и времени в новой архитектурной концепции, адекватно реализующей понятие «современность», концентрируются достоинства монреальского павильона, сформировавшие его как памятник эпохи:

- павильон «парит» над землей. «Подвешенная» в пространстве интерьера «чечевица» («летающая тарелка») «межпланетного общения» призвана подчеркнуть космическую сущность состояния парения (определенная преемственность обобщенному образу несостоявшейся московской выставки в этом решении подчеркнута акцентирована);

- цельность внутреннего пространства, его нерасчлененное единство — одно из центральных формотворческих качеств павильона. Отсюда и уникальное, технически едва ли не запредельное для своего времени инженерно-конструктивное решение павильона. Его кровля и пространственная целостность покоятся на двух V-образных опорах;

- прозрачность стен, объединяющая внешнее и внутреннее пространства павильона в единое целое, стала не просто демонстрацией миропонимания начала 60-х годов, выраженного в пространствовопонимании, весьма уместном в проектируемом пространстве Всемирной выставки. «Прозрачность» могла бы стать и ведущей характеристикой, «визитной карточкой» уходящей эпохи «оттепели» в теле павильона в новом для него московском окружении и в новом качестве — как памятника архитектуры, — но павильон воспринимается в основном с фасада (фронтально);

- предъявление движения как категории, связывающей павильон с темой освоения космоса. Стоит обратить внимание на то, что его авторы не пошли по пути повествовательного изложения космической темы в архитектурном формообразовании. Остается только сожалеть, что в московской версии павильона сэкономили, в частности, на эскалаторах, буквально поднимающих посетителей на «борт» павильона. Это делало более образно адресной, «говорящей» форму «летающей космической кровли» над парящим объемом;

- свободное пространство перед павильоном — одна из наиболее знаковых для понимания во всей полноте ценностей своего времени и трудно из нашего времени воспринимаемая характеристика архитектурной концепции. Свободное пространство — знак свободолобивого времени начала 60-х годов.

Открытое пространство перед Останкинским телецентром, созданным в близкое время (вспомнить о нём уместно здесь), — также одна из основных, но утраченных со временем его ценностей. Приходится с горечью сожалеть, что в реконструкции телецентра это «пустое», «неясно зачем оставленное пространство», обживается, удовлетворяя «нужды повседневности».

Романтически окрашенное восприятие архитектуры на рубеже 1950-х — первой половины 1960-х годов, без сомнения, уникальная ценность, определяющая свое время, делающая его Эпохой.

Из нашего времени можно добавлять новые «штрихи» к портрету 60-х годов, которые могут отразиться на интеллектуальном обогащении историко-культурной значимости павильона. В том же 1967 году, когда павильон из монреальского становился московским, увидела свет книга кибернетика М.М. Бонгарда «Проблемы узнавания (распознавания) образов», ставшая классическим трудом для всего мирового сообщества не только по кибернетической проблематике, но и по цветоразличению, вопросам восприятия, в том числе интуитивного, и др.

Проблематика узнавания и различения, а точнее — обретение возможности их приложения к обсуждению подлинной ценности и (или) ценности подлинности памятника и достоинств, в том числе и уникальности архитектурной формы, как нигде уместна при обсуждении и сегодня судьбы исключительного для истории архитектуры 60-х годов прошлого века павильона.

Монреальский павильон в Москве имеет все основания стать и быть памятником культурного наследия эпохи шестидесятых годов прошлого века, не исключая возможность для этой идеи сменить место «постоянного жительства». Хотелось только, чтобы разговор об этой акции был максимально продуманным и обоснованным.

