

Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х - начала 1930-х гг.

Елена Воронович

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 219-230 ◇

Рабочие строят свои города,
Растут в высоты рабочие соты,
Над флигелями дохлыми,
Сияют стеклами.
Старый вид страна потеряла:
Смотри, как кипит борьба материала.
Новый хозяин пришел и решил!
— Эти фасоны для нас хороши.
Четкий профиль и ровный тон
Дают кварталам стекло и бетон.
Свободны они от пыли и грязи:
Протрешь стекло и — конец заразе.
Н. Асеев¹

С ОВЕТСКОЕ изобразительное искусство с конца 1920-х годов начало эксплуатировать эффектные остросовременные формы конструктивистской архитектуры, чтобы обозначить пульсирующее, несущееся вперед время. Карикатуры и иллюстрации в журналах, вгрызаясь в городские проблемы или желая показать позитивный и стремительный процесс трансформации облика городов Страны Советов, непременно изображали хоть одно такое здание как часть пейзажа. Часто строение возвышалось над обветшалой церковью, неказистой усадьбой XIX века или бревенчатой избой. И тогда оно определенно выступало в роли не только и не столько самого себя, сколько в качестве символа тотального обновления — замещения старого мира новым, вытеснения прежних форм нынешними. Изображения зданий из стекла и бетона стали непременной частью журнальных репортажей о “неудержимом”² росте Москвы [Илл. 1]. Почти всегда они были снабжены



Илл. 1 - А. Дейнека, илл. для журнала “Прожектор”, 1928, 45, с. 6.

пропагандистскими названиями: *Каждая победа на жилищном фронте — победа нового быт³, Красная столица строится⁴, Из темных подвалов и сырых углов⁵, Новое строительство Москвы⁶, Растут столицы союзных республик⁷, Москва — сегодня⁸, Москва завтра⁹, Из лачуг и развалин — в новые дома¹⁰*. Для но-

³ “Прожектор”, 1927, 20, с. 40.

⁴ “Прожектор”, 1930, 34, с. 24.

⁵ “Прожектор”, 1928, 3, Б.п.

⁶ “Прожектор”, 1930, 31, с. 27.

⁷ “Прожектор”, 1929, 44, с. 20.

⁸ “Прожектор”, 1930, 19, с. 24.

⁹ “Красная Нива”, 1929, 48, с. 12-13.

¹⁰ “Прожектор”, 1928, 50, с. 24.

¹ Н. Асеев, *Город*, “Даешь”, 1929, 1, Б.п.

² А. Киров, *Москва растет*, “Прожектор”, 1927, 14, Б.п.

вой архитектуры тут же была придумана роль — служить “наглядным пособием”¹¹, инструментом, преобразующим сознание масс. Архитектура свободных общественных пространств, гимнастических залов, фабрик-кухонь, универмагов, функциональных крыш стала средством для “уничтожения источника склоки”¹², а архитекторы должны были “переделать наново // наш сардиночный унылый быт”¹³ и создать “материальные предпосылки коллективизации быта и раскрепощения женщины от плиты и корыта”¹⁴. В самом принципе совместного проживания в организованных домах-коммунах видели спасение от домашнего насилия, например, Н. Асеев писал:

Там, где отдых и ласка, и братство,
Время делится сообща
Там не станут цепляться и драться
на домашнюю жизнь ропща¹⁵.

Именно архитектура конструктивизма становится фоном в многочисленных иллюстрациях Н. Вышеславцева к роману М. Козырева и И. Кремлева *Город энтузиастов* (1930 г.). В романе, опубликованном в нескольких номерах “Красной нивы”¹⁶, речь идет о коренном переустройстве жизни общества посредством диефикации (от латинского *dies* — день), под этим термином скрывается: “многосменное непрерывное производство» и «непрерывное культурно-бытовое обслуживание”, при которых жизнь страны не замирает ни на минуту в ярких лучах вечного электрического дня.

В двух выпусках журнала “Прожектор” на всю страницу воспроизводились архитектурные фантазии столяра, декоратора кино-фабрики “Совкино” Ивана Никитченко. Иллюстрация *Дом отдыха* с застекленными кубами фасада, трогательными елочками озеленения и приводненным гидротранспортом на причале так и дышит рационализмом, присущим уже осуществленным постройкам. Ри-

сунок *Город в будущем*¹⁷ с небоскребами и летательными аппаратами интересен тем, что одна из высоток имеет узнаваемые антропоморфные очертания рабочего в кепке. Эти “фантазии” для недалекого грядущего созданы вполне в духе реальных градостроительных проектов и убедительным языком четкой графики говорят о том чудесном новом мире, в котором очень скоро будут жить все граждане СССР. За четкостью геометризованных внешних форм должно последовать и внутреннее устройство быта. “Простой рабочий стиль”¹⁸ социалистического быта коммунаров должен победить мещанский уклад. “Будущий архитектор” из одноименного детского стихотворения, когда вырастет, выстроит дом, где будут разбиты своя больница, школа и телеграф и “парки над крышами высоко”¹⁹. Текст снабжен иллюстрацией А. Рогинской с “типичным” конструктивистским зданием.

