

Д.И. МИХЕЙКИН

Mikheykin Dmitry.  
Contemporary World's  
Architecture, 2/2019.  
P. 69–94.

# ОБРАЗ «УНИВЕРСУМА» В АРХИТЕКТУРЕ СССР КОНЦА 1950-х — 1960-х ГОДОВ

УДК 72.01

DOI 10.25995/  
NIITAG.2020.13.2.021

Статья посвящена новой образной основе, определяющей формотворчество в наиболее значимых произведениях архитектуры СССР в конце 1950-х — 1960-х годов. Коренные цивилизационные изменения в позднем послевоенном мире обусловили появление новой образности в искусстве и архитектуре того времени, в том числе тесно связанной с изменениями в философии науки и новейшими представлениями о физическом устройстве вселенной. Данные процессы рассматриваются на примере отечественного опыта, который понимается как неотъемлемая часть общемировой трансформации в архитектуре — от модернизма к постмодернизму. В статье подробно анализируются тексты З. Гидиона, Л.Н. Павлова, рассматриваются некоторые уникальные проекты и объекты конца 1950-х — начала 1960-х годов, что позволяет реконструировать изначальные смысловые конструкции, которые в той или иной степени обращены к новому образу «универсума», являющемуся основополагающим в архитектурном формотворчестве того времени.

**Ключевые слова:** универсум, советская архитектура 1950-х — 1960-х, модернизм, постмодернизм, Дворец Советов 1957–1959, курорт Пицунда, павильон «Радиоэлектроника» ВДНХ.

**Михейкин Дмитрий Игоревич** — филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, старший научный сотрудник  
E-mail: nniloo3@gmail.com

D.I. MIKHEYKIN

## THE IMAGE OF THE “UNIVERSUM” IN THE ARCHITECTURE OF USSR IN THE LATE 1950s — 1960s

The article is devoted to the new figurative basis that determines the form-making in the most significant works of architecture of the USSR in the late 1950s — 1960s. Fundamental civilizational changes in the late post-war world led to the emergence of a new imagery in the art and architecture of that time, including closely related to changes in the philosophy of science and the latest ideas about the physical structure of the universe. These processes are considered on the example of soviet experience, which is understood as an integral part of the global transformation in architecture — from modernism to postmodernism. The article analyzes in detail the texts of Z. Giedion, L.N. Pavlov, some unique projects and objects of the late 1950s — early 1960s are considered, which allows to reconstruct the original semantic constructions that, to one degree or another, appeal to the new image of the “universum”, which are fundamental in the architectural form-making of the late 1950s — 1960s.

**Keywords:** universum, Soviet architecture of the 1950s and 1960s, modernism, postmodernism, Palace of Soviets 1957–1959, Pitsunda resort, pavilion Radioelektronika VDNH.

**Mikheykin Dmitry** — 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 Construction Ministry of Russia”, Senior research associate

Понятие «универсальность», тесно связанное в понятийном аппарате архитектора с представлениями о пространстве, претерпело значительную

трансформацию на протяжении первой половины XX века. В настоящем исследовании за отправную точку данной трансформации принимается архитектура русского авангарда 1920-х — начала 1930-х годов и шире — эпоха модернизма в мировой архитектуре. Как правило, далее, к рубежу 1950-х — 1960-х годов, понимание «универсальности» прямо экстраполируется или автоматически переносится «сквозь» три десятилетия в случае изучения исторического развития как мировой архитектуры, так и, тем более, советской архитектуры. В то же время эта логическая цепочка не имеет под собой видимой устойчивой конструкции, хотя бы в силу того, что между рассматриваемыми периодами (1920-е и 1960-е) три десятилетия, в течение которых в мире произошли коренные изменения практически во всех сферах жизнедеятельности, и в том числе в фундаментальной науке. Принимая во внимание стремительные видоизменения в цивилизационных процессах первой половины XX века, такое фундаментальное понятие, как «универсальность», не могло не претерпеть определенных изменений, что, в свою очередь, должно было найти отражение в теории и практике архитектурного формотворчества на рубеже 1950-х — 1960-х годов. Имеет место обнаружение подобной рефлексии в отечественной архитектуре конца 1950-х — 1960-х годов.

Исторический процесс развития мировой архитектуры, начиная с древнейших времен, всегда был достаточно тесно связан с представлениями о мироустройстве в ту или иную эпоху. Возможно (и скорее всего), само становление архитектуры как таковой напрямую связано с первичными попытками постройки «модели» мира или, по крайней мере, с некими попытками понять и зафиксировать накопленные знания об окружающем мире в некоей объемно-пространственной композиции. Это прямо подтверждают многочисленные исследования обширного пласта мегалитической архитектуры неолита<sup>1</sup>. Как правило, значительные сдвиги в переосмыслении и «расширении» картины

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кочергин В.В. Кольца каменного века. Архитектура древнейшего времени. М.: Архитектура-С, 2016.

<sup>2</sup> Томилин К.А. Фундаментальные физические постоянные в историческом и металогическом аспектах. М.: Физматлит, 2006. С. 176.

мира серьезно отражались и на изменении архитектуры в разные времена. Сами выделяемые в мировой истории эпохи и моменты их переходов в основном указывают на коренное изменение мировоззрения и на ряд открытий, в том числе в естественных науках, как впоследствии они были обозначены и окончательно обособлены к XIX веку. К началу XX века и на протяжении первой половины столетия в фундаментальной науке произошли колоссальные изменения в понимании устройства мироздания. Безусловно, на различных уровнях это повлияло на ход развития и мировой архитектуры, и, в частности, советской, которая являлась тогда и является поныне одним из «локомотивов» становления — авангардным «началом» и ростом все новых и новых генераций архитектурной мысли.

