

Ремизова Е. И.

*Харьковский национальный университет строительства и архитектуры***КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА  
(НА ПРИМЕРЕ ПЛОЩАДИ ИМ. ДЗЕРЖИНСКОГО В Г. ХАРЬКОВЕ)**

УДК 72.01:72.036

**Ремизова Е. И. Композиционные приемы советского авангарда (на примере площади им. Дзержинского в г. Харькове).** Цель работы — исследовать композиционную логику творчества мастеров Авангарда и выявить принципы композиционного языка архитектуры модернизма. Для характеристики композиционного языка архитектуры Авангарда применены системный и семиотический методы исследования. Выявлены семантические, морфологические и синтаксические особенности архитектурной композиции. Исследованы логические приемы художественной деятельности и мышления архитекторов советского Авангарда 20–30-х гг. XX в. Охарактеризованы принципы их творчества. Показано, что архитектурный язык Авангарда нормативен, аскетичен и жестко организован. Логические принципы композиции повторяются благодаря устойчивым смысловым ассоциациям и фиксируются в геометрических структурах. Способы композиционного мышления образуют монологическую структуру, т. е. являются внутренне целостными и нормативными.

**Ключевые слова:** язык архитектуры Авангарда, монолог в архитектуре, композиционная логика.

**Ремізова О. І. Композиційні прийоми радянського авангарду (на прикладі площі ім. Дзержинського у м. Харкові).** Мета роботи — дослідити композиційну логіку творчості майстрів Авангарду і виявити принципи композиційної мови архітектури модернізму. Для характеристики композиційної мови архітектури Авангарду застосовані системний і семиотичний методи дослідження. Виявлено семантичні, морфологічні та синтаксичні особливості архітектурної композиції. Досліджено логічні прийоми художньої діяльності і мислення архітекторів радянського Авангарду 20–30-х рр. XX ст. Охарактеризовані принципи їхньої творчості. Показано, що архітектурна мова Авангарду нормативна, аскетична і жорстко організована. Логічні принципи композиції повторюються завдяки стійким смысловим асоціаціям і фіксуються в геометричних структурах. Способи композиційного мислення утворюють монологічну структуру, тобто є внутрішньо цілісними та нормативними.

**Ключові слова:** мова архітектури Авангарду, монолог в архітектурі, композиційна логіка.

**Remizova O. Compositional methods of Soviet avant-garde (on example of Dzerzhinsky square in Kharkiv).** The objectives of work are to discover the compositional logic of creativity of avant-garde artists and reveal the principles of composite language of Modern Movement architecture. The system and semiotic methods were applied to characterize the compositional language of avant-garde architecture. Semantic, morphological and syntactic features of the architectural composition were revealed. Logical methods of artistic activity and thinking of Soviet avant-garde architects in 20–30s years of twentieth century were researched. The principles of their creativity characterized. It is shown that the architectural language of avant-garde is normative, ascetic and strictly organized. Logical principles of composition are repeated due to sustained semantic associations and fixed in geometric structures. Methods of composite thinking generate monologue structure, i. e. they are internally unified and normative.

**Keywords:** architectural languages of the avant-garde, monologue in architecture, compositional logic.

**П**остановка проблемы. Актуальность. Архитектура советского Авангарда пока не достигает 100-летнего возраста, однако она уже является историей и выдвигает задачу особой охранной политики. В настоящее время архитектура модернизма подвергается активной деструкции, часто вызванной непониманием традиций места и логики его проектирования, в конечном итоге приводящей к разрушению облика памятника. Поэтому важно подчеркнуть, что проблема лежит в двух плоскостях: 1-я в области «каменной», а 2-я — в сфере сознания, нахождении практических и теоретических средств охраны модернистской среды.

**Анализ последних публикаций.** Последние публикации показали, что к анализу этой проблемы приковано внимание ряда научных конференций и публикации DOCOMOMO — «Международная рабочая группа по документации и консервации зданий, достопримечательных мест и объектов градостроительства Современного движения» [1; 7; 8; 10; 11; 12].