Одно из возможных решений, закономерно напрашивающихся в этой связи, — перенести павильон «Москва» на территорию Нового Сити, проектирование которого еще только предстоит (в неопределенном будущем), и поэтому найти место для павильона в непосредственной близости от ныне реализуемой «первой очереди» Сити вполне реалистично. Весьма красноречивым и показательным в этой связи может стать (для будущей истории) опыт восприятия новых проектных, пока только концептуальных предложений для территории, прилегающей к Сити. С.А. Скуратов на Выставке архитектуры и дизайна «АРХ Москва-2016» показал на досках и в макете идею сооружения жилого высотного дома на Пресненской набережной, рядом с Сити. Предложение было встречено не просто по-разному, но и кем-то из зрителей — агрессивно негативно. Макет был испорчен. Массовым сознанием новации такого масштаба воспринимаются с трудом. Но по этой причине также стоит обсудить возможные перспективы переноса монреальского павильона именно в Новый Сити, и притом когда будущее павильона весьма проблематично. Не исключено, что это поможет найти дополнительные аргументы в пользу поиска (и сохранения) нетривиальных архитектурных реализаций. Во-первых, перенос павильона безболезнен для развития территории ВВЦ, и в то же время он позволяет не просто сохранить

павильон как памятник историко-культурного наследия, а придать ему необходимую полноценность исключительности и уникальности. Размещение его в Новом Сити создает дополнительный культурологически ценный эффект — город обретает необходимую преемственность, напластование «годовых слоев» в формировании своего делового (по сути) нового центра. Помимо этого, именно в Сити павильон смог бы обрести новую жизнь не только как выставочное пространство, но скорее как международный центр урбанистики. Если принять во внимание, что урбанистическим проблемам в наше время уделяется самое пристальное внимание, и понятно, что разрешать их придется не один день, то формирование такого центра в объемно-пространственной композиции павильона, отстоящей от нас уже на полвека и имеющей статус охраняемого государством памятника, могло бы оказаться культурологически значимым. Под «космической» крышей павильона могла бы протекать весьма уместно располагающаяся тут творческая практика обретения нового опыта городской культуры, объединяющей в общее дело интересы и возможности не только «населения» Сити, но и авторитетного в мире профессионального сообщества, разнообразно заинтересованного в градоустроительной проблематике.

ПРИМЕЧАНИЯ

⁴ Метро. М.: Московский рабочий, 1935. С. 274.

1935 ГОД. ОТКРЫТИЕ ПЕРВОЙ ОЧЕРЕДИ МОСКОВСКОГО МЕТРО. МОЖЕТ ЛИ ЭТО СОБЫТИЕ СТАТЬ ТОЧКОЙ ОТСЧЕТА ДЛЯ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО» КАК ЧАСТИ ПОНЯТИЯ «ГРАДОУСТРОЙСТВО»?

В конце 2015 года в вагонах московской подземки размещена новая схема столичного метро. В чём ее существенное отличие от предыдущих? На схеме не только изображены все линии метрополитена и привычно в последние годы дополняющая их «хорда» монорельсовой дороги от улицы С. Эйзенштейна до Тимирязевской, но и показано

органично срастающееся с ними кольцо московской окружной железной дороги. Иными словами, электропоезда будут следовать *под, над и по* поверхности земли. Столичный транспорт устойчиво обретает трехмерную структурность, и теперь есть все основания считать его полноценно действующим городским метро, способным обеспечить комфорт проживания и перемещения по городу. И по этой причине 2015 год — это не только 80-летняя дата в жизни московского метро, но и еще одна «точка отсчета» в его будущей истории.

Вспоминая о датах и формируя «хронотоп» московского метро, уместно оговорить здесь, что окружную железную дорогу в городе открывали в 1908 году, а первые проекты московского метро создавались и того ранее. Здесь же стоит сосредоточить внимание на событиях 1935 года и нескольких предшествующих ему лет, с тем чтобы более полно ощутить историческую роль открытия 15 мая 1935 года первой линии московского метро и попытаться осознать в полной мере значение этой даты 80-летней давности для истории города и архитектурно-градостроительного дела в нашей стране. «Из огромных успехов Советского Союза за последние годы наибольшее впечатление за границей, пожалуй, произвели два, — писал О.Ю. Шмидт, — завоевание Арктики и постройка Московского метро»⁴.

Спустя буквально два месяца (10 июля) того же года был утвержден Генеральный план реконструкции Москвы. Прокладка метро была его неотъемлемой составной частью. Оба эти несомненно исторические для города события были сведены вместе и зафиксированы в названии опубликованной в 1934 году книги Л.М. Кагановича «О строительстве метрополитена и плане города Москвы».