Итак, вышеупомянутый глобальный процесс преобразований в архитектуре первой половины XX века на фундаментальном уровне (помимо влияния разнообразных социокультурных и общих цивилизационных процессов, в том числе явления научно-технического прогресса) есть следствие и рефлексия квантово-релятивистской революции и ее инерционного поступательного развития в первой половине XX века. Череда прорывов в фундаментальной физике обусловила бурное научно-техническое развитие на протяжении всего XX века и начала XXI столетия, но главное — полностью перестроила представление о физической картине мира, изменила гносеологию, научную философию (и не единожды). В первой половине XX века кардинальным образом поменялось значение понятия «универсальность» в контексте развития концепции фундаментальных физических постоянных и коренной трансформации ее методологии. «...Первоначальная характеристика некоторых (физических. — Д.М.) постоянных как универсальных связана с универсальностью законов, в которых они присутствовали (закона всемирного тяготения, закона теплового излучения и др.). Однако само введение универсальных постоянных в классические законы, как оказалось впоследствии, разрушило универсальность самих классических законов, которые уступили место релятивистским и квантовым законам. Оказалось, что все классические законы не универсальны, как считалось на протяжении 200 лет, а все они имеют ту или иную область применения. Причем границы применимости классических теорий определяют именно универсальные (фундаментальные) постоянные. Поэтому суть квантово-релятивистской революции можно кратко выразить как переход от универсальных законов к универсальным постоянным»<sup>2</sup>.

Схожий процесс наблюдается и в архитектуре к 1950-м — 1960-м годам, где начинают проявлять свои очертания «универсальные константы» из «сокровищницы» истории мировой архитектуры — высшие образцы. Законы формотворчества могут со временем меняться, а «образец»,

он же архетип — никогда. Что, безусловно, связано и с нарастающей мировой известностью примерно к этому же времени трудов К.Г. Юнга: аналитической психологии и в особенности теорий архетипических образов и структуры бессознательного, а также таких понятий, как коллективное бессознательное и архетип, представляющих по своей сути универсальные идеи. В исследованиях К.Г. Юнга термин «архетип» впервые появляется в работе «Инстинкт и бессознательное»<sup>3</sup> 1919 года. Данный термин постепенно становится употребляемым в различных областях гуманитарного знания, в том числе в литературоведении. В отечественную гуманитарную науку, несмотря на критику «буржуазного» литературоведения, также проникали понятие «архетип» и аспекты его толкования, что, например, можно видеть в статье С.С. Аверинцева «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии»<sup>4</sup> 1970 года.

Обратившись непосредственно ко времени 1960-х годов в контексте литературоведения, следует выделить пьесу Ф.Н. Горенштейна «Волемир», написанную им в 1964 году. Молодому талантливому писателю, будущему сценаристу кинофильмов «Солярис» А. Тарковского (1972), «Раба любви» Н. Михалкова (1975), «Комедия ошибок» В. Гаузнера (1978), пьесу заказал режиссер Ю. Любимов для начинающего тогда театра на Таганке (с 1964 года). Но, к сожалению, «Волемир» так и не был поставлен на сцене: Ю.П. Любимов честно признался, «что не знает, что с ней делать»<sup>5</sup>; Г.А. Товстоногов, прочитав текст, назвал пьесу «талантливым бредешником»; в «Современнике» пьесу оценили по достоинству молодые актеры театра О. Табаков, О. Даль и А. Мягков, но попытки ее поставить не увенчались успехом из-за отказа начальства. Первая постановка режиссера Е. Каменьковича<sup>6</sup> и премьеры этой малоизвестной пьесы состоялась только в 2016 году в стенах московского театра «Мастерская Петра Фоменко». Экзистенциальные откровения главного героя — сродни потоковому тексту, казалось бы, спутанных

<sup>3</sup> Jung C. *Instinct and the Unconscious* // *British Journal of Psychology*. 1919. Vol. 10. Issue 11. P. 15–23.

<sup>4</sup> Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // *Вопросы литературы*. 1970. №3. С. 113–143.

<sup>5</sup> Векслер Ю. О Фридрихе Горенштейне // *Arzamas*: журнал. URL: <https://arzamas.academy/mag/658-gorenshtein> (дата обращения: 01.11.2019).

<sup>6</sup> В «Мастерской Фоменко» воплотили мечту мастера // Телеканал «Россия — Культура». URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/147856/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/147856/) (дата обращения: 01.11.2019).

<sup>7</sup> Beebe M. *Ulysses and the Age of Modernism* // *James Joyce Quarterly*. 1972. Vol. 10. No. 1. P. 172–188.

<sup>8</sup> Векслер Ю. Молились и черту тоже // *Независимая газета*. URL: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2012-03-22/4\\_gorenstein.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2012-03-22/4_gorenstein.html) (дата обращения: 01.11.2019).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 1: А-К / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 174.

мыслей героев романа «Улисс» (1914–1921) Дж. Джойса. В свою очередь, К.Г. Юнг, анализируя «архетипическую» структуру различных художественных произведений, обращался в своих текстах разного времени к этому роману, который, по некоторым оценкам, является «квинтэссенцией всего модернистского движения»<sup>7</sup>.

Некоторая абсурдность сатирического повествования «Волемира» о безднах внутреннего мира «маленького» человека пропитана подспудным обращением к библейским текстам и смыслам как к явно константным и универсальным для самого автора именно с точки зрения философского подхода. По выражению исследователя творчества Ф.Н. Горенштейна Ю. Векслера, писатель «вместо социалистического исповедовал библейский реализм»<sup>8</sup>. Особое внимание Ф.Н. Горенштейна к человеческой сущности сквозь призму соотношения «добра» и «зла» сам автор определял так: «...моя позиция безусловно отличается от позиции гуманистов. Я считаю, что в основе человека лежит не добро, а зло. В основе человека, несмотря на Божий замысел, лежит сатанинство, дьявольство, и поэтому нужно прикладывать такие большие усилия, чтобы удержать человека от зла. И это далеко не всегда удается»<sup>9</sup>. Как видно, Ф.Н. Горенштейн в своих умозаключениях опирается на глубоко традиционную библейскую концепцию мироустройства, уходящую своими корнями в глубины веков, к так называемому близнечному мифу<sup>10</sup>, пронося сквозь свой новаторский текст идею даже не противостояния, а взаимоперетекания «добра» и «зла», что само по себе является обращением к глубоко архаическому сознанию. Но в то же время автор подчеркивает незыблемость априорного превосходства «добра» над «злом», определяя мироздание как «Божий замысел», а злоключения с основами человеческой сущности явно соотносятся с первородным грехом. То есть само по себе «добро», как и библейский «Божий мир», является для Ф.Н. Горенштейна первородной универсальностью мироздания: через библейскую картину мира он принимает и языческую предысторию со всей возможной жестокостью ритуального действия, которую он проявляет и в мелких, едва заметных «ритуалах» повседневности, требующей свои мелкие, а порой и крупные жертвы, о чем и повествует пьеса (предательство чувств близкого, самого себя, уничтожение и так далее). Не менее важно, что Ф.Н. Горенштейн применяет библейские истины к современному ему времени и обществу, которое отрицает «божественную» картину мира как лженаучную. Но писатель глубоко анализирует ситуацию, видя универсальность библейского текста вне зависимости от времени. В то же время все перипетии в дискуссиях в конце пьесы с «божественной» легкостью разрешает «математик из Харькова» Прорезинер — представитель точных наук; например, вопрос о перенаселенности: «...поверхность земного шара пятьсот миллионов