Гуманизация среды обитания человека ставит задачу создания полисемичной и разнообразной городской среды, не теряющей своих старых значений, но и приобретающей качества современной демократичности. Главной характеристикой современного города становится его многозначность, которая должна стать предметом размышления архитектора, вторгающегося в столь сложный организм как архитектура модернизма, поскольку от глубины понимания механизмов формирования культурного ландшафта зависит будущее места и людей в нем обитающих [3].

**Связь с научными или практическими задачами.** Работа выполнена в соответствии с направлением госбюджетной научно-исследовательской работы кафедры основ архитектуры ХНУСА «Совершенствование проблемы воспроизводства сферы архитектурной деятельности (пластический язык современной архитектуры)».

**Цель статьи** — показать, что в городской среде сохраняются и с течением времени вступают во взаимодействие первоначальные логические принципы ее организации, а современный архитектор должен уметь не только читать, но и развивать, а не уничтожать заложенную в них логику. В городской среде необходимо отслеживать диалогические и полилогические отношения

между эпохами, стилями, формами, приемами формирования пространственных структур, и особенно возникающими семантическими связями. Неосознание всего этого многоуровневого полифонизма приводит к обеднению и разрушению исторической среды, а в конечном итоге к деградации ее составляющей — архитектуры Авангарда.

Актуальными *методами исследования* будут историко-генетический и семиотический подходы, позволяющие выявить важнейшие смыслы и значения, соответствующие этапам эволюционных трансформаций среды эпохи модернизма, которые в нее закладывались авторами.

**Изложение основных материалов исследования.** Линию развития авангардных идей можно проследить на примере событий, происходивших в архитектурной жизни молодого Советского государства и, в частности, одного его города Харькова.

Период 1924–1930 годов, когда был задуман и реализован правительственный комплекс площади им. Дзержинского в Харькове, можно назвать переходным по многим причинам. Он отличается политической, экономической и художественной нестабильностью. Революционные идеи нового государства ищут свое эстетическое воплощение во множестве разных художественных подходов. Группировки авангардного толка вырываются вперед и одерживают верх над традиционалистами. Их рационалистические лозунги убеждают многих, даже сторонников классики, однако только на некоторое время. Внутрипрофессиональная борьба идет непрерывно [2]. И в гуще этой борьбы оказывается конкурс на формирование нового правительственного центра в г. Харькове. Ключевые противоречия этой борьбы не могли не отразиться на конечном результате.

Фетишизация достижений техники стала одним из наиболее распространенных поэтических символов архитектуры и искусства XX века. Идея «индустриального рая», провозглашенная еще Сен-Симоном, утверждавшая силу человеческого разума и его рационального и совершенного применения в инженерных и технологических областях человеческой деятельности, в XX веке привела к культуре «совершенной машины», служащей на благо человечеству. Новые социальные утопии в искусстве воплотились в механизированных образах людей, домов и городов. Ярким примером такого явления является ансамбль площади им. Дзержинского в Харькове и его центрального здания — Госпрома.

Начнем с семантической составляющей, а именно с замысла и имени. Название «Госпром» двойственно в своей основе. С одной стороны — это имя собственное. Но с другой стороны, в этом имени нет ничего личного, оно необъятно и олицетворяет собой образ промышленности как таковой, и систему управления ею как универсальный

закон. В эпоху кристаллизации советской власти все индивидуальное должно было стираться и превращаться в коллективное. Об этом говорит один из авторов проекта С. С. Серафимов: «Дом Госпромышленности в Харькове я пытался решить как частицу организованного мира, показать фабрику, завод, ставший дворцом. <...> На глазах современников революционно-романтические видения обретали свою зримую плоть. <...> Улицы, движение, воздух пронзили здание насквозь, повисли в разных уровнях мостами и переходами, демонстрируя пространственное мышление новой эпохи, заявляя новую эстетику непрерывности архитектуры <...>» [6: 103].

