

О концепции «суперстилей»

С. О. Хан-Магомедова

Концепция двух «суперстилей», определивших развитие советской архитектуры в первой половине XX века, изложена Селимом Омаровичем Хан-Магомедовым в программной статье «Сталинский ампи́р. Проблемы, течения, мастера» (2010). Под «суперстилями» подразумеваются советская современная архитектура 1920-х годов (условно — «конструктивизм») и сменившая ее в 1932 году сталинская архитектура. Представляется, что концепция Хан-Магомедова вытекает из принципиального и традиционного для советского архитектуроведения отказа от рассмотрения эволюции советской архитектуры в общеисторическом контексте. Советская архитектура 1920-х годов остается полноценным художественным явлением, блестящим и отлично вписывающимся в мировое архитектурное движение. В то же время сталинский ампи́р при ближайшем рассмотрении оказывается в чистом виде порождением художественной цензуры и абсолютной творческой несвободы.

Ключевые слова: суперстиль, конструктивизм, сталинский ампи́р, творческая свобода, цензура, С. О. Хан-Магомедов.

KHMELNITSKY D. S.

ON S. O. KHAN-MAGOMEDOV'S CONCEPT OF «SUPERSTYLES»

Concept of two «superstyles» defining the development of Soviet architecture in the first half of XX century was outlined by Selim Omarovich Khan-Magomedov in his article «Stalin's Empire. Problems of Currents, Masters» published in 2010. By «superstyles» is meant Soviet contemporary architecture of the 1920s (tentatively called «constructivism») and Stalinist architecture that replaced it in 1932. It would seem that Khan-Magomedov's concept stems from a refusal, traditional for Soviet architectural studies, to consider the evolution of Soviet architecture in a general historical context. Soviet architecture of the 1920s remained a full-fledged artistic phenomenon, brilliant and perfectly in line with the global architectural movement. At the same time, the Stalinist empire, on closer inspection, is the pure generation of artistic censorship and sheer creative unfreedom.

Keywords: superstyles, constructivism, Stalin's Empire Style, creative freedom, censorship, S. O. Khan-Magomedov.



Хмельницкий
Дмитрий
Сергеевич

доктор инженерных наук,
историк архитектуры,
архитектор,
Берлин, Германия

e-mail: chmelnizki@gmx.de

Концепция двух «суперстилей», определивших развитие советской архитектуры в первой половине XX в., разработана С. О. Хан-Магомедовым в программной статье «Сталинский ампи́р. Проблемы, течения, мастера», опубликованной в 2010 г. Она основана на тексте доклада, сделанного в 2007 г. на конференции «Сталинский ампи́р» НИИТАГ РААСН в Москве. Под «суперстилями» подразумеваются т. н. «советский авангард», т. е. современная архитектура в локальном советском варианте 1920-х гг., и сменившая его сталинская архитектура. Согласно С. О. Хан-Магомедову, оба «суперстиля» «...развивались стремительно, быстро вышли на очень высокий художественный уровень, имели плеяду талантливых мастеров» [1, 10]. Таким образом, С. О. Хан-Магомедов уравнивает их в художественном отношении.

Если с самим термином «суперстиль» можно согласиться, имея в виду тотальность распространения в СССР сначала современной архитектуры, а потом сталинской, то утверждение

об их художественной соизмеримости и сходных принципах развития выглядит вполне сомнительно. Представляется, что концепция С. О. Хан-Магомедова вытекает из двух традиционных пороков советского архитектуроведения. Во-первых, из отказа от рассмотрения истории советской архитектуры в общеисторическом контексте. То есть, из отказа от анализа реальных социальных процессов в обществе и их влияния на архитектуру. Во-вторых — из традиционного для советской историографии конструирования вымышленной реальности, обосновывающей заранее сделанные нужные выводы.

Если же учитывать при анализе истории советской архитектуры политическую историю и ее воздействие на архитектуру, то картина выглядит совсем иной. Советская архитектура 1920-х гг., условно обозначаемая как «советский авангард», остается полноценным художественным явлением, несмотря на ущербность существования в условиях советской диктатуры. Сталинская архитектура оказыва-

ется химически чистым порождением художественной цензуры и абсолютной творческой несвободы со всеми вытекающими из этого печальными последствиями.