Совмещение сооружения линий метрополитена и плановой реконструкции исторического города предопределило потенциальную возможность архитектурного диалога культуры и цивилизации в дальнейшем развитии столицы. Существенно меняется отношение к понятию «новое» применительно к городу. В логике концепции нового плана — реконструкции городской структуры — речь идет не о строительстве «с чистого листа», а о переустройстве реально существующего города. В эпицентр профессиональных интересов перемещается «городское хозяйство», значительно расширяя и конкретизируя при этом круг требующих профессиональной ответственности проблем.

И первая из них, с которой столкнулись проектировщики и строители московского метро, — как его строить: открытым способом или заглубляясь под землю — шахтным, «закрытым»? К этому нельзя не присовокупить строительство многочисленных каналов и других крупных объектов в стране усилиями репрессированных людей. Так сложилось, что именно на 1935 год пришлась активная фаза строительства

Беломоро-Балтийского канала — приобретшей наибольшую известность грандиозной подневольной стройки.

Ответить на вопрос «Как строить?» московское метро при переориентации Генерального плана города на проблематику его реконструкции, по существу, означало найти ответ на ключевой «философский» вопрос перехода от понятия «градостроительство» к понятию «градоустройство». В 1932 году четыре самостоятельно действующие комиссии экспертов (советская, английская, германская и французская) осуществили анализ уже практически готового к этому времени проекта-концепции сооружения московского метро. Совместно они пришли к выводу, что в Москве должен быть реализован комбинированный подход: открытый там, где это будет уместно, и закрытый — в основном в центре города. У специалистов каждой из стран, приглашенных для участия в анализе проекта московского метро, был свой опыт сооружения метрополитена, и их общий вывод нельзя назвать обобщающе «дипломатическим». Скорее он суммировал всё многообразие реальных ситуаций, с которыми приходится сталкиваться при строительстве в условиях непрерывающейся повседневной жизни города. Результаты этой экспертизы были учтены и при работе (итоговой) Правительственной экспертизы в 1933 году. В составе экспертной комиссии были созданы четыре группы: геологическая (под руководством проф. Ф.П. Саваренского); транспортная (председатель В.Н. Образцов); архитектурная (возглавлял проф. М.В. Крюков); электроподтяговая (руководитель — инженер В.С. Матлин). В книге-отчете Правительственной экспертизы наиболее полно представлены выводы геологической группы. Они вполне аргументированно обосновывают послойный выбор размещения тех или иных линий метро, позволяют сориентироваться с выбором точек для пересадочных узлов и мест, наиболее удобных для пересечения кольцевой и радиальных линий.

Это технологическая сторона решения проблемы, но к ней прирастает и общегуманитарная,

ПРИМЕЧАНИЯ

⁵ Нойтатц Д. *Московское метро. От первых планов до великой стройки сталинизма (1897–1935)*. М.: РОССПЭН, 2013.

⁶ Varankin V. *Metropoliteno*. Amsterdam, EKRELO, 1933.

⁷ Varankin V. *Metropoliteno*. 2 ed. Kopenhagen: Thorben Kehlet, 1977.

переводя разговор о сооружении московского метро в активно обсуждаемую В.И. Вернадским проблематику ноосферного мироустройства. Отсюда понятна заинтересованность в продолжении международного сотрудничества, сложившегося при возведении промышленных предприятий и создании многочисленных генпланов городов в предшествующее десятилетие, и при возведении московского метро. Большое число ученых в разных странах по сей день анализируют эту проблему. Сошлюсь здесь на одну из последних работ Дигмара Нойтатца, в которой автор сосредоточился в основном на предыстории сплетения общей ткани проблемного пространства, последовательно разрастающегося на протяжении практически полувека до пуска первой очереди московского метро⁵.

Строительство метро вошло и в контекст гуманитарного знания, формирующегося в эти же годы. Надежды на международное сотрудничество и судьба будущего, тесно увязанная с перспективами сооружения метрополитена, причудливо переплелись в появлении художественных произведений на эсперанто. Эсперанто — международный язык, — обладая значительной пропедевтической энергией, получил серьезное развитие в Советском Союзе.