квадратных километров. Между тем объем тех нескольких миллиардов людей, которые живут сейчас на Земле, так скромен, что если б все человечество потонуло, например, в Ладожском озере, то вода в нем поднялась бы только на полсантиметра»<sup>11</sup>. И далее в его рассуждениях неизменно проявляются предельные экстремумы, свойственные естественно-научному подходу: «Пожилой гость берет куски мяса, нюхает их, а затем кусает... Д е в у ш к а (человеку из ванной). ...как он впивается зубами в мясо... У меня прямо холодок по коже... Ч е л о в е к и з в а н н о й. Мы живем в четвертичный период, это пока еще предыстория человечества. Плохие ученики в грядущем будут путать нас с неандертальцами. П р о р е з и н е р. Но скептикам грядущего ведь тоже может показаться, что они в предыстории и потомки будут путать их с неандертальцами и с нами. А в конце концов окажется, что предыстория и была, собственно, историей»<sup>12</sup>.

Фигура математика Прорезинера, с одной стороны, несколько высмеивает естественно-научный позитивизм конца 1950-х — 1960-х годов, а с другой стороны, голосом ученого говорит некое высшее надчеловеческое начало, которое Ф.Н. Горенштейн явно признает хотя бы потому, что единственной опорой брошенной жены главного героя, окончательно запутавшегося в себе, в моменте остается именно философски настроенный математик. То есть таким образом естественно-научное знание преподносится автором универсальным самосовершенствующимся инструментом познания, подспудно тождественным «добр».

В знаменитой книге З. Гидиона (1897–1968) «Пространство, время, архитектура», переведенной на несколько языков в период с 1941 по 1967 год, претерпевшей несколько переизданий в Западной Европе и три переиздания в Советском Союзе (1973, 1975, 1984 годы), присутствуют два небольших текста «Универсальная архитектура» и «Универсальная архитектура и развитие региональной архитектуры»<sup>13</sup> в разделе «Введение. Архитектура к началу 1960-х годов», в которых

<sup>11</sup> Горенштейн Ф. Волемир // *Время и мы: международный журнал литературы и общественных проблем*. 1982. [№67]. С. 53.

<sup>12</sup> Там же. С. 56.

<sup>13</sup> Гидион З. *Пространство, время, архитектура* / сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. 3-е изд. М.: Стройиздат, 1984. С. 12–13.

<sup>14</sup> Там же. С. 255.

<sup>15</sup> Там же. С. 12.

<sup>16</sup> Броновицкая А. Леонид Павлов / ред.-сост. А. Броновицкая; авт. ст. О. Казакова, Л. Павлова. М.: *Electa Architecture*, 2015. С. 56–125.

дано достаточно четкое определение понимания «универсального» в архитектуре, актуализированное на момент начала 1960-х годов. В-первых, подчеркивается неразрывная связь понятия «универсальное» с «пространственно-временной концепцией», которую З. Гидион фактически понимает (исходя из анализа его текста, переведенного на русский язык) именно как встречное движение и в определенной мере следствие научной революции в фундаментальной физике, а конкретно возникновения в 1905 году, по сути, специальной теории относительности А. Эйнштейна (сам термин «специальная...» возник несколько позже). «Изображение (в кубизме. — Д.М.) предметов одновременно с нескольких точек зрения вводит принцип, тесно связанный с современной жизнью, — одновременность. Это не было случайным совпадением, когда Эйнштейн в 1905 году начал свою знаменитую “Электродинамику движущихся тел” тщательным определением понятия “одновременность”»<sup>14</sup>.

А во-вторых, З. Гидион указывает на другой «фактор, имеющий не меньшее значение»: важным свойством «универсальной архитектуры» современности (начала 1960-х годов) является, дословно, «духовная связь» «с искусством прошлых цивилизаций». «Часто можно наблюдать, что совершенные художники пытаются укрепить свое творчество поиском контактов с искусством прошлых лет цивилизаций. Как и в архитектуре, эта тенденция объясняется не столько стремлением подражать формам, сколько поиском духовной связи»<sup>15</sup>.

Тем самым З. Гидион в своем исследовательском тексте редакции первой половины 1960-х годов фактически конкретно фиксирует процесс плавного и естественного перехода от модернизма к постмодернизму (как это сложное явление понимается сейчас) в мировой архитектуре. И ключевым элементом здесь выступает явная трансформация понятия «универсальное» и более общего — «универсальность». Ведь в данном тексте нет ни малейшего упоминания о концепции «универсального пространства» Мис ван дер Роэ, а речь идет о подчеркнуто новых тенденциях, о будущем архитектуры. То есть будущее фактически связывается с понятиями об универсуме — пространственно-временном континууме — и поиске «духовной связи», то есть «вечных стержней» — архетипов, тех самых универсальных культурологических констант.