Космический масштаб новой архитектуры обращает нас к ренессансу, к идее выражения в архитектуре понимания строения мира. Вселенское видение отражается в концентрических кольцах зданий, окружающих круглую площадь с радиальными осями улиц, разбегающихся в бесконечность. В этой космогонической картине просматривается ренессансная модель мира — гелиоцентрическая система вращения планет вокруг Солнца. Однако здесь она как будто вывернута наизнанку. Центр вращения не отмечен ничем, и это весьма символично, потому что для советского авангарда ключевым словом было «пространство», т. е. пустота. Но, в данной пространственной модели выражена идея иерархии централизованной власти как идеала целостности и единства государства [8]. В этом выразился диктаторский монолизм нового способа мышления, его ясный код, художественный закон.

Однако, в этом грандиозном сооружении прослеживается определенная двойственность. При проектировании Госпрома проявились два пути развития архитектуры, выразившиеся в двух художественных языках. Громкий, кричащий, декларативный авангард искал новый абстрактный язык, отказывался от изобразительности и наслоений прошлого, утверждал невиданный доселе техницизм. Знающий себе цену и уверенный в себе традиционализм спокойно апеллировал к истории и классике. Внешне декларируя конструктивистский метод, Госпром обладает декоративным характером. Два языка — конструктивистский и ретроспективно-декоративный борются в этом произведении и в архитектуре в целом.

В этом можно убедиться, рассмотрев, как отрабатывалась архитектурная лексика и синтактика уже не на бумажных и деревянных макетах студентов ВХУТЕМАСа, а в бетоне и стекле Госпрома.

В многоосевой композиции здания заложен множественный порядок симметрии, являющийся распространенным законом мировой гармонии. Каждый корпус симметричен сам по себе и симметричен относительно центральной оси. Фасады внутри проездов как будто смотрят в лицо друг другу. Многие детали симметричны внутри

себя. Все эти способы построения сближают Госпром с классицизмом и его наследником — ар-деко. Казалось бы, ясно и легко угадывается общий строй, но именно здесь кроется очередное противоречие. Нет такой точки обзора, откуда бы все это сложное построение воспринималось бы симметрично. Госпром всегда воспринимается динамично и асимметрично, что свойственно советскому Авангарду. Это эффект кинематографа, а точнее синематографа, бурно развивавшегося в 20-е годы. С одной стороны — абсолютная организованность и множественная симметрия, а с другой — многообразие видов, ракурсов, планов, пространственная пронизываемость. В то время как характер восприятия Госпрома подталкивает нас к мысли об Авангарде, заложенный в нем геометрический порядок тяготеет к зарождающемуся ар-деко [1].

Лексика Госпрома складывается из элементарных единиц: одинаковые окна, собирающиеся в ленты, вертикали лестничных клеток, разновысокие плоские крыши — все это соответствует языку «современного движения». В то же время классическая зеркальная симметрия проездов, отмеченная вертикалями лестничного остекления, нарушается асимметрией скачка корпусов как будто нарастающих к центру, но резко спадающих при приближении к центральной оси. Средняя часть фасада не поднята, а провалена как по вертикали, так и по горизонтали. Так в отдельном памятнике возникает диалог конструктивизма и ар-деко.

Футуристически гигантский масштаб и почти абстрактная геометричность сближает это произведение с историческими фантазиями Дж. Пиранези и абстрактно-индустриальными рисунками Я. Чернихова одновременно, что придает ему еще большую двойственность.