Здесь нельзя не упомянуть всемирно известный роман нашего соотечественника В.В. Варанкина “Metropoliteno”, написанный им на эсперанто и опубликованный в 1933 году международным издательством литературы на эсперанто EKRELO в Амстердаме⁶. Главный герой романа — советский инженер-метростроитель — откомандирован в Берлин для изучения опыта строительства метро. Второе издание этой книги увидело свет только в 1977 году в Копенгагене⁷. В переводе на русский язык этот роман был впервые опубликован, насколько я знаю, еще позднее — в 2008 году. (В 1992 году он был переиздан в Москве на эсперанто.) Разумеется, важно, что роман Варанкина получил высокую оценку мирового сообщества (Президент Академии эсперанто У. Олд назвал его копенгагенскую публикацию изданием «забытого шедевра»). Но в данном случае нельзя обойти вниманием то, что именно разговор о сооружении московского метро был поднят на уровень международного общения. Метро, равно как и эсперанто, становится символом «общего дела» («по обустройству планеты» — В.И. Вернадский). И здесь мне кажется весьма убедительным, что внешне возможно только случайное совпадение дат: В.И. Вернадский именно в 1935 году в последний раз выезжает за границу на лечение в Карловы Вары. Затем останавливается и работает в Праге, Париже, Лондоне, Берлине и других городах Германии. За рубежом Вернадский подготовил рукопись «Научная мысль как планетарное явление» (1936–1938). Опубликовать ее удалось только в 1977 году. При этом редколлегия при подготовке книги к публикации столкнулась

с множеством трудностей. Пришлось сделать значительные купюры текста⁸. В полном объеме эту работу удалось издать впервые (в двух книгах): в 1991 году — первые шесть глав и в 1997 году — главы 7–10⁹).

Трудностей и протяженности во времени вранствия в научный обиход понятий, с которыми приходилось работать (сталкиваться или быть их автором), у Вернадского достаточно много. Сошлюсь на одно из них — «экосистема». Его ввел в науку английский эколог А. Тэнсли в 1935 году, и только в наше время оно начинает, по сути, играть активную роль в осмыслении градоустройства. Идеи ноосферного мышления В.И. Вернадского уместно здесь сопоставить с философским началом художественно-теоретических поисков К.С. Малевича. Художник и ученый шли при этом не навстречу друг другу, а двигались параллельными путями в одном направлении — приближении к совершенному знанию. Творческое наследие Л.М. Лисицкого, разделяющего в полной мере супрематические идеи Малевича, возвращает нас к полноценному включению идеи сооружения московского метро в контекст разговора об обретении «Нового» как на уровне миропонимания, так и в градоустройстве. Я думаю, что проуны (проекты утверждения нового) Лисицкого могли появиться в 1919–1921 годах с «оглядкой» на концептуальное проектирование московского метро, восходящее буквально к началу XX века. «Линия» (как линия метро) и «окружность» (как окружность кольцевой железной дороги) к этому времени в профессиональной среде были, что называется, на слуху. Проун «Мост» Лисицкого (1926) неуловимо напоминает появившиеся значительно позднее современные схемы московского метро. Прямую связь с будущим метро концептуальных проектов Лисицкого подтверждает и работа над концепцией «горизонтальных небоскребов», поднятых на три «ноги» (стволы-опоры), протяженных «улиц» трехэтажного жилья (в частности, у Никитских ворот). Возле одной из опор башни размещаются остановки

ПРИМЕЧАНИЯ

⁸ Мочалов И.И., Овчинников Н.Ф., Огурцов А.П. Письмо в редакцию // Вопросы естествознания и техники. 1988. № 1.

⁹ Вернадский В.И. Научная мысль как планетарное явление. М.: Наука (главы 1–6), 1991; Феникс (главы 7–10), 1997.