Яркий творческий путь Л.Н. Павлова значительно выделяется в советской архитектуре, в особенности с конца 1950-х годов, когда мастер смог реализовать свое видение и мировоззрение не только в неосуществленных проектах и текстах, но и в целом ряде выдающихся построенных произведений. Важной частью наследия Л.Н. Павлова являются и его тексты философского толка из личного архива<sup>16</sup>, раскрывающие авторское мировоззрение, глубинные смыслы в его проектах, творческие методы и позиции мастера, что само по себе в принципе достаточно редкое явление

в архитектурной внутрицеховой среде. Анализ данных текстов, в частности, выявляет особое отношение автора к вдумчивому пропорционированию в архитектурном формотворчестве, которое Л.Н. Павлов применял, по-видимому, почти во всех своих проектах, относясь к пропорционированию одновременно и как к элементарной архитектурной грамотности в построении композиции, но прежде всего как к надежнейшему и математически точному инструменту, с помощью которого мастер «писал» смысловой «текст» и зашифровывал в своих произведениях изначальные глубинные смыслы, понимаемые именно как первичное и всеопределяющее в архитектурном произведении. Это подтверждают цитаты из текста Л.Н. Павлова «Пропорции»: «Архитекторы часто путают отношения с пропорциями и поэтому иногда занимаются бессмысленным поиском прекрасных отношений. Перерывая всю литературу о прекрасных отношениях и прекрасных пропорциях от Архита... и многих других, я убедился в том, что любое отношение может одинаково быть прекрасным и безобразным, любые две величины во взаимодействии между собой не дают возможности установить какую-либо закономерность — и тем самым не составляют гармонии. Выбор того или иного отношения может быть сделан из каких-либо сторонних предпосылок, из элементов, находящихся вне этого отношения, — и только в таком случае отношения могут быть названы закономерностью. Само по себе любое отношение не только не несет в себе закономерность, но и ничего не выражает, если за этим не стоит какая-либо общая идея, обобщающая многие отношения и строящая из них широкую и глубокую гармонию...»<sup>17</sup>

«Пропорция — это та закономерность, которая сближает архитектуру с природой, с самим человеком, с развитием всего, что способно развиваться до бесконечности, изменяя закономерно свои формы»<sup>18</sup>.

Будучи во время аспирантуры под серьезным влиянием школы И.В. Жолтовского<sup>19</sup>, Л.Н. Павлов

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>17</sup> Брновицкая А. Леонид Павлов / ред.-сост. А. Брновицкая; авт. ст. О. Казакова, Л. Павлова. М.: *Electa Architecture*, 2015. С. 73.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 20, 21.

<sup>20</sup> Там же. С. 73.

<sup>21</sup> Там же. С. 75.

<sup>22</sup> Там же.



всецело впитал и усвоил мастерство пропорциональных соотношений в архитектурном формотворчестве и понимал пропорционирование как универсальное начало, «пронизывающее» все развитие мировой архитектуры как в прошлом (в истории), так и настоящем, и в обозримом (проектируемом) будущем. На это указывают следующая цитата: «...пропорция, способная развернуться в ряд, обогащает многие явления, связывает их в их росте, развитии и тем самым делает каждое явление искусства частью бесконечного ряда, уходящего своими корнями в ту и в другую сторону, в прошлое и будущее»<sup>20</sup>. Последняя фраза достаточно глубока и требует отдельной расшифровки. В данном рассуждении Л.Н. Павлова явно присутствует влияние (или чувство) концепции «пространства-времени», к моменту написания данного текста уже введенной в архитектуроведение (по крайней мере, З. Гидионом), которую терминологически заимствовали из теории относительности.

Далее в своем тексте Л.Н. Павлов не раз развивает и поясняет данную мысль о «бесконечном ряде», уходящем «в прошлое и будущее», например: «...практика проектирования подсказывает, что сгармонизированное произведение всегда более убедительно и эстетически более устойчиво во времени, нежели сооружения, взятые на глаз, то есть на чувство гармонии без его математической проверки. Известно, что все великие мастера архитектуры стремились проверить свое чувство точными математическими расчетами, отточить гармонию своих замыслов — Корбюзье, Жолтовский, Палладио, Альберти, Виньола, Витрувий, Иктин и строители египетских пирамид, столь различные мастера архитектуры, столь далекие друг другу стили. Ренессанс, готика, Египет, Греция, Алжир и современная архитектура — все нуждаются в точном математическом гармонировании и тем больше, чем суровее и сильнее стилевые особенности, чем меньше мишуры и деталей, чем проще и геометричнее построения, тем больше необходимо уделять внимание пропорциям и общему гармоническому строю сооружения»<sup>21</sup>. В конце цитаты присутствует явное напутствие для всей современной тенденции, следующему поколению.

Таким образом, теория о пропорциях для Л.Н. Павлова, в сущности, универсальная константа в мире архитектуры, остальное же подлечит изменению в зависимости от изменения взгляда на мир. «В искусстве не может быть законов. Если бы они существовали, само искусство превратилось бы в ремесло, а качество произведения зависело только от грамотности его автора, но в искусстве должны быть закономерности — раз принятые, они должны неуклонно соблюдаться до конца, только тогда сооружение получит эстетическое единство»<sup>22</sup>.

Особый интерес представляют пояснения Л.Н. Павлова к ряду его проектов, в том числе осуществленных, в которых идет речь о первичных

смысла, определяющих архитектуру того или иного здания, а также расшифровывается язык пропорционирования, с помощью которого мастер искусно «пишет текст» посредством строгих построений архитектурной формы. Ярким примером является ставший одним из канонических произведений Л.Н. Павлова осуществленный проект здания ЦЭМИ академии наук СССР в Москве (Л. Павлов, Г. Колычева, И. Ядров, 1966–1977). «Хотелось бы показать несколько схем, которые я положил в основу архитектурного сюжета... проект ЦЭМИ... Математики — романтичный народ; я воспользовался этим, внес в замысел проекта романтику. В основу пропорциональной схемы был положен квадрат как очень ясная математическая форма. Самым первым был квадрат глобального значения. Это квадрат, сторона которого равна одной миллионной части диаметра Земли: 20,8 м. Этот квадрат стал эмблемой Экономико-математического института. Следующий квадрат имеет сторону, равную  $1/100\,000$  радиуса Земли, следующий квадрат увеличен на  $1/10$ . Сочетание квадратов выражает ту идею, что каждый человек — субъект, призванный существовать вкуче с другими: квадраты не врезаны друг в друга, а прислонены один к другому... Все эти романтические начала требуют колоссальной корректировки, потому что существует функциональная необходимость...»<sup>23</sup>

В проекте вычислительного центра в Иванове (Л. Павлов, В. Лебедев, Ш. Курдованидзе, Л. Полякова, 1967) также была применена величина, привязанная к размерностям планеты: «...куб хранилища информации был принят за основу в пропорциональной структуре всего сооружения, он равен  $1/1\,000\,000$  (одной миллионной части) куба, описанного вокруг Земли»<sup>24</sup>. То же самое в здании Главного вычислительного центра Госплана СССР (Л. Павлов, Л. Гончар, А. Семенов, О. Трубникова, 1966–1974): «...куб как символ некоего математического совершенства. Куб, сторона которого равна одной миллионной доле окружности Земли, если этот куб, переворачиваясь, обошел бы всю

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>23</sup> Броницкая А. Леонид Павлов / ред.-сост. А. Броницкая; авт. ст. О. Казакова, Л. Павлова. М.: *Electa Architecture*, 2015. С. 84.