Часто фотографии и рисунки воспроизводят одно и то же идеологически важное здание, образ которого кочует из номера в номер. Так, например, процесс постройки нового здания Института Ленина запечатлен в рисунках К. Ротова *На окраине*, Е. Протопопова *Институт В.И. Ленина*. В других номерах журнала “Прожектор” опубликованы фотографии процесса строительства, а затем готовый результат — *Цитадель Ленинизма*²⁰ уже обретшая окончательный монументальный, суровый и величественный облик.

Были и курьезные случаи. Так, газета “Комсомольская правда” в отделе “По Советскому Союзу” опубликовала фотографию здания “Буровского племенного хозяйства” совхоза Константиновка Московской губернии. Но, как иронично заметили сотрудники юмористического журнала “Чудак”²¹, в этой заметке неверно все, кроме фамилии архитектора. Здание по проекту Бурова действительно было построено, но из фанеры, как

¹¹ Н. Дмитриевич, *В новом доме*, “Прожектор”, 1929, 6, с. 24.

¹² С. Гехт, *Газовые таганки*, “Прожектор”, 1930, 4, с. 15.

¹³ В. Маяковский, *Летающий пролетарий*, “СА”, 1930, 1-2, Б.п.

¹⁴ А. Федоров-Давыдов, *Выставка произведений советской и революционной тематики*, Москва 1930, с. 11.

¹⁵ Н. Асеев, цит. по: “Даешь”, 1929, 3, Б.п.

¹⁶ “Красная нива”, 1930, 21-32.

¹⁷ “Прожектор”, 1928, 2, с. 5.

¹⁸ “И в век иной, и в строй иной пора кончать со стариной”, цит. по: “Даешь”, 1929, 2, Б.п.

¹⁹ К. Арсеньева, *Будущий архитектор*, “Мурзилка”, 1931, 8, с. 15.

²⁰ “Прожектор”, 1927, 1, Б.п.

²¹ *Загадочная картина*, “Чудак”, 1929, 12, с. 8.

декорация для фильма Эйзенштейна *Генеральная линия* (“Старое и новое”, 1929). Здесь важно, что фотография этого фантазийного здания не вызвала у современников сомнений в подлинности — оно являло собой образец современной архитектуры. Это не удивительно, если иметь в виду, что Андрей Буров “видел свою задачу не в создании декоративных эффектов, как самоцели”, но желая “через фильм провести в жизнь новые методы индустриализированного сельского хозяйства и оформление самих построек, исходя из новых материалов и конструкций”²². По мнению С. Эйзенштейна и Г. Александрова “Образцовый совхоз — это форпост новой, еще нарождающейся сельскохозяйственной культуры” и не смотря на “идеи ‘натуралистического подхода’ к кино [...] идеи пропагандизма одержали вверх над смущением и совхоз был построен”²³. Планируемое воспринималось равным построенному — уже свершенным, состоявшимся и пригодным для использования. И придуманная архитектура, и реализованные проекты в духе конструктивизма становились в конце 1920-х маркерами эпохи. В статье *Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье* приводятся слова самого мэтра о том, что “со стороны архитектурной, совхоз ‘Генеральной линии’ имеет все данные носить название образцовый” и что “здания которые я привык видеть на западе в качестве вилл и особняков, в рабоче-крестьянском государстве строятся для утилитарных сельскохозяйственных нужд”²⁴.

В портрете Булова работы Юрия Пименова (1928, не сохранился²⁵) архитектор изображен сидящим на фоне античной скульптуры и прикрепленного к стене графического листа, в котором угадывается один из рисунков Булова к проекту архитектурного оформления совхоза и одновременно элементы Виллы Савой Ле Корбюзье, кумира Булова [Илл. 2]. Пименов, желая раскрыть



Илл. 2 - Ю. Пименов, Портрет архитектора А. Булова, 1977 (авторское повторение картины 1928), ГТГ.