наземного городского транспорта. Другая опора «уходит под землю», и у ее подножия проектируется станция метрополитена. Здесь уместно обратить внимание на прием размещения станции метро в теле дома. Он нередко встречается в разработках первых проектов московского метро. Так, в частности, подземное размещение метро было применено в первом, по существу, проекте, предложенном П.А. Балинским и Е.К. Кнорре в 1902 году. В том же 1902 году инженером А.И. Антоновичем и его коллегами был разработан проект Московской городской железной дороги. Линии будущего метро и кольцо окружной дороги с самого начала органично составили морфологический каркас метрополитена, послуживший, возможно, импульсом для формирования художественной образности супрематических композиций.

В 1913 году Московская городская управа предложила свой вариант подземной «железной дороги», состоящей из трех диаметров. Его строительство было решено отложить из-за начавшейся войны. Но и этот этап проектирования московского метро отозвался в художественной культуре, в частности, в появившейся в 1914 году серии из восьми открыток с рисунками на тему «Москва будущего», выпущенных «Товариществом Эйнемъ». Одна из открыток была посвящена теме метрополитена в центре города — на Лубянской площади. Трехмерность освоения городского пространства была предъявлена в полной мере на всех открытках этой серии. В этом смысле появившаяся практически через 100 лет современная схема московского метро, включившая в себя и монорельс, и кольцо окружной железной дороги как один из видов скоростного электротранспорта, «наследует» или, точнее, реализует в какой-то степени идеи освоения городского пространства, сфокусированные художником в серии «футуристических» открыток, в которых метро становится неотъемлемой частью нового обустройства городского центра.

«Город будущего» как опыт строительства в неопределенном отдалении (как во времени, так и в пространстве) стал основным мотивом многих научно-фантастических (как правило, утопических) романов.

Стоит вспомнить, что А.А. Богданов в своих романах «Красная Звезда» (1908) и «Инженер Мэни» (1913) рассказывал о том, как сооружались каналы на Марсе. Кстати, практически в это же время был опубликован переведенный на множество языков роман немецкого писателя Бернгарда Келлермана (B. Kellermann) «Туннель» (1913) о строительстве путепровода под Атлантическим океаном между Америкой и Европой.

А.А. Богданов, автор всемирно известной «Тектологии: всеобщей организационной науки» или «Гуманитарной науки о строительстве» (первый том ее вышел в свет в 1914 году), опубликовал в 1911 году книгу с названием «Культурные задачи нашего времени», где основной проблемой, предопределяющей перспективы дальнейшего развития страны,

он назвал «техническую». От ее относительно скорого и качественного разрешения зависит то, каким будет реально воплощенное будущее. А.А. Богданов в полной мере осознавал неотложность решения технических проблем в современной ему России. Уместно здесь заметить, что в том же 1911 году в лондонском метро, на станции Earl's Court был смонтирован первый в мировом метро-строении эскалатор.

В 1912 году была издана ставшая классической работа П.К. Энгельмейера «Философия техники». Ей предшествовала опубликованная в 1910 году Энгельмейером «Теория творчества». Предисловия к последней были написаны Д. Овсяннико-Куликовским и Э. Махом. Гуманитарно осмысленное понимание творческих возможностей техники зарядило теорию Энгельмейера не утраченной по сей день созидательной энергией.

Понятно, что Первая мировая и гражданская войны откорректировали перспективные планы решения множества технических проблем. Только в 1924 году возобновились переговоры с немецкой фирмой Siemens Bauunion GmbH о разработке большого проекта московского метро. Предложенный фирмой проект предусматривал создание 86 станций; 17 из которых — пересадочные узлы. Однако инвестиций на реализацию данного проекта найдено не было. Понимая это, параллельно с переговорами Моссовет принял решение о создании самостоятельной структуры, которой должно быть поручено проектирование московского метрополитена. В 1925 году это подразделение возглавил инженер С.Н. Розанов, в свое время семь лет проработавший на строительстве парижского метро. К 1930 году начали появляться первые результаты их проектных усилий.

В 1922 году была опубликована книга И.И. Лапшина «Философия изобретения и изобретение в философии»¹⁰. Лапшин не только преподавал в Университете, но и был также профессором Петроградского института истории искусств. Это весьма существенное обстоятельство для понимания

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁰ Лапшин И.И. Философия изобретения и изобретение в философии. Пг.: Наука и школа, 1922.