<sup>24</sup> Там же. С. 88.

<sup>25</sup> Там же. С. 107.

<sup>26</sup> Там же. С. 109.

Землю и, перевернувшись миллион раз, встал бы снова на свое место»<sup>25</sup>. В данных цитатах чувствуется сходство с высказыванием героя пьесы Ф.Н. Горенштейна математика Прорезинера — «Поверхность земного шара пятьсот миллионов квадратных километров...», — заключенном в предельно точном математическом подходе к описанию мироздания, в котором человек теряет свой традиционный физический масштаб и одновременно приобретает новый масштаб восприятия, бесстрастный и отстраненный.

Такого рода логические рассуждения Л.Н. Павлова в планетарном масштабе, привязывающие размерность здания к космическим величинам чисто из философских соображений, так или иначе обращают фокус его внимания на устройство вселенной — к миру как целому, то есть к универсуму. На что также указывает исключительно частое употребление Л.Н. Павловым в своих текстах-рассуждениях понятия «бесконечность», тождественного для него, по большому счету, понятиям «вселенная», «универсум», одна из фундаментальных характеристик которых именно бесконечность. К середине века популяризация естественных наук невольно заостряет внимание широких масс на этом понятии: бесконечность невозможно представить, и данное понятие волнует умы, впрочем, как и вся квантово-релятивистская концепция, отличающаяся от предыдущих моделей мироздания поразительной удаленностью от возможностей конечного и конкретного представления устройства мира и всех процессов, в нем протекающих, с помощью пяти чувств и умственного аппарата человека. Квантово-релятивистскую картину мира можно понимать холодным умом, но представить и до конца визуализировать всеобщую относительность процессов, наверное, почти невозможно. И Л.Н. Павлов прекрасно понимает связанную с этим бесконечность приближения к абсолютному познанию всего, описывая архитектуру как способ миропонимания и мироустройства с позиций «экстрем». По этому поводу Л.Н. Павлов пишет: «...если считать, что всякое познание архитектуры должно быть бесконечно, бесконечно укрупняясь и бесконечно уходя в детали, обобщение и дифференциация — два пути познания прекрасного — должны уходить в непознаваемую бесконечность, искусство не может быть доступно до дна. Где-то, на какой-то грани любопытство зрителя останется неудовлетворенным, а полученное им познание так переполняет его волнением, что прекрасное и познаваемое будет восхищать его так же, как восхищает природа, познать которую он никогда до конца не может; эта, до некоторой степени платоновская, близость искусства и природы, принцип бесконечности искусства, принцип непостижимости экстремальных значений мне кажется одним из самых важных и самых действенных свойств архитектуры»<sup>26</sup>.

Но имеет смысл также обратиться и к конкурсному проекту Дворца Советов Л.Н. Павлова — варианту на Воробьевых горах 1932 года (в соавторстве с П. Александровым, М. Кузнецовым). Проект представлял собой гигантский купол, являющийся точной половиной сферы. Поставленная сразу на поверхность земли, гигантская форма скорее походит на огромный шар, который наполовину погрузился в живописный ландшафт, словно неведомое космического масштаба тело, что подчеркивает вдавленный в подземное пространство амфитеатр громадного зала. Безусловно, тема бесконечности — универсума — уже тогда созревала у 22-летнего архитектора на подсознательном или уже осознанном уровне. Здесь просматриваются и мотивы «небесного свода», которые, обусловлены, по-видимому, и проявлением архетипического мышления. Сама по себе форма купола, которую Л.Н. Павлов в своем проекте доводит до исполинских размеров, а также преподносит без каких-либо дополнительных форм, является устойчивым архетипом в архитектурном формотворчестве.

В дальнейшем Л.Н. Павлов всё более явственно обращается к архетипическим мотивам уже к началу 1960-х годов, но косвенным образом — именно через пропорции, которые им были почерпнуты из истории архитектуры, а вместе с ними переняты и принципы смысловых (и даже сакральных) конструкций, которые вкладывали древние зодчие в архитектурную форму. К архетипам Л.Н. Павлов также обращается через «чистую» символику простых геометрических фигур и форм — квадрат, треугольник, круг и куб, пирамида, шар. Например, автор пишет: «...куб — это полное равенство, безразличие, статическое начало (смерть)...»<sup>27</sup> И к 1980 году архетипическое мышление мастера проявляется полностью в архитектуре Мемориального музея В.И. Ленина в Горках (1974–1987), где Л.Н. Павлов косвенно обращается к образу «храма» через аллюзии и переосмысление архитектурного наследия Древнего Египта и шире — истоков античности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>27</sup> Броницкая А. Леонид Павлов / ред.-сост. А. Броницкая; авт. ст. О. Казакова, Л. Павлова. М.: Electa Architecture, 2015. С. 86.

<sup>28</sup> Михайкин Д.И. Дворец Советов 1957 А.В. Власова — флагман СССР в мировом обновлении архитектуры конца 1950–1960-х годов // Архитектура и строительство России. 2014. № 2. С. 24–33.

<sup>29</sup> Дворец Советов: Материалы конкурса 1957–1959 годов / Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строительной техники; [ред. коллегия: Л.И. Кириллова и др.]. М.: Госстройиздат, 1961. С. 123.