Поиск нового универсального языка отразился в абстрактных геометрических формах Госпрома, а также в зданиях Купеческого банка, консерватории, треста «Донуголь», клуба Железнодорожников в Харькове. Черный квадрат Казимира Малевича [4] стал предельным выражением этой идеи, т. к. был одновременно и «абсолютным все», и «абсолютным ничто». Космическая первома́терия выражена в супрематических картинах Малевича. Достижение абсолютной и тотальной гармонии не предполагало дальнейшего развития. Мир и творчество должно было, по мысли авторов, остановиться, т. к. за пределами этого совершенства нет ничего. Госпром демонстрирует такую абсолютную систему.

Госпром задумывался как ансамбль в ансамбле. Круглую площадь им. Дзержинского образовали три здания: первый в СССР небоскреб Госпром (1925–1929, архитекторы С. С. Серафимов, С. М. Кравец, М. Д. Фельгер), Дом проектов (1930–1933 гг. арх. С. С. Серафимов совм. с женой, М. А. Зандберг-Серафимовой, полностью

перестроено в 1960-е гг.) и Дом кооперации (арх. А. И. Дмитриев, О. Р. Мунц, проект 1928, строительство 1933–1935 гг. также перестроенное после войны). В первоначальной композиции последних двух было больше конструктивистской поэтики. Композиция триумфально поднималась уступами к центральному повышенному ризалиту, окна разлетались в стороны горизонтальными лентами, стеклянные ленты лестничных маршей вздымались вверх, железобетонный каркас подчеркивал новизну облика. Проект Дома кооперации имел больше черт, приближающих его к американским небоскрегам эпохи Ар Деко, чем признаков конструктивизма. Характерными чертами нового кода (не только харьковского, а и всего конструктивистского) стали асимметричные фасады, функционально организованные планы, пересечение крупных геометрических объемов в пространстве, контраст больших стеклянных плоскостей и глухих поверхностей стен, динамичность композиций. Всеми этими чертами обладали здания, созданные в Харькове в 20-х — нач. 30-х гг. XX в. членами московского ОСА — общества современных архитекторов — или УкрОСА. К их числу можно отнести гостиницу «Интернационал» на площади им. Дзержинского, (1923–1927 гг., арх. Г. А. Яновицкий, руководил украинским отделением ОСА), клуб строителей на пл. Руднева (1928 г., авторы И. А. Штейнберг, И. И. Малоземов и И. Ф. Милинис, один из ключевых деятелей ОСА и соавтор М. Гинзбурга), почтамт на привокзальной площади (1930 г., арх. А. Г. Мордвинов), жилые дома на Пушкинском въезде (арх. Р. М. Фридман и И. А. Штейнберг, 1929–1932 гг.). Все они отмечены характерными «супрематическими» сдвигами объемов, ступенчатыми завершениями, подчеркнутой динамичностью даже при малых размерах и т. п. И это стало универсальным правилом, распространившимся по всему миру.

Модернистские течения создали «архитектуру вообще», «архитектуру для всех, но ни для кого лично». Диктаторские устремления этих концепций выразились в монолизме архитектуры, утверждавшей единственно возможный путь развития.

В первом Манифесте группы «Стиль» 1918 года утверждалось: «Есть новое и старое сознание эпохи. Старое направлено к индивидуальному. Новое направлено к всеобщему. Конфликт между индивидуальным и всеобщим нашел отражение как в мировой войне, так и в современном искусстве <...> Новое искусство продемонстрировало суть нового сознания эпохи: равновесие между всеобщим и индивидуальным. Новое сознание готово реализоваться во всем, включая предметы будничной жизни» [9: 208]. Эти слова можно отнести к любому живописному и архитектурному произведению 20-х гг. XX в., в котором художник стремится к максимальному обобщению, универсализации и даже интернационализации.