Выстраивая свою концепцию двух равновеликих суперстилей, С. О. Хан-Магомедов одновременно рисует картину исторических событий, на фоне которых они развиваются. Картина эта во многом недостоверна, двусмысленна и приспособлена к исходным выводам.

С одной стороны, С. О. Хан-Магомедов пишет, что «властные структуры дважды переориентировали советских архитекторов как в области разработки художественных, так и социальных проблем», имея в виду сталинскую и хрущевскую стилистические революции 1932 и 1955 гг. [1, 11]. С другой, он рассматривает сталинскую архитектуру как естественно возникший феномен, аналогичный конструктивизму: «Можно даже сказать, что в XX веке в профессиональном отношении в нашей архитектуре было два равноценных по художественному уровню этапа (авангард и сталинский ампи́р), которые обладали четко выраженной стилистикой и имели внутренние формообразующие импульсы. У них были разные корни, но была и своя сверхзадача в виде тщательно разработанного социального заказа» [1, 17].

Тут одно исключает другое. Либо творчество подцензурно, и тогда его развитие определяется сменой цензурных установок, а не внутренними формообразующими импульсами, либо оно самостоятельно и следует этим самым импульсам. Конструктивизм возник естественным путем, без госконтроля, и существовал в СССР до того момента, пока И. В. Сталин не ввел централизованную художественную цензуру. То есть, именно цензура и послужила формообразующим импульсом для сталинской архитектуры.

Странно, но С. О. Хан-Магомедов приписывает «авангарду» и «сталинскому ампи́ру» близкие сроки жизни: пятнадцать лет и двадцать с небольшим соответственно [1, 10]. Известно, что первые конструктивистские проекты в СССР датируются 1923 г., а последние — 1931 г. Так что «архитектурному авангарду» в СССР было отпущено от силы восемь лет жизни. С. О. Хан-Магомедов удлиняет этот срок почти вдвое за счет ранней фазы развития сталинской архитектуры, которую он называет «постконструктивизмом», не обращая внимания на насильственный

и вынужденный характер ее появления.

Еще один очень важный для понимания исторической ситуации момент. В работах С. О. Хан-Магомедова постоянно встречается термин «социальный заказ», который якобы выполняли советские архитекторы и в 1920-е, и в 1930–1940-е гг. «Социальный заказ» — это метафора, означающая выражение общественных потребностей. Вот, скажем, вся деятельность СИАМ в 1920–1930-е гг. была выполнением «социального заказа» общества, нуждавшегося в массовом дешевом жилье и новых принципах организации городов.

В советской диктатуре, даже в ее относительно мягком досталинском варианте, начисто отсутствовал механизм выражения общественных потребностей в какой бы то ни было форме — за отсутствием свободного социума. Устройство режима этого не допускало. Не существовало некоей общественной жизни, не подлежащей партийному контролю. Следовательно, отсутствовал и «социальный заказ». Были только государственные заказы. Считалось, что все, что делает советское правительство, автоматически идет на пользу обществу, но это было ложью, которую С. О. Хан-Магомедов странным образом поддерживает — даже в постсоветских публикациях.

Вот еще один ключевой его тезис, вызывающий серьезные сомнения: «Весь XX век прошел в нашей стране под знаком борьбы: 1) во-первых, двух суперстилей: классического ордера (для XX века — это несколько разновидностей неоклассики) и авангарда (творческие течения — символический романтизм, конструктивизм, рационализм, супрематизм); и 2) во-вторых, двух утопий: построение общества социальной справедливости и державно-эпический пафос» [1, 11]. Боюсь, что не было ни борьбы стилей, ни борьбы утопий. Да и самих утопий в прямом смысле не было. Была лживая пропаганда, маскировавшая сугубый прагматизм советского режима во всех его вариантах: и сталинском, и досталинском, и послесталинском.