Для Л.Н. Павлова пропорции и пропорционирование в архитектуре являются непреходящими универсальными математическими и философскими константами со времен египетских пирамид, на основе которых возможно построение гармонии каждого нового архитектурного «текста» того или иного времени, сродни Ф.Н. Горенштейну, который видел в библейских текстах универсальную основу для разворачивания «клубка» смыслов современности, равно как и для любого другого времени. Типичными видятся для 1960-х годов и схожие подходы у Л.Н. Павлова и Ф.Н. Горенштейна к универсальности математики как самосовершенствующемуся и наиболее точному инструменту познания и конструирования мироздания.

Следует подчеркнуть также многократное обращение Л.Н. Павлова к понятию «бесконечность», которое прежде всего связано с переживаниями бесконечности пространственно-временного устройства универсума. Л.Н. Павлов прямо не употребляет понятие «универсум», заменяя его понятием «бесконечность» и наделяя различными интерпретациями: от абстрактной математической бесконечности до бесконечности всего мироздания, которая выражается в бесконечных рядах отношений пропорциональных величин.

Одним из ведущих произведений советской архитектуры второй половины 1950-х — 1960-х годов является проект Дворца Советов А.В. Власова на Воробьевых горах (1957–1959) (илл. 1). Архитектура Дворца предвосхитила и предопределила практически весь новый инструментарий формообразования, демонстрируя широкую и исчерпывающую палитру образов нового мироустройства и наиболее значимых явлений современности<sup>28</sup>. Проект представлял собой практически полностью прозрачную призму, грани и границы которой растворялись в пространстве на проектной перспективе, сливаясь с небесной белизной<sup>29</sup>. В едином универсальном пространстве призмы, которую по проекту заполняла естественная природная среда («восстановленная» рукотворно), свободно «плавали» три симметрично расположенных зала овальных объемов. Совмещение архаичной симметрии и принципов «свободного» плана достигнуто за счет «космического масштаба» всего здания и обширных открытых прилегающих пространств. Практическая невозможность одновременного обозрения всех залов внутри пространства Дворца, циклопичность размеров, сходство эллипсовидных дуг в планах их объемов обуславливают видимость как со стороны внешнего, так и, в особенности, общего внутреннего пространства (которые, безусловно, одно целое) примерно одной и той же композиционной картины для зрителя. Пространство оказывается принципиально неизменным при перемещении в нем, что особым образом дискредитирует временной фактор восприятия, а также декларирует подчеркнутую равномерность и изотропность среды, сродни

современным представлениям о глобальном мировом физическом пространстве. В силу мультипликативного эффекта — зыбкости границ призмы Дворца, обеспеченной их прозрачностью, помещением внутрь естественной природной среды, заполняющей все пространство, изотропностью и гомогенностью пространства, космической масштабностью целого и частных — архитектура Дворца понимается как модель пространственно-временного континуума и в первую очередь определена образом универсума. Иными словами, образ Дворца обеспечивается предъявлением естественной природной среды, а также благодаря максимально дематериализованным очертаниям ровной прозрачной призмы, которая словно «вырезана» из универсального мирового пространства и в то же время является его тождеством, на что указывают демонстративная зыбкость и растворение внешних границ Дворца.

«Очень важно подчеркнуть значение проблемы пространства в архитектуре как начало всех начал. Работая над проектом еще на первом туре конкурса, я постепенно — это получилось не сразу — пришел к идее максимального раскрытия внутреннего пространства. Основной принцип композиции Дворца Советов заключается в создании большого внутреннего пространства, в системе которого располагаются Большой и два малых зала. Это пространство представляет собой общее фойе, позволяющее широко использовать его для различных общественных мероприятий»<sup>30</sup>. То есть пространство является по своей сущности универсальным, как функционально, так и образно: «...идею пространства в здании Дворца Советов мы решили реализовать по-новому. Для климата Москвы, где 6–7 месяцев в году природа скупа и мертва, введение живой природы внутрь здания в виде цветущего сада представляется интересным, оно сообщает всему зданию новое качество»<sup>31</sup>. А.В. Власов предлагает общее пространство фойе превратить в вечно цветущий сад, представив Дворец Советов как универсальную модель «райского» сада в парадигме социалистического общества.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

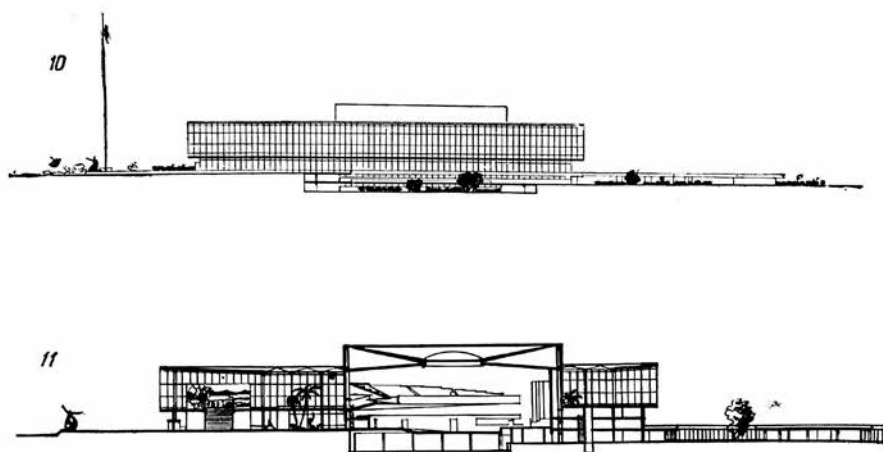
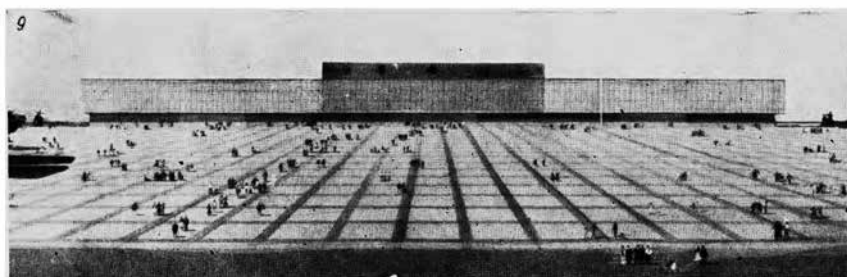
1. Конкурсный проект Дворца Советов 1957–1959 гг. Вариант II тура. Арх. А.В. Власов. Главный фасад (9), боковой фасад (10), разрез (11). Из книги «Дворец Советов: Материалы конкурса 1957–1959 гг.» С. 123.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>30</sup> Дворец Советов: Материалы конкурса 1957–1959 годов / Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и строительной техники; [ред. коллегия: Л.И. Кириллова и др.]. М.: Госстройиздат, 1961. С. 181.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. М.: Стройиздат, 1969. С. 103–107.



Показательным является сравнение Дворца Советов А.В. Власова с неосуществленным проектом «здания универсального назначения Конвеншен-холл»<sup>32</sup> в Чикаго (1953–1954) Мис ван дер Роэ. «...Принципиальная разница между ними очевидна: универсальный конгресс-холл, облик которого определил функциональный рисунок металлоконструкции на основе треугольников, специально разработанной для требуемого необходимого пролета гигантского прямоугольного в плане сооружения, и фасады-интерьеры Дворца (имеется в виду подчеркнутая связь между внутренним и внешним пространствами: выходит, что «фасадами» становятся «интерьеры», а именно «цветущий сад». — Д.М.), “выкрашенные” в разные цвета — в том числе стены трех залов имеют фризы из яркой цветной мозаики... подобно древнегреческим храмам с их пестрой раскраской по белоснежному мрамору. Вроде бы те же треугольники в конструкции потолка — чистота конструкции в проекте Дворца никуда не исчезла, но она сама по себе уже не самая главная тема эстетического внимания архитектора,

так как всецело подчинена изначальному образу»<sup>33</sup> строящегося нового социального мира, представление о котором глубоко переплетено с натурализмом эпохи, с естественно-научным знанием о физическом пространстве, интерес к которым в конце 1950-х — 1960-х годах становится повсеместным и массовым (тот же математик Прорезинер в пьесе Ф.Н. Горенштейна охватывает своим математическим анализом, как универсальным логическим аппаратом, практически все сферы жизни и все возможные вопросы). Это отражено в архитектуре того времени постоянной рекультивацией естественной природной среды. Сохранение и эстетизация естественного ландшафта, особое внимание к жизни среди природы за счет включения изначальной природной «ткани» в пространственные структуры: от отдельного здания, ансамбля до района, целого города и пространственного планирования региона. Природа «приглашается» архитекторами в «создательцы» как исконно идеальная среда обитания для человека, а следовательно, становится универсальной константой в архитектурном формотворчестве. Так, например, авторы НЭР в своей книге 1966 года пишут: «Сейчас архитектор мало заботится о “виде из окна”. Однако именно “вид из окна” самым существенным образом влияет на психологию человека, находящегося в ограниченном пространстве квартиры. Этот вид по существу является продолжением интерьера во внешнем пространстве, неотъемлемой частью мира, в котором существует человек»<sup>34</sup>.

Безусловно, автором идеи «универсального пространства» в архитектуре модернизма является Мис ван дер Роэ<sup>35</sup>. Влияние фигуры этого мастера на ход развития мировой архитектуры, и советской в частности, сложно переоценить. Размышляя о первичности функции, Мис ван дер Роэ пришел к выводу, что функция есть переменная. Исходя из этого утверждения, он пришел к идее «универсального пространства», которое было бы способно в перспективе вместить и принять практически любую функцию будущего. Параллельно на протяжении всего своего творческого пути Мис ван дер

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>33</sup> Михайкин Д.И. Дворец Советов 1957 А.В. Власова — флагман СССР в мировом обновлении архитектуры конца 1950–1960-х годов [Текст] // Архитектура и строительство России. 2014. № 2. С. 26–27.

<sup>34</sup> Новый элемент расселения: на пути к новому городу / А. Бабуров, А. Гутнов, Г. Дюментон и др. [М.]: [Стройиздат], [1966]. С. 48.

<sup>35</sup> Мачульский Г.К. Мис Ван Дер Роэ. М.: Стройиздат, 1969.



Роэ тяготеет к искусной эстетизации поверхности в архитектурном пространстве, обращая свое внимание то к рисунку натурального камня, то к стальным колоннам и т. п., то есть изучал эстетическую применимость свойств традиционных и новых материалов, хотя данный поиск носил, скорее, локальный характер в его формотворчестве. К концу творческого пути Мис ван дер Роэ строит знаменитый Сигрэм (1958). Чистому параллелепипеду мастер придает серо-коричневый оттенок фасадной поверхности за счет применения тонированного стекла, обеспечивающего подчеркнутую аутентичность Сигрэма. Общее колористическое решение в этом здании, возможно, впервые в его творчестве становится равноправным компонентом архитектуры наравне с техницистской эстетикой, а также идеями об «универсальном пространстве». Это выявляет новую образность, в том числе связанную с ассоциациями на тему простоты мегалитической архитектуры. Нечто подобное, сходный параллельный процесс, наблюдается и в архитектуре Дворца Советов А.В. Власова, в произведениях конца 1950-х — 1960-х годов Л.Н. Павлова, а также у таких выдающихся мастеров, как М.В. Посохин, А.А. Мдоянц, В.А. Свирский, Б.И. Тхор (конкурсный проект ЭКСПО-67 в Москве, 1961; Дворец Павильон СССР на ЭКСПО-67), А.Т. Полянский (Павильон СССР на ЭКСПО-58), Е.Н. Стамо (в том числе кинотеатр «Звездный» в Москве, 1971–1975), З.Е. Дырмонт (танцевальный зал курорта Пицунда, начало 1960-х), В.М. Голштейн (павильон «Радиоэлектроника» на ВДНХ, 1959), В.С. Егоров, В.С. Кубасов, Ф.А. Новиков, Б.В. Палуй, И.А. Покровский (Дворец пионеров на Ленинских горах, 1959–1962), В.В. Березин (Дворец искусств в Ташкенте, 1962–1964) и многие другие советские архитекторы.

Советские авторы принимают модернистский формальный язык, но утилитарное и узко функциональное в пределе находятся на периферии их внимания как исключительно временные явления. Гораздо больше авторов волнует достаточно абстрактный архитектурный образ, который тяготеет в экстремуме к образу вселенной, к образу универсума.

Рассматривая обширный пласт советской архитектуры в общей массе, видно значительное и тотальное влияние архитектуры Мис ван дер Роэ, имеют место прямое копирование и репликация функционалистских клише. Эти проблемы поглощают так называемую массовую застройку и, по большей мере, обходят «штучный продукт» — авторскую архитектуру объектов особой значимости (Дворец Советов, дворцы пионеров, кинотеатры, здания НИИ и т. д., и т. п.). На самом раннем этапе заложено это «раздвоение» направленностей развития отечественной архитектуры: одна ветвь — путь бесконечного копирования и комбинирования образцов модернизма, вторая ветвь, разительно отличающаяся от первой, — поиск новой образности.

Рубеж 1950-х — 1960-х годов в советской архитектуре также ознаменован значительным переосмотром отношений «старого» и нового. Причем «старое» в отношениях с новым представляет собой как само по себе историческое (среда, здание, ансамбль, город и прочее), так и его симулякры — искусственное, выдуманное «историческое».

Симбиоз «старого» и нового является основной градостроительной концепцией курорта Пицунда (М.В. Посохин, А.А. Мдоянц, В.А. Свирский, Ю.В. Попов и др.; руководитель художественно-декоративного оформления З.К. Церетели, 1958–1967<sup>36</sup>) — уникального памятника архитектуры и градостроительства той эпохи и одного из первых в своем роде<sup>37</sup>. «Старое» здесь имеет сразу три различные смысловые трактовки. Во-первых, непосредственно исторические архитектурные памятники (руины древнего города Птиунт, крепость и храм около X века, прочие, возможно, античные руины). Во-вторых, монументальное искусство и малые архитектурные формы общего благоустройства, большая часть которых являются симулякрами «старого». И, в-третьих, «старое» как доисторическое представлено сохраненной природной средой — знаменитым реликтовым лесом пицундской сосны, который стал неотъемлемой частью новой городской «ткани» всего курорта.

В тексте под заголовком «Концепция “пространство — время”» З. Гидион расшифровывает введение четвертого измерения в новое искусство 1910-х годов как импульс к дальнейшему переносу данной концепции в теоретические основы архитектуры: «Кубисты не стремились воспроизвести внешний вид вещей с одной-единственной позиции; они обходят их кругом, пытаясь осознать их внутреннее строение. Они пытались расширить пределы оптического видения. Кубизм уничтожил перспективу эпохи Возрождения. Кубисты рассматривают предметы как бы относительно, т. е. с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Разлагая таким образом предметы, кубист видит их со всех

2. Курорт Пицунда, благоустройство возле корпуса «Иверия» (ныне «Амзара»). Арх.: М.В. Посохин, А.А. Мдоянц, В.А. Свирский, Ю.В. Попов и др.; рук. худож.-декорат. оформ. З.К. Церетели. Скульптурные группы на первом плане: предположительно художник В. Ониани. Дата постройки: между 1960 и 1967 гг. Фото автора (2016)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>36</sup> По воспоминаниям С.Н. Хрущева, первые эскизы были сделаны М.В. Посохиным между 1957 и 1958 годами (из книги: Хрущев С.Н. Никита Хрущев. Реформатор. М.: Время, 2010); а также есть документ «Курорт Пицунда. Сметно-финансовый расчет к проектному заданию. 1959 год», обнаруженный автором в архиве директора Объединения пансионатов курорта «Пицунда».

<sup>37</sup> Михайкин Д.И. Курорт Пицунда и шторм 1969 года: к проблеме сохранения первоначального замысла // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 3–7 апреля 2017 г.: в 2-х т. Т. 2 / Московский архитектурный ин-т (Гос. акад.); [ред. совет: Д.О. Швидковский — пред. и др.]. М.: МАРХИ, 2017. С. 516–518.

<sup>38</sup> Гидион З. Пространство, время, архитектура / сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. 3-е изд. М.: Стройиздат, 1984. С. 255.

сторон — сверху и снизу, изнутри и снаружи. К трем измерениям пространства Возрождения кубизм добавил четвертое — время»<sup>38</sup>.

Если З. Гидион обуславливал добавление времени как четвертого измерения артифицированной среды архитектуры самой временностью физического процесса наблюдения, который переходил в архитектуру из плоскости изобразительного, обусловленного фундаментальными трансформациями в изобразительном искусстве в сторону абстрактного, то в архитектуре Пицунды это четвертое измерение было соединено с тремя пространственными координатами путем переноса и умышленного включения «другой» эпохи (даже доисторического времени) в современность ради их слияния и демонстрации слитности времен в единый пространственно-временной континуум — универсум.

Безусловно, в архитектуре курорта Пицунда проступает и архетипическое мышление его авторов, в разной степени проявленное как в общей градостроительной композиции, так и в частностях. Так, например, старинный храм IV века с крепостью остается центральным ядром города, и композиции нового, с одной стороны, «поглощают» исторический центр, а с другой стороны, выявляют его: объемы новых зданий группируются вдоль центральной улицы, которая традиционно начинается с резкого поворота от старинных крепостных ворот. Сами по себе башни курорта расставлены по параболе пицундского мыса, так что при просматривании бухты с южного берега создается впечатление, что весь ансамбль превращается в некий «сакральный» мегалитический круг. При этом надо учесть, что в малых формах всего города-курорта,



поставленных в контраст новым параллелепипедам, четко прослеживается тема мегалитов (илл. 2).

Необходимо упомянуть также и уникальный по своей архитектуре танцевальный зал (ведущий архитектор З.Е. Дырмонт, между 1960–1967)<sup>39</sup>, находящийся рядом с курзалом в глубине сосновой рощи (илл. 3, 4). Архитектурная композиция строится вокруг одной скульптурообразной опоры, многоярусная форма которой явно обусловлена архетипом «мирового древа», о чем также повествуют и мозаики, покрывающие поверхность дугообразной стенки.

Ярким и уникальным в своем роде примером взаимоотношений «старого» и нового является павильон «Радиоэлектроника и связь» (илл. 5) на ВДНХ в Москве начала 1959 года (архитекторы: В.М. Голштейн, И.М. Шошенский, инженеры: Б. Андреаускас, В. Штабский)<sup>40</sup>. Новая форма