личность портретируемого, определяет его через профессию и вкусовые предпочтения. Вероятно, находясь под впечатлением от архитектурного облика совхоза, Юрий Пименов в 1928 году, иллюстрируя детскую книгу Ч. Робертса *Зонни и Кид*, помещает счастливую коровью семью, свинок и курочек перед этим зданием.

В 1932 году вышло в свет издание *Ленинград. Новые пейзажи. 1917-1932*, представляющее собой серию автолитографий В. Конашевича — “сборник архитектурных пейзажей”²⁶. Особенно эффектно выглядит графический лист №8, изображающий одновременно Нарвские ворота, Фабрику-кухню²⁷, построенную рядом, и символ времени — трамвай. Конашевич показывает не “старый Петербург, а именно новый Ленинград [...] не идеализирует изображаемый им город, и не ‘эстетствует’: он дает документальные зарисовки новых явлений, фиксирует те небывалые черты в лице города, которые сделали это прекрасное

²² А.К. Буров (*мастера архитектуры*), под ред. А. Булова — О. Ржехиной — Р. Блашкевич — Р. Булова, Москва 1984, с. 57.

²³ В.С., *Новая клиентура архитектора Ле Корбюзье*, “Экран”, 1928, 46, с. 5.

²⁴ Там же.

²⁵ В коллекции ГТГ находится авторское повторение произведения, датированное 1977 годом.

²⁶ Э. Голлербах, *Ленинград в автолитографиях В.М. Конашевича*, “Ленинград. Новые пейзажи. 1917-1932”, Ленинград, 1932, Б.п.

²⁷ Построена в 1929-1930 гг. по проекту архитекторов под руководством А. Джорогова.

лицо моложе и радостнее”²⁸.

Архитектурный конструктивизм нашел свою вторую жизнь в графике, а вслед за ней и в живописи. Многие формальные приемы станкового искусства были “подсмотрены” у конструктивистов: общий минимализм деталей, лаконичные, но при этом “деловые” композиции, в которых всё слаженно работает и нет ничего лишнего; примат прямых линий, четких контуров и геометрических объемов. Кроме того, советская конструктивистская архитектура послужила источником вдохновения для художников. Они с удовольствием изображали саму конструктивистскую архитектуру, которая была для них воплощением духа времени, всего молодого, свежего, новаторского и подающего надежды.

Например, мастера Общества станковистов (ОСТ): Петр Вильямс, Мечислав Доброковский, Александр Дейнека, Екатерина Зернова, Александр Лабас, Владимир Люшин, Юрий Пименов, Федор Антонов и их творческие единомышленники, такие как Валентина Кулагина, Семен Павлов, Борис Рыбченков, создавали произведения, в которых конструктивистские постройки сопровождали основные сюжеты их картин.

Увлеченные “кружевом заводских конструкций”²⁹, остовацы разрабатывали темы труда, спорта, техники, полета, были заняты поиском нового типажа человека, созданием жанра индустриального пейзажа. Для них — “энтузиастов [...] индустриального века”³⁰ и “детей города”³¹ формы новой архитектуры стали частью их визуального словаря. Используя “все возможности новых достижений и традиций, языком станковой картины художники общества решали основные тематические задачи живописи наиболее выразительно и близко современности”³². Белоснежные здания с характерным ленточным остеклением, угловыми балконами и плоскими функциональными кров-



Илл. 3 - Ю. Пименов, Обложка для журнала “Красная нива”, 1930, 10.

лями, стали отличительным признаком новизны в сюжетах их полотен и графических листов. Новая архитектура в изобразительном искусстве и новая архитектура в реальности оказываются настолько тождественны, что, делая обложку журнала “Красная нива”, художник Юрий Пименов включил фрагмент фотографии здания Центрального телеграфа в свой оригинальный цветной рисунок *Строительный этюд*³³, используя редкий для себя прием коллажа [Илл. 3]. Для еще одной обложки того же журнала³⁴ Валентина Кулагина также обратилась к приему совмещения графики и фото, но ее подход был еще более радикален. Фотографии людских масс встроены в геометрию улиц и домов, что наглядно демонстрировало принцип преобразования человека архитектурой [Илл. 4].

В рисунке *Дождь* для журнала “Красная нива”³⁵ Юрий Пименов, несколько меняя реальные детали, воспроизводит архитектурный облик шестизэтажного дома кооператива “Дукс”³⁶ на Ленинградском проспекте. Художник подчеркива-

²⁸ Э. Голлербах, указ. соч.

²⁹ А. Дейнека, *Учитесь рисовать*, Москва 1961, с. 31.

³⁰ Я. Тугендхольд, *ОСТ*, “Известия”, 16.05.1926.

³¹ Там же.

³² Ю. Меркунов, *Первые общества и выставки*, в *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов*, под ред. П. Лебедева — В. Перельмана, Москва 1962, с. 205.

³³ “Красная нива”, 1930, 10.

³⁴ “Красная нива”, 1930, 12.

³⁵ “Красная нива”, 1929, 40.

³⁶ Архитектор А. Фуфаев, 1927-1928.



Илл. 4 - В. Кулагина, Обложка для журнала “Красная нива”, 1930, 12.

ет ритм вытянутых прямоугольников окон и их Г-образные темнеющие полосы. Громада нового кооперативного дома возвышается перед строением XIX века и Солевой башни Симонова монастыря. Для достижения этого эффекта Пименов увеличивает этажность дома-коммуны [Илл. 5]. Этот же дом с балконными оградами из металлических труб изображен и в картине Юрия Пименова *Новые дома* (1930, местонахождение не установлено) молодые мужчины и женщины находятся в интерьере этого только что построенного здания с окнами в пол, а дальний план демонстрирует зрителю, что это не только новый дом, но новый квартал, может быть даже новый город. Картина была представлена в 1930 году на *Выставке произведений советской и революционной тематики* в разделе “Новый быт”, как противопоставление “старому, грязному, некультурному быту”³⁷. Лаконичный интерьер соответствует реализованным лозунгам газеты “Комсомольская правда”, призывавшей “Предать хлам



Илл. 5 - Ю. Пименов, Дождь, илл. для журнала “Красная нива”, 1929, 40.

публичному суду!”³⁸. В другой работе Пименова этого же года *Дети на балконе* (Музей Людвига, Кельн) художник, изображая на балконе мальчика и девочку, словно показывает это же здание, но снаружи³⁹ [Илл. 6]. Это своего рода творческое обживание новых пространств, реклама нового быта в формате станковой картины. Символическим в этом отношении видится оформление бумажной обертки мыла “Новый быт”, где над “ц” изображено модернистское здание, одновременно — клуб, столовая, библиотека, ясли, школа и амбулатория. Сбоку содержится недвусмысленный текст: “Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту”⁴⁰ [Илл. 7].

Точно так же поступает и Петр Вильямс в работе *Автопробег* (1930, ГТГ). Автомобили —

³⁸ Цит. по: С. Бойм, *Общие места, Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 54.

³⁹ Сопоставление этих произведений позволяет предположить их серийный характер, важный для творческого метода Юрия Пименова.

⁴⁰ Туалетное [мыло] “Новый быт”, Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту, обертка, “Сибкрайсоюз”, < <https://electro.nekrasovka.ru/books/6167387> > (последнее посещение: 01.11.2020).

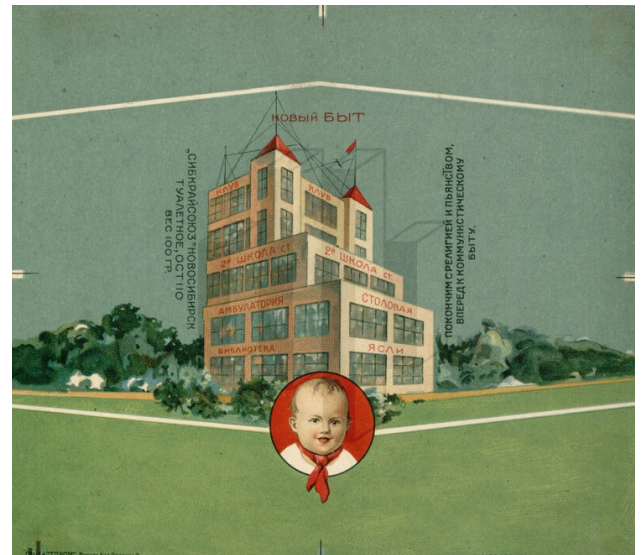
³⁷ А. Федоров-Давыдов, указ. соч., с. 13.



Илл. 6 - . Ю. Пименов, Дети на балконе, 1930, Музей Людвиг (Кельн).

беспорные победители в неравной конкурентной борьбе с крестьянской лошадкой. Они мчатся мимо зрителя и только что построенных, еще не полностью лишившихся строительных лесов, корпусов Всесоюзного электротехнического института⁴¹ в Лефортово. В этот же пейзаж художник помещает общественный корпус экспериментального дома-коммуны архитектора И. Николаева на улице Орджоникидзе с узнаваемыми шедевральными фонарями [Илл. 8].

В этих картинах, закладывающих тематическую



Илл. 7 - Обертка туалетного мыла “Новый быт”. Покончим с религией и пьянством, вперед к коммунистическому быту, обертка, “Сибкрайсоюз”.

основу для социалистического реализма, уже показана еще не декларируемая идеологами социалистического реализма “реальность в ее революционном развитии”. Здесь словно представлено настоящее и, одновременно, недалекое будущее, уже видимое художниками сквозь непрерывные ленты окон зданий.

В интимной, домашней сцене зарядки и игры с ребенком Федор Антонов помещает персонажей в интерьер конструктивистского дома (*В выходящий день. (Новый быт)* (1932, ГРМ). Залитое солнцем пространство кажется идеально спланированным для жизни, где возможны и занятия спортом и радость здорового детства. В окне мы видим пейзаж, структурированный сахарными прямоугольниками новой архитектуры [Илл. 9]. Конструктивизм воспринимается базой для архитектуры будущего — советского, светлого, скорого. И его функциональность лишь укрепляет веру в то, что это будущее состоится.

Схожая идея возникает и в полотне А. Лабаса *Дирижабль и детдом* (1930, ГРМ) — настоящем гимне, славящем будущее. В нем соседствуют дети — взрослые грядущего, дирижабль — транспорт завтрашнего дня и подчеркнуты функциональные кровли “домов нового быта” [Илл. 10]. “Начиная с гостевских утопических проектов тотального переустройства нового коммунистического

⁴¹ Архитекторы: Александр Кузнецов, Лев Мейльман, Владимир Мовчан, Геннадий Мовчан. Постройка 1929 года.



Илл. 8 - П. Вильямс, Автопробег, 1930, ГТГ.



Илл. 9 - Ф. Антонов, В выходной день. (Новый быт), 1932, ГРМ.

мира, создания всечеловеческого дома-коммуны и нового человека, иконография нового быта базировалась на полной реконструкции времени и пространства”⁴².

Экспрессивные фигуры бегунов с удлинёнными пропорциями на картине *Бег* Юрия Пименова (1928, местонахождение не установлено) стремятся к рекорду на фоне радуги, летящего гидроплана и, подчеркивающих линию горизонта, строгих форм новой архитектуры, прототипом которой стала опубликованная в “СА” фотография дома, по-

строенного в Версале Андре Люрса⁴³. В этой работе разрабатываемая художником тема спорта, получает четкую привязку ко времени [Илл. 11]. Нужно отметить, что художники не фантазируют, создавая образы архитектуры, они, приветствуя все новейшее, изображают и готовые отечественные, и зарубежные образцы.

Старая архитектура порой совсем исчезает из городского пейзажа в картинах советских художников, так, например, в картине Екатерины Зерновой *Передача танков* (1931, ГТГ). Парад проходит на фоне квадратов и прямоугольников современных домов, а от эпохи прошлого в картине изображена только брусчатка на первом плане. Но и брусчатка нужна художнице как ритмически организованная плоскость, соответствующая геометрии зданий.

Интерьеры конструктивистских производственных помещений почти идентичны в картинах Дейнеки *Текстильщицы* (1927, ГРМ) и Пименова *Молокозавод* (1928, Частное собрание, Италия). Они словно иллюстрируют образ будущего пьес Владимира Маяковского и одновременно — среду, в которой трудятся работники совхоза-миллионера из фильма Эйзенштейна *Старое и новое* (1929). Зритель тех лет, вероятно, смотрел на картины остовцев примерно так, как героиня этого фильма Марфа Лапкина, приехавшая из нищей деревни, смотрела на чудеса рационалистской архитектуры передового хозяйства. Совершенная организованность, стерильность и белизна новейших цехов, залитых солнечным светом из ленточных конструктивистских окон, наполнена магией созидания. Пименов словно бросает вызов Дейнеке, повторяя основные характерные художественные ходы *Текстильщиц*: дробность и ритмику фактур и деталей, фазовость движений персонажей, решение заднего плана с видимыми через огромное окно коровами [Илл. 12]. Они вместе вырабатывают тип новой тематической картины. Здесь заметен элемент параллельного и отчасти совместного поиска. Пименов дает другое пространственное решение этого очень близкого сюжета. У Дейнеки пространство картины неглу-

⁴² С. Бойм, указ. соч., с. 52.

⁴³ “Современная архитектура”, 1927, 2, Б.п.

бокое и разворачивается параллельно плоскости холста, (например, женщина справа несет что-то, подчеркивающее плоскость холста), и даже ход в глубину в левой части — к окну с коровами за ним, воспринимается не как прорыв, не как движение вглубь, тем более, что это движение остановлено идущими поперек коровами, а как усложнение и расширение в общем-то неглубокого пространства [Илл. 13]. Пименов же дважды уводит композицию вглубь, слева и справа, слева — движение подчеркнута фигурами выходящих женщин (тающих по мере удаления), а справа за стеклом — рисунок пола уводит вдаль (у Дейнеки держит плоскость), перспективно уменьшающиеся дома, и коровы — в хаотичном порядке. Пименов видимо хотел показать другую сторону этой темы, единение человека и пространства, у него живописное решение композиции, цветные пятна (очерченные, но пятна, а не силуэт, как у Дейнеки). У Пименова присутствуют яркие цветовые акценты, решение же Дейнеки более монохромно.

Вслед за художниками и фотографами, любовно фиксирующими четкие пропорции новой рациональной архитектуры, Александр Дейнека в 1930 году, создавая иллюстрации к детским книгам, часто окружает персонажей именно конструктивистской архитектурой. В книге *В облаках* в рисунке *Полет ночью* Дейнека близко к фотографии, вероятно виденной им в журнале “СА”⁴⁴, воспроизводит здание школы Баухауса в Дессау. Распластанные на черной плоскости ночной земли формы самолетов рифмуются с причудливым планом здания. Еще одним примером прямого интегрирования фотографии в оригинальную графику можно назвать графическую работу Дейнеки *Демонстрация* (1928, ГТГ). Символично, что эта работа создавалась для журнала “Прожектор” и иллюстрировала лозунг “Весь мир слышит в эти дни тяжелую поступь пролетариата”⁴⁵. Запечатленных на фото студентов Баухауса, столпившихся на балконе здания в Дессау, в своей работе Дейнека заменяет на советскую молодежь, при-



Илл. 10 - А. Лабас, Дирижабль и детдом, 1930, ГРМ.

ветствующую праздничное шествие.

Самый знаменитый рисунок к книге Н. Асеева *Кутерьма* — девочка у окна — изображает девочку и щенка, перед ленточным окном, таким образом говоря зрителю об облике здания и о времени. Электростанция в иллюстрации к книге Б. Уральского *Электромонтер*, хоть и окружена низким дощатым забором, также решена в остро-современных формах. Иллюстрация для журнала “Даешь” *Окраина Москвы* (1929) художественно интерпретируя, воспроизводит архитектурный облик Дома Госстраха, построенного в 1927 году по проекту Моисея Гинзбурга. В серии плакатов, созданных Дейнекой в этом же году: *Мы требуем всеобщего обязательного обучения*

⁴⁴ Люрса Андрэ (Париж), *Дом в Версале* (1925), “Современная архитектура”, 1927, 2, с. 61.

⁴⁵ “Прожектор”, 1928, 45, с. 6.



Илл. 11 - Ю. Пименов, Бег, 1928, местонахождение не установлено.

(1930), *Увеличим промышленное садоводство и огородничество* (1930), *Превратим Москву в образцовый социалистический город пролетарского государства* (1931), в качестве фона изображены “типичные” современные пейзажи. В пейзажах господствуют абстрактные, а иногда и конкретные, но изображенные условно архитектурные комплексы. Например, школа КИМ, построенная в Ленинграде, показана

просто как некое конструктивистское здание, без подчеркивания черт, присущих только этому объекту. Примечательно, что ее облик довольно точно отображен в полотне Семена Павлова *Школа имени КИМ* (ок. 1930, Рязанский музей им. И. Пожалостина). Здесь образец архитектуры конструктивизма занимает весь второй план картины. Можно утверждать, что эта картина репрезентирует конструктивистское здание полнее всех других в советской живописи. Бело-желтые с ритмической азбукой Морзе окна фасады структурируют броуновское движение лыжников, заставляющее вспомнить о творчестве Брейгеля [Илл. 14]. Такое особое внимание к объекту, возможно, связано с тем, что школа имени Коммунистического интернационала молодежи⁴⁶, ставшая здесь своего



Илл. 12 - Ю. Пименов, Молокозавод, 1928, частное собрание (Италия).

рода главным героем, первая в своем роде и на тот момент, названная “образцовой”⁴⁷, была “увенчана астрономической лабораторией”⁴⁸ и имела для современников совершенно футуристический вид.

Своим композиционным построением продолжающая линию плакатов картина Дейнеки *Кто кого?* (1932, ГТГ) стоит особняком в живопис-

вых советских школьных зданий. Состоит из нескольких блоков, выделенных по функциональному признаку, с разделением отдельных возрастных групп учащихся, разграничением учебных, общешкольных и клубных помещений. Здание состоит из трёх вытянутых параллельных корпусов, соединённых переходом на уровне второго этажа. Асимметричная композиция динамично развёртывается в пространстве. Самый длинный корпус, высотой в три этажа, растянут по линии улицы Ткачей. Он предназначался для младших классов. Старшеклассникам отводился противоположающий корпус, состыкованный из четырёх- и пятиэтажного объёмов и увенчанный башней обсерватории. Между ними, посередине двора, размещён ещё один корпус, включающий спортивный и актёрский залы. Это звено могло функционировать как клуб независимо от школы. Все три части здания сочленяются воедино галереей-переходом, в которой, кроме сквозного коридора, уместились библиотека и столовая. По старым фотографиям также видно, что части авторская окраска фасадов была не такой как сделано завхозами РОНО сейчас. Сегодня все здания красят одним цветом, но это неправильно. Архитектор Г. Симонов предполагал создание образа больших проемов в основном высоком корпусе школы, для этого простенки были окрашены контрастной темной краской, что создавало эффект широких окон. Школьное здание на улице Ткачей выделяется кристальной чистотой новой стилистики. Причём черты конструктивизма сплавлены в нём с особенностями другого направления – супрематизма. Есть сведения, что в проектировании школы участвовал Л. Хидекель, один из пионеров супрематической архитектуры”. Б. Кириков, *Школа №120 им. КИМа – школа № 327 Невского района*, цит. по: < <https://www.citywalls.ru/house10338.html> > (последнее посещение: 01.11.2020).

⁴⁷ *Образцовая школа*, “Прожектор”, 1927, 17, с. 28.

⁴⁸ Там же.

⁴⁶ 1927-1929-1932 - арх. Г. Симонов. “Построена в числе пер-

ном наследии художника этих лет [Илл. 15]. Здесь Дейнека размещает на холсте несколько независимых друг от друга пространственно-временных зон, в который показывает важные для СССР исторические события: 1917 год — штурм Зимнего дворца; 1920 — завершение Гражданской войны на европейской части СССР, 1924 — “ленинский призыв”⁴⁹. Во фрагменте, посвященном 1924 году, в двух частях пейзажа показано развитие от патриархального уклада с церквями и торговыми лавками к светлому комфорту современных конструктивистских заводов и клубов. Здесь примечательно, что взглядом из 1932 года Дейнека сильно опережает историю создания конструктивистских зданий, существовавших тогда только в воображении архитекторов. Большую часть композиции художник отдает современному ему 1932 году — четвертому году первой пятилетки, году стремительной урбанизации и взрывного роста промышленности. Само название произведения *Кто кого?* восходит к сталинским лозунгам первой пятилетки⁵⁰ и апеллирует к ленинской установке “либо погибнуть, либо догнать передовые страны и перегнать их также и экономически”⁵¹.

В монументальных росписях начала 1930-х годов характерные вытянутые по горизонтали здания и модернистские окна — частые детали. В несохранившихся фресках Льва Бруни для Музея охраны материнства и младенчества архитектура — полноправный участник. В композиции *Играющие дети* зал, где резвятся карапузы, представляет собой интерьер с характерным занимающим всю стену от пола до потолка окном, сквозь которое льется солнечный свет и в подробностях виден двор; в композиции *Дети, играющие в песочнице* (1932—1933), домом, во дворе которого



Илл. 13 - А. Дейнека, Текстильщицы, 1927, ГРМ.



Илл. 14 - С. Павлов, Школа имени КИМ, ок. 1930, Рязанский музей им. И.П. Пожалостина.

и грают дети, стал Дом в Версале архитектора-функционалиста Андре Люрса, увиденный Бруни в журнале “СА”⁵² за 1927 год. Делая крупноформатные холсты для оформления интерьера конструктивистского здания Фабрики-кухни в Филях 1932 года Федор Антонов и Александр Дейнека изображают в них архитектуру этого же стиля.

Советская реальность 1920-х годов — период строительства нового общества, где архитектуре было суждено сыграть одну из ключевых ролей. В те годы совершались первые шаги по “реанимации” строительной деятельности, находившейся в стагнации со времени Первой мировой войны. В условиях разрухи было важно рационально расходовать силы, средства, человеческие ресурсы и материалы, а этому условию лучше всего отвечала концепция конструктивизма, во многом

⁴⁹ Ленинский призыв — массовый набор в РКП(б), начавшийся в 21 января 1924 года, после смерти В. Ленина. Решение было принято Пленумом ЦК РКП(б) уже 29–31 января 1924 года; в соответствии с постановлением Пленума “О приеме рабочих от станка в партию” набор распространялся в первую очередь на рабочих, а также на беднейших крестьян.

⁵⁰ И. Сталин, *Нарастающий кризис мирового капитализма и внешнее положение СССР*, в Он же, *Сочинения в 18 т.*, Москва 1949, Т. 10, с. 388–391.

⁵¹ В. Ленин, *Полное собр. соч. в 55 т.*, изд. 5, Москва 1975, Т. 34, с. 198.

⁵² Люрса Андрэ (Париж), Дом в Версале, 1925, “Современная архитектура”, 1927, № 2, с. 55.



Илл. 15 - А. Дейнека, Кто кого?, 1932, ГТГ.

взращённая самыми радикальными формами геометрической абстракции (супрематизм в России, неопластицизм и традиция Баухауза — на западе). Архитектура кроме чисто утилитарной функции приобретала теперь значение основного инструмента преобразования действительности — создания новой среды.

В 1920-х архитектура конструктивизма — это не столько форма искусства, сколько продукт отражения насущных жизненных проблем и реальных запросов общества. Простые и функциональные правила конструктивизма позволяли не только решать художественные задачи, но и — что первоначально на тот момент — разрешать градостроительные и как мечталось, частично социальные проблемы. Формированию нового человека должны были соответствовать светлые модернизированные города, улицы, современные помещения, призванные создавать новый быт и помогающие осуществлять связь индивида с коллективом.

С 1930 года архитектурные теории и перспективные принципы расселения в СССР стали поводом для резкой взаимной критики сторонников разных мнений, часто сводившейся к политическим обвинениям. Был закрыт журнал «Современная архитектура». Сама архитектура конструктивизма, потеряв поддержку государства, отчаянно критикуемая в прессе быстро сдавала свои позиции.

Конструктивизм же в 1930-х постепенно из чудесной, мифологической преобразующей силы, из живительной стихии, отвечающей духу своего времени, превращается в удобный набор механиче-

ский штампов, уступая место иным архитектурным формам. В 1932 году постановление ЦК ВКПб «О перестройке литературно-художественных организаций» завершило многоликую историю советских художественных объединений. Вместо них были созданы единые творческие союзы художников, архитекторов и т.п. Творческое сообщество сначала позитивно восприняло эти перемены, положившие конец яростным спорам о путях советского искусства. Однако позже это привело к утверждению социалистического реализма как единственного стиля советского искусства и утрате свободы выбора — что и как изображать художникам. Постановление сформулировало перед советским искусством «задачу создания высокохудожественных произведений»⁵³, не обозначив, впрочем, каким формальным критериям эти произведения должны соответствовать.

www.esamizdat.it ◇ Е. Воронович, *Архитектура конструктивизма в советском изобразительном искусстве конца 1920-х - начала 1930-х гг.* ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 219-230.

⁵³ И. Иоффе, *Новый стиль*, Москва-Ленинград 1932, с. 3.

◇ ***Constructivist Architecture in the Soviet Visual Arts of the Late 1920s-Early 1930s*** ◇
Elena Voronovich

Abstract

The article considers key examples of real and fantastic objects of constructivist architecture found in Soviet painting and graphics of the 1920s and early 1930s. Architectural constructivism found its second life in graphics, and later in painting. Many formal techniques of easel art were appropriated by constructivists: the general minimalism of details; concise compositions in which everything combines smoothly and there is nothing superfluous; and the primacy of straight lines, clear contours and geometric volumes. For these reasons, Soviet constructivist architecture served as a source of inspiration for artists. They were happy to depict constructivist architecture itself, which was for them the embodiment of the spirit of the time: young, fresh, innovative and promising.

Keywords

Constructivist Architecture, Soviet, Painting, Graphics, the Society of Easel Painters.

Author

Elena Voronovich is the Senior researcher of the Department of painting of the 1st half of the 20th century, author of several articles, PhD student at The State Institute for Art Studies (Moscow). As a Curator she has been involved in several important exhibitions such as *To work, to build and not to whine! Aleksandr Deineka. Painting, Graphic. Sculpture* at the State Tretyakov gallery; *Aleksandr Deineka. Soviet master of modernity* at the Palazzo delle Esposizioni (Rome) in collaboration with Irina Vakar and Matteo Lafranconi; *Petr Kotov, Realism as a personal choice!* at the State Tretyakov gallery; *Someone 1917* at the State Tretyakov gallery in collaboration with Irina Vakar.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Elena Voronovich