¹¹ Лапшин И.И. Духовная синергия (взаимосвязь нравственности, науки и искусства) // Неизданный Иван Лапшин. СПб, 2006.

¹² Пустырников В.Ф. Предисловие к книге И.И. Лапшина, переизданной в 1999 году. Публикуется по изданию: Лапшин И.И. Философия. М.: Республика, 1999.

¹³ Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры. М., 1924.

творческого подхода философа к сути изобретательства, его включенности в процесс обретения нового как в техническом знании, гуманитарной науке, так и в философии. Индивидуальность и исключительность его миропонимания, чем ближе к нашим дням, тем становятся всё более ощутимыми. Упомянутая книга была последней, опубликованной Лапшиным в России. Он оказался в числе изгнанных из страны в том же 1922 году. В 1924 году эта книга Лапшина была издана в Праге в 2-х томах (2-е изд.) в издательстве «Пламя». Его следующая исторически значимая работа «Духовная синергия (взаимосвязь нравственности, науки и искусства)» была опубликована также в Праге на французском языке в том же знаковом для нашего разговора 1935 году. На русском языке она была издана спустя 70 лет¹¹. В этой книге Лапшин «приходит к выводу о наличии в каждую эпоху истории человеческой культуры известного единства стиля, соответствия между различными сторонами духовной жизни — философией, поэзией, музыкой, изобразительными искусствами и т. д., а также о взаимосвязи между наукой, искусством и моралью, об общем консенсусе культуры в национальном и мировом масштабе»¹². Остается только сожалеть, что книга Лапшина о синергии вошла в научный обиход значительно позднее того, когда она была написана. На ее фоне, в частности, по иному воспринимается книга М.Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры»¹³, поскольку и того, и другого автора отличает общий для них интерес к тому, как устроить еще только задумываемое, а не к тому, как устроено уже сделанное кем-то и до того.

Теория синергии, разработанная Лапшиным и опубликованная в 1935 году, дает основания утверждать целостность творческого подхода к решению технических в своей полноценности предъявления задач. В том же 1935 году, когда в Праге была опубликована монография Лапшина, а в Москве открылась для эксплуатации первая очередь метрополитена, И.Г. Таранов создал эмблему московского метро — букву М, практически без серьезных изменений сохранившуюся до наших дней. В это же время в Нью-Йорке Гарольд Гартли ввел в научный обиход паттерн, названный «бабочкой Гартли», т. к. внешне он напоминает взмах крыльев бабочки. На мой взгляд, в неменьшей мере «бабочка Гартли» напоминает предложенную Тарановым эмблему московского метрополитена. В совокупности все эти «штрихи к портрету» эпохи середины 30-х годов подтверждают вывод Лапшина о «единстве стиля», объединяющего самые разные проявления творческих усилий в науке, искусстве, технике, экономике и т. д., придавая им дополнительную синергию, обусловленную творческим вдохновением или, по Лапшину, «философской страстью удивления».

Понятие «новое» применительно к современному архитектурно-художественному творчеству имеет свою общепризнанную «точку отсчета» — 1850 год,

когда было принято решение возвести выставочный павильон для Всемирной выставки 1851 года в Гайд-парке по концепции садовника Джозефа Пакстона. После выставки павильон был разобран и смонтирован заново на другом, специально приобретенном для этого участке. Новое «местожительство» павильона оказалось вдали от центра города, и к нему подвели железную дорогу и оборудовали одноименную станцию (Cristal Palace). В 1936 году Дворец не пережил пожара и сейчас он не существует, но железнодорожная станция и музей Хрустального Дворца в парке действуют поныне.

Прошло 165 лет, и в наши дни в Лондоне сооружается уникальный скоростной туннель подземной железной дороги длиной в 42 км, пересекающей город в непосредственной близости от «подземной жизни» делового центра. Уместно зафиксировать, что первые мысли о строительстве нового городского «поперечника» появились более 40 лет назад, в середине 1970-х годов. В эти годы удалось найти множество приемлемых технических решений, каждое из которых не имеет прецедентов, т. к. буквально по всей длине туннеля приходится искать приемы сопряжения нового строительства с постоянно функционирующим в «штатном» режиме городом.