Полагаю, что стремительная и тотальная победа нового стиля в середине 1920-х гг. объясняется исключительно близостью ее вождей — братьев Весниных, А. В. Щусева, М. Я. Гинзбурга, Н. А. Ладовского — к партийному руководству страны. Полное отсутствие частных заказчиков, которые могли иметь любые вкусы и влиять на решение жюри многочисленных конкурсов

обеспечивало стилевую однородность советских построек. Важно, что в СССР до 1932 г. не было единой государственной художественной цензуры, что и обусловило расцвет архитектурного творчества 1920-х гг.

Что касается двух, сменивших друг друга советских утопий, то с этим тоже путаница. В 1932 г. сталинский режим, полностью сформировавшийся в предшествующие пять лет, сменил не суть и не идеологию, а только антураж. Тезис о «построении общества социальной справедливости», который С. О. Хан-Магомедов считает определяющим для советской культуры 1920-х гг., был чисто пропагандистским лозунгом, никак не сказывавшимся на жизни советского общества и архитектуре. Сразу после революции большевики создали жестко иерархическую и антисоциальную общественную структуру. С отменой НЭП она стала еще намного более жестокой и классово дифференцированной. Разным слоям общества полагались разные социальные блага и разные системы обслуживания, нищенские на самом нижнем уровне и более чем роскошные на самом верхнем. Назвать такое общественное устройство «обществом социальной справедливости» можно либо от полного непонимания его сути, либо из пропагандистских соображений. Ничего утопического в реальной архитектуре 1920-х гг. в СССР разглядеть невозможно.

Единственное событие в советской архитектурной истории, которое можно было бы интерпретировать как социально-утопическое проектирование — и которому С. О. Хан-Магомедов придает незаслуженно большое значение в своих работах — было недоразумением, никак не сказавшимся на реальной архитектурной жизни страны. Это известная эпопея с «дискуссией о социалистическом расселении».

В 1928–1930 гг. несколько парт-аппаратчиков среднего звена (Николай Милютин, Леонид Сабсович, Юрий Ларин и др.) на свой страх и риск инициировали кампанию по созданию фантастических проектов «соцгородов» с «обобществленным бытом», т. е. с коммунальными, но благоустроенными капитальными жилищами для рабочих — «домами-коммунами». Таким неожиданным образом они интерпретировали установку Политбюро на отказ от строительства квартирного жилья для низших слоев населения, предусмотренный планами индустриализации. Целью правительства было снижение затрат на жилищное стро-

ительство до абсолютного минимума, чему кампания по проектированию благоустроенных «соцгородов» полностью противоречила.

Длилось это немногим больше года. Весной 1930 г. информация о происходящем в архитектуре дошла до высшего партийного начальства, которое немедленно приняло меры. Конец «дискуссии о расселении» был положен постановлением ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» от 16 мая 1930 г. Инициаторов кампании наказали, а на любых дискуссиях о типах массового жилья для рабочих поставили крест. Барачный характер массового рабочего жилья был предопределен планами финансирования пятилетки и оставался таковым вплоть до 1950-х гг. Вот и все «социальные эксперименты» в советской архитектуре.

По версии С. О. Хан-Магомедова в 1932 г. произошла смена первой утопии, «общества социальной справедливости», второй, «художественным образом нового монументального эпоса: “мы рождены, чтоб сказку сделать былью”» [1, 11]. Или в другом месте: «Сверхмонументальный сталинский ампи́р возник на этапе, когда в стране социальная утопия уступала место эпической прагматике» [1, 15].

В действительности досталинский большевистский режим никак не менее прагматичен, чем сталинский — и ранний, 1927–1932 гг., и более поздний. В этом смысле введение в 1932 г. цензуры и нового государственного стиля совершенно ничего не изменило. Остатки гражданских прав и свобод были уничтожены уже несколько лет назад, вместе с НЭП. Смысл сталинской стилиевой реформы сводился к двум моментам:

1 Внедрению нового способа декорирования официального государственного строительства — придания ему дворцового характера.

2 Выведению из категории «советская архитектура» массового жилищного строительства для низших слоев общества.