Архитектурный авангард воплотил идею машинного рая в «универсальной планировке», пяти принципах Корбюзье: дом на столбах, ленточное остекление, универсальный план, горизонтальная крыша и сад на крыше, которые реализовались от Аляски до Австралии и от России до США километрами железобетонных панельных однообразных типовых домов и микрорайонных поселений, не замечающих ни человека, ни места, ни времени. По сути дела это и был новый язык модернизма. Мис ван дер Роэ говорил, что «язык может быть использован для повседневных нужд как проза, если вы можете очень хорошо говорить — как великолепная проза. И если вы действительно говорите хорошо, вы можете быть поэтом. Но во всех случаях это тот же язык, и его характер остается тем же, и он имеет те же возможности» [5: 381]. Идея «идеального общества», для которого новый рафинированный язык был как нельзя кстати, потерпела в конечном итоге провал и ликвидация CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) была тому подтверждением, но оставила ужасающие своей унылостью и безликостью следы в виде бесконечных микрорайонов социалистических городов и поселков.

Возможно, именно благодаря этому монологу новаторство *Modern Movement* очень быстро исчерпало свои ресурсы. Художественный язык очистился до предела и к 1950-м годам стал примитивно прост. Универсальность этого языка перешла все границы возможного, а архитектура и искусство стали просто неинтересны, скучны. В 1960–1970 гг. наблюдается лавина критических выступлений в адрес модернизма и его художественного языка. Упрек модернизму состоял в том, что его архитектура стала бессодержательной. Разрыв с историей и культурной памятью повлек утрату художественного содержания, и никакие технические приемы совершенствования формы уже не могли спасти «современную архитектуру».

Сейчас, когда модернизм осознается как один из исторических стилей и после него мы отмечаем брутализм, хай-тек, постмодернизм, деконструктивизм и др., новизна модернистских течений кажется чем-то преходящим. Создатели же модернистского движения (Ле Корбюзье, В. Гропиус, Мис ван дер Роэ и др.) предполагали, а точнее утверждали непреходящий характер своих истин. Они считали, что они открывают всеобщие универсальные законы миротворчества. А человек с его характером, психологией, миропониманием — это только песчинка в мировом океане, не способная повлиять на этот процесс, а потому неважная, неценная и неинтересная для «творцов истории». Отсюда безличностный характер большинства произведений модернизма. Холодные кристаллы небоскребов и вилл Миса ван дер Роэ, марсельская единица Ле Корбюзье — машина для жилья и человек — винтик в этом механизме, знак,

автомат в картинах самого Корбюзье и Фернана Леже, Рене Магритта и Дж. де Кирико. Отсюда и идея «бумажной архитектуры» — архитектуры, не требующей воплощения, предназначенной только для того, чтобы будить разум. Отсюда и аналитичность отношения к миру, отсюда и деструктивные принципы творчества, получившие активное развитие в постмодернистской художественной культуре конца XX века.

Монолог Авангарда существенно отличается от монолога канонических языковых систем. В первую очередь, тем, что он формируется искусственно, т. е. волевым актом группы творцов, путем декларирования универсальной идеалистической идеи, чего никогда не было в древности. Несмотря на отсутствие канона, складывающегося в течение длительного времени, Авангард очень быстро формирует правила художественного мышления на базе строго определенного понятийного аппарата, с помощью которого он нормирует творческий процесс. Язык архитектуры модернизма отличается аскетизмом, небольшим набором знаковых форм и жесткой регламентацией композиционных правил.

Одним из новейших путей развития монолога можно также считать дигитальную архитектуру, претендующую на аналогичную Авангарду универсальность. Многие дигитальные проекты также абстрактны, геометричны, не масштабны и безотносительны к среде, в которой размещаются. Математическая логика их создания подчиняется параметрам, введенным в программу.

**Выводы.** Обобщая результаты проведенного исследования важно отметить, что монолог как форма мышления и деятельности свойственна Авангарду. На рубеже XIX и XX веков впервые стиль и художественные движения создаются искусственно, сознательно, волевым актом. Авангардные течения стремятся к диктату своих идей, понятий и принципов как универсальных и всеобщих. Отличительными признаками художественных течений Авангарда становятся глубокая аналитичность мышления и нормативность декларируемых требований и абстрактных понятий и символов. Каждое художественное направление выдвигает свое ключевое понятие, на базе которого формируются новые смыслы и правила создания формы.