Современный уровень технических возможностей прокладки туннелей в оживленном городе позволяет иными глазами посмотреть и на проект-концепцию будущего Амстердама, существенное увеличение городской территории в котором планируется обрести, возводя многочисленные туннели общественных пространств вдоль (и под) существующими каналами. Городские туннели современных Монреаля и Лондона делают реалистичным городское будущее и в Амстердаме.

Понятие «туннель» меньше, чем за век, переросло свое транспортное предназначение и стало одним из наиболее значимых в современном гуманитарном знании и художественном творчестве.

В наше время на первый план выходит понятие «научные туннели», закрепленное немецким обществом научных исследований Макса Планка за долгосрочным выставочным проектом современных достижений в науке и технологиях.

Углубление интеллектуального начала в процессе формирования архитектурного диалога культуры и цивилизации закономерно приводит к переосмыслению содержания градоустроительного творчества. Реконструкция событий 80-летней давности, вокруг 1935 года, позволяет рассматривать это время как «точку отсчета» для конструирования современного диалога градоустроительного искусства и урбанологии.

Углубимся еще на десять лет в историю московской архитектуры и сосредоточимся на судьбе и современных проблемах экспериментального дома на Новинском бульваре.

УДАСТЯ ЛИ В ПОЛНОЙ МЕРЕ СОХРАНИТЬ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНУЮ ЦЕННОСТЬ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ЖИЛОГО ДОМА НАРКОМФИНА НА НОВИНСКОМ БУЛЬВАРЕ В МОСКВЕ — ВСЕМИРНО ПРИЗНАННОГО ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ АВАНГАРДА?

В 1926 году М.Я. Гинзбург публикует в журнале «СА» статью «Новый метод архитектурного мышления». Именно здесь архитектор предъявил теоретические основы ориентированного на будущее профессионализма: «...метод функционального творчества вместо старого дробления на отдельные независимые и обычно враждебные друг другу задачи приводит к единому органическому творческому процессу, где одна из задач вытекает из другой со всей логикой естественного развития. Нет ни одного элемента, ни одной части замысла архитектора, который был бы стихией. Всё находит объяснение и функциональное оправдание в своей целесообразности. Целое всё объединяет, всё уравнивает, создает образцы высочайшей выразительности, четкости, ясности, где ничего не может быть изменено». Этот текст Гинзбурга, в частности, позволил итальянскому архитектору и ученому Гвидо Канелле озаглавить вступительную статью к составленному им (совместно с Маурицио Мериджи) дайджесту журналов СА («Современная архитектура») «Моисей Гинзбург и евроконструктивизм», в которой он аргументировано доказывает, что московский конструктивизм наравне с функционализмом Ле Корбюзье заложили основание интернационального стиля.

Реализуя «новый метод», в этом же году Гинзбург проектирует и строит совместно с В.Н. Владимировым пятиэтажный жилой дом (с общежитием на верхнем уровне) для сотрудников Госстраха на Малой Бронной улице в Москве, а год спустя, в 1927-м, в соавторстве с И.Ф. Милинисом и инженером С.Л. Прохоровым начинает работу над проектом экспериментального жилого дома для работников Наркомфина на Новинском бульваре в Москве, ставшим программным произведением конструктивизма и — шире — архитектуры московского авангарда, со временем — памятником историко-культурного наследия мирового значения. По сей день трудная судьба уникального Дома была «запрограммирована» много ранее. В стратегию Генерального плана реконструкции Москвы 1935 года Дом не вписывался. Эксперимент, связанный с его появлением, видимо, к этому времени считался уже завершенным. «Дом переходного типа» исчерпал, по мнению составителей Генплана, свое назначение и должен был в соответствии с новой концепцией жизнестроительства уступить место другой застройке — поквартальной. К счастью, эти планы не реализовались и мы пока не лишились этого памятника архитектуры XX века.