Оба этих признака указывали на наступление профессиональной деградации. Стилизации, эклектика — это всегда определенный художественный упадок, но стилизации бывают и свободные, вполне творческие. Беда состояла не в том, что сталинская архитектура — эклектика, а в том, что это принудительная, подцензурная эклектика, при изготовлении которой собственные взгляды и таланты автора никак не могли проявиться, если они не совпадали с цензурными установками.

Для искусства это катастрофа, которая всегда очевидна по результатам, потому что подцензурное творчество — это не творчество в прямом смысле слова, а халтура. Как бы искусно она ни изготовлялась.

Самые крупные советские архитекторы 1920-х гг. — братья Веснины, М. Я. Гинзбург, К. С. Мельников и пр., даже Б. М. Иофан, — деградировали после 1932 г. мгновенно, если судить по проектам. Чем талантливее человек, тем труднее дается ему халтура и приспособление. И тем анекдотичнее результаты. Проверить это легко.

Попробуйте обычным искусствоведческим способом проанализировать, например, эволюцию творчества братьев Весниных от проекта московской конторы «Ленинградской Правды» (1924) через проект Наркомтяжпрома (1936) к проекту 2-го дома СНК (1940). Или эволюцию творчества Моисея Гинзбурга от дома Наркомфина (1929) через проект Дворца Советов (1932) к проекту павильона в Париже (1937). Или эволюцию творчества Константина Мельникова от павильона в Париже (1925) через проект Наркомтяжпрома (1934) к проекту жилого дома «Известий» (1935). Или эволюцию Бориса Иофана от санатория в Барвихе (1929) через его проекты III и IV туров

конкурса на Дворец Советов (1932) к окончательно утвержденному проекту Дворца Советов (1934).

Никакой естественной художественной эволюции здесь и близко не просматривается. Зато хорошо видны результаты грубого насилия над художественной волей авторов. Подцензурное искусство не в состоянии эволюционировать. Оно может только меняться в соответствии с изменением цензурных установок.

Советская архитектура стремительно деградировала после 1932 г. по многим параметрам. В первую очередь деградировало само искусство проектирования и архитектурное образование. Объемное решение здания, его пространственная структура, его функция перестали быть объектом творчества вообще. Все сталинские планировочные схемы — однотипные, все квартиры — типовые по схеме. Разрабатывали всерьез только фасады и фасадный декор. Студентов учили именно этому — декорировать типовые схемы. Взрослые архитекторы, учившиеся в 1920-е гг., тоже подлежали переобучению в обязательном порядке. Этим занималась созданная в 1933 г. Всесоюзная академия архитектуры.

Из общей картины развития мировой архитектуры такое явление, как сталинская архитектура, выпало, и не только из-за «железного занавеса», окружившего страну. Западные историки архитектуры не понимали, что происходит за занавесом (для этого нужно было глубоко вникать в суть советского режима и его культуры), но видели, что имеют дело с небывалым и чуждым традиционному искусствоведению явлением, живущим по своим странным законам.

Особенно очевидной пропасть, разделившая западных и советских архитекторов, становилась во время их редких официальных встреч, например, во время Первого съезда советских архитекторов в 1937 г. Для иностранцев, приглашенных на съезд, таких как Фрэнк-Ллойд Райт, советские архитекторы уже не были ни коллегами, ни собеседниками. Иностранцы говорили то, что думали или что сами считали нужным сказать. Советские производили отредактированные комиссией ЦК ВКП(б) безумные речи и не могли позволить себе ни одного живого слова или живой мысли от себя лично из соображений безопасности.

В таком скорбном состоянии советские архитекторы находились в то время, о котором С. О. Хан-Магомедов пишет: «Уже во второй половине 1930-х гг. наша архитектура в неоклассической стилистике вышла на очень высокий художественный уровень и стала генерировать новые формообразующие и стилиобразующие идеи» [1, 16]. По-моему, так не бывает. Чтобы генерировать идеи, нужно иметь право, как минимум, вслух о них размышлять, а не пытаться механически угодить начальству, забыв о собственных взглядах и художественных принципах. Что касается понятия «высокий художественный уровень», то, на мой взгляд, оно с такого рода способом творчества несовместимо. Хотя среди сталинских зодчих несомненно были большие мастера декорирования фасадов в установленных цензурой рамках.

С. О. Хан-Магомедов, с одной стороны, не осознает (или, скорее, не хочет осознать) специфики исторических процессов, с другой, сам же указывает на двусмысленность и непонятность им же описываемой официальной версии событий. Придумывая при этом ложные объяснения происходящему.

Скажем, в упоминавшемся выше постановлении ЦК «О работе по перестройке быта» 1930 г., которое он считает «шлагбаумом на пути радикальных социально-типологических поисков, о который “разбились” многие проектные разработки в рамках “первой” утопии», он

усматривает «некоторую растерянность партийно-государственного руководства в связи с тем, что провозглашенные им грандиозные социальные программы не на что осуществлять, и что это может вызвать социальную напряженность в стране» [1, 11]. Растерянность, а скорее, злота там действительно есть, но по другой причине. Социальная напряженность в стране уже проявилась в массовых крестьянских восстаниях, вызванных коллективизацией. СССР накрыла волна террора. Гипотетическое недовольство населения скудостью жилищного строительства было мелочью на фоне запрета частной торговли и предпринимательства, массовых депортаций и арестов, превращения всего труда в стране в принудительный.

С. О. Хан-Магомедов пишет: «После опубликования документов ЦК ВКП(б) 1930–1931 гг. дискуссии по проблемам социалистического расселения и перестройки быта фактически прекратились, если иметь в виду действительно научное и раскованное обсуждение этих проблем» [1, 12]. Дискуссии на эти темы действительно прекратились в 1930 г., но и раньше о «раскованном обсуждении этих проблем» речи быть не могло. Кампания по внедрению «обобществленного быта» с ее совершенно бесчеловечными схемами устройства жилкомбинатов меньше всего напоминала свободные дискуссии. Это была пропагандистская кампания, в которой противоположные точки зрения на рабочее жилье (например, признание права на существование квартир для рабочих) не подлежали обсуждению.

Еще цитата: «Творческую активность архитекторов власть круто развернула от социальных поисков на проектирование парадных ансамблей. И архитекторы, лишённые возможности экспериментировать в области социальных проблем, вынуждены были основное внимание уделять формально-композиционным вопросам» [1, 12].

Во-первых, никаких социальных поисков в советской архитектуре 1920-х гг. не наблюдалось. Это западные архитекторы-члены СИАМ могли свободно обсуждать проблемы массового расселения и новых типов жилья. Советские архитекторы были госслужащими и выполняли служебные задания.

Во-вторых, удивительна сама мысль о том, что архитекторы «лишённые возможности экспериментировать в области социальных проблем, вынуждены были основное

внимание уделять формально-композиционным вопросам». А раньше что, не уделяли? В 1920-е гг. конструктивисты, рационалисты и вообще все только формально-композиционными проблемами и занимались. И добились на этом пути фантастических результатов — уничтоженных после введения сталинской эклектики. Правда, тогда декорирование фасадов под старину не входило в категорию формально-композиционных поисков, и С. О. Хан-Магомедову это было известно лучше других.

Еще более удивительно утверждение С. О. Хан-Магомедова о том, что бывшие конструктивисты «с увлечением» начали сочинять сталинскую архитектуру: «Уже в первой половине 1930-х гг. архитекторами было создано большое количество парадных ансамблей... В этой работе с увлечением участвовали и многие лидеры советского архитектурного авангарда. Так, в 1934 г. проекты парадной застройки набережных реки Москвы разрабатывали братья Веснины, М. Гинзбург, К. Мельников» [1, 12]. Этот тезис — прямое оскорбление людей, чье творчество как раз автор этой цитаты едва ли не первым в мире изучал. Не бывает в природе художников, которые с радостью реагируют на утрату свободы творчества и «с увлечением» занимаются тем, что недавно не вызывало у них ничего, кроме отвращения.

Однако С. О. Хан-Магомедов уравнивает результаты свободного творчества столь любимых им конструктивистов с тем, что они были вынуждены делать, приспособившись к сталинским вкусам, фактически под угрозой смерти: «...в духе неоклассики с успехом работали и многие бывшие сторонники архитектурного авангарда, создававшие теперь в совсем иной стилистике высокохудожественные произведения, не уступавшие по профессиональному уровню их же авангардным проектам» [1, 16].

Тут неясен смысл слова «успех». С точки зрения карьеры, эта деятельность была несомненным успехом. Многим конструктивистам удалось вписаться в новую профессиональную иерархию, стать академиками и лауреатами Сталинских премий. С точки зрения их же собственных недавних взглядов и принципов, это было предательством профессии. Вынужденным, но тем не менее. И о художественном уровне работ тех же братьев Весниных 1930-х гг. говорить просто не приходится. Это не успех, а трагедия.

Вот еще одно утверждение С. О. Хан-Магомедова, полностью не соответствующее действительности: «...процессы встраивания советской архитектуры в 1930-е гг. сначала в постконструктивизм, а затем и в сталинский ампи́р на своей начальной стадии вроде бы стилистически не конкретизировались властными структурами» [1, 13].

Еще как конкретизировались. По всем ключевым конкурсам 1930-х гг. решения принимал лично И. В. Сталин. А разработку нового стиля курировал Л. М. Каганович, как первый секретарь московского обкома партии и председатель Архплана — Архитектурно-планировочного комитета Моссовета. Как именно должен выглядеть новый «советский стиль», они поначалу еще не знали, но интенсивно занимались отбором и совершенствованием образцовых проектов. Например, в августе 1932 г., когда шла работа над проектами четвертого закрытого тура конкурса на Дворец Советов, отдыхавший в Сочи И. В. Сталин пишет А. С. Енукидзе письмо с точными указаниями для Б. М. Иофана, как именно должен выглядеть его конкурсный (!) проект Дворца Советов [3, 269].

Сталин здесь фактически выступает действительным автором проекта Дворца Советов, принятого позже за основу для дальнейшего проектирования, оставляя Б. М. Иофану роль бесправного исполнителя. Нет сомнений, что во всех важных для Сталина архитектурных проектах 1930–1940-х гг. характер взаимоотношений его и официальных авторов проектов был тем же самым. В менее важных случаях роль художественного руководителя делегировалась его подручным.

В дневниках Евгения Лансере есть запись от 9 сентября 1935 г.: «...8-го вечером был у Жолтовского... В Архплане; в архитектуре происходит гениальный хаос. Работать ужасно трудно; все на нервах; ругались с К [агановичем] с 1 до 3 ночи. Он все бракует, почти не смотрит. Ищет “советский” стиль, а другие члены правительства хотят классический; на барокко — гонение» [2]. С. О. Хан-Магомедов мог не знать этого текста (дневники Е. Лансере вышли только в 2009 г.), но описанная ситуация никак не была секретом для современников, с которыми он много общался, занимаясь изучением истории советской архитектуры. И для современных исследователей тут секрета нет. Огромный массив опубликованных материалов по теме рисует только

одну картину — жесткий контроль высшего партийного начальства над художественными решениями по всей стране.

Еще удивительнее утверждение С. О. Хан-Магомедова о том, что якобы в первой половине 1930-х гг. «архитекторам предоставлялось право выбора стилистики» [1, 14]. Он цитирует постановление Совета строительства Дворца Советов 28 февраля 1932 г. (оно же — решение Политбюро от 23 февраля 1932 г.) и постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О генеральном плане реконструкции Москвы» от 10 июня 1935 г., в которых содержатся фразы о том, что к использованию рекомендуются «лучшие образцы классической и новой архитектуры», и удивляется: «...архитекторы почему-то оба раза услышали во властных рекомендациях только ориентацию на классику. непонятно, почему не были услышаны рекомендации использовать приемы новой архитектуры» [1, 14].

Очень даже понятно. Не было таких рекомендаций. Термин «новая архитектура» ни в каких правительственных указаниях не конкретизировался. То, что современная архитектура под ним не подразумевалась, очевидно по ее травле. А что такое «классика», правительственно явно объясняло архитекторам, распределяя премии в многочисленных архитектурных конкурсах. Проекты-победители становились образцами для подражания для всех архитекторов страны. Вызывает изумление уже то, что С. О. Хан-Магомедов, зная устройство сталинского государства, допускает существование некоего свободного стилистического выбора у архитекторов 1930-х гг.

С. О. Хан-Магомедов завершает свою статью фразой: «Просматривая книги, каталоги и журналы периода сталинского ампира, я убедился, что мы имеем дело с одним из самых высокопрофессиональных этапов в истории русской архитектуры последних столетий» [1, 14]. В общем-то, да. Высокопрофессиональный этап. Только профессия у этих людей была странная. Альберт Шпеер в мемуарах высказался о собственном творчестве нацистского времени — «скупное безумие». Сталинская архитектура была менее скучной, чем нацистская, но гораздо более безумной и антипрофессиональной. Если, конечно, под профессионализмом понимать решение профессиональных архитектурных задач цивилизованного общества, а не сталинской империи.

Заключение

Любое полноценное художественное явление (идет ли речь о культуре целой эпохи или о творчестве отдельных авторов) всегда возникает естественно, из предшествующего художественного опыта, и подчиняется только творческим импульсам его создателей.

Если советская архитектура 1920-х гг. возникла и развивалась именно таким образом, то сталинская архитектура после 1932 г. — категорически другим. Она возникла по приказу Сталина, запретившего конструктивизм, и развивалась под цензурным контролем, в обстановке абсолютной художественной несвободы и невозможности личного творческого развития. Самостоятельное творческое мышление в такой профессиональной среде было недопустимым. Так же, как и любые свободные обсуждения профессиональных проблем. Это значит, что конструктивизм и сталинский ампир — это не столько разные стили, сколько явления разной природы. Что отчетливо видно по результатам их деятельности.

Сталинская архитектурная теория обрушилась в 1960-е гг. не столько потому, что Н. С. Хрущев запретил «украшательство», сколько потому, что только в одной области — архитектуре — он снял железный занавес, отгораживавший советскую культуру от внешнего мира.

Оказалось, что сталинской архитектуре нечего противопоставить современной западной архитектурной теории, мгновенно заполнившей пустое пространство, оставшееся на месте абсурдного теоретизирования сталинского времени.

В теории «суперстилей» С. О. Хан-Магомедова для меня самое удивительное то, что ее автор, блестящий знаток и исследователь советской архитектуры 1920-х гг., уравнивает несравнимое. Нормальное живое искусство с подцензурным, противоестественным и лишенным способности к самостоятельному развитию. Вряд ли С. О. Хан-Магомедов мог не понимать, что сталинский ампир был искусственно выращен на костях любимого им конструктивизма. Причем выращен усилиями самих бывших конструктивистов, террором лишенных права на личные взгляды и личное творчество.

Список использованной литературы

- 1 Хан-Магомедов С. О. Сталинский ампир. Проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. — М.: КомКнига, 2010. — 296 с.
- 2 Лансере Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 3. Художник и государство. — М.: Искусство XXI век, 2009. — 800 с.
- 3 Сталин и Каганович. Переписка, 1931–1936. — М.: РОССПЭН, 2001. — 798 с.

References

- 1 Han-Magomedov S. O. Stalinskij ampir. Problemy, techeniya, mastera // Arhitektura stalinskoj epohi: opyt istoricheskogo osmysleniya / sost. i отв. red. Yu. L. Kosenkova. — M.: KomKniga, 2010. — 296 s.
- 2 Lansere E. Dnevnik: v 3 kn. Kn. 3. Hudozhnik i gosudarstvo. — M.: Iskusstvo XXI vek, 2009. — 800 s.
- 3 Stalin i Kaganovich. Perepiska, 1931–1936. — M.: ROSSPEN, 2001. — 798 s.

Статья поступила в редакцию 19 ноября 2021 г.

Опубликована в декабре 2021 г.

Dmitry Khmel'nitsky

Eng.D, architectural historian, architect, Berlin, Germany
e-mail: chmel'nizki@gmx.de