Фетишизация достижений техники и культ «совершенной машины» стали наиболее распространенными поэтическими символами архитектуры и искусства 1-й пол. XX века. На их основе сложились концепции функционализма и конструктивизма, а затем и весь рационализм модернизма. Архитектурная лексика и синтактика модернизма отмечена характерными чертами нового рационалистического кода: динамичное пересечение крупных геометрических объемов в пространстве, асимметричные фасады, функционально организованные планы, контраст больших

стеклянных плоскостей и глухих поверхностей стен, динамичность горизонтальных и вертикальных лент остекления, «супрематические» сдвиги объемов, ступенчатые завершения, безличностный характер большинства произведений.

Архитектурный Авангард относится к монологическим языковым системам, которые возникли путем сознательного декларирования новой концепции. Язык модернизма можно назвать монологическим, поскольку он опирался на строго определенную логику художественного творчества и жестко ограниченный понятийный аппарат.

Архитектурный монолог характеризуется не только единством логических, т. е. композиционных приемов построения формы, но и единством самих форм. Механизмом реализации единства форм является деятельностный аспект, т. е. владение определенными навыками построения форм.

Авангарду как монологической языковой системе характерны следующие признаки: внутренняя целостность, самодостаточность, нормативность; устойчивость структур образного языка; художественный язык не заимствует средства других культур; ограничение выразительных средств с помощью концепции, декларации, лозунга, понятийной системы.

#### **Перспективы дальнейших исследований.**

Знания о композиционных логиках крайне важны при реконструкции и реставрации памятников, к числу которых, безусловно, относится и конструктивизм. Развитие знаний о композиционных логиках и их трансляция в системе охраны памятников могут способствовать более глубокому пониманию урбанистических проблем и их разрешению.

#### **Литература:**

1. Буряк А. *Метод и стиль в архитектуре Харькова 20-х — 30-х гг.* / А. Буряк, И. Крейзер // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* — Харків: ХХІІІ, 1999. — Вип. № 4–5. — С. 128–129.
2. *Из истории советской архитектуры 1926–1931 гг. Документы и материалы. Творческие объединения.* / Ред. В. Э. Хазанова. — М.: Наука, 1970. — 212 с.
3. *Креативний урбанізм: до століття містобудівної освіти у Львівській політехніці: збірник наукових праць кафедри містобудування.* — Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2014.
4. Малевич Казимир. *Черный квадрат* / К. Малевич. — С-Пб.: Изд. Дом «Азбука-Классика», 2008. — 288 с.
5. *Мастера архитектуры об архитектуре.* — М.: Искусство, 1972. — 590 с.
6. *Николенко Т. Предвосхищение будущего. Дом Госпромшленности в Харькове* / Т. Николенко, В. Горожанкин // *Архитектура СССР*, 1984, № 3. — С. 101–105.
7. *Пространство ВХУТЕМАС: Наследие. Традиции. Новації.* — М.: МАРХИ, МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. — 240 с.
8. Ремизова Е. И. *Конструктивизм на перепутье* / Е. И. Ремизова // *Материалы научно-практ. конф. «Конструктивизм в Украине»* // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* — Харків, 2005, вип. № 6. — С. 78–80.
9. *Фремттон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития* / К. Фремттон. — М.: Стройиздат, 1990. — 535 с.: ил.
10. *Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формобразования. Мастера и течения* / С. О. Хан-Магомедов. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.: ил.
11. *Черкес Б. С. Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації: автореф. дис. ... д-ра архіт.: 18.00.01* / Черкес Б. С.; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. — К.: 2006. — 36 с.
12. *Cooke C. The Lessons of the Russian Avant-Garde* / C. Cooke // *Architectural Design*, 1988. — vol. 58. — № 3/4. — P. 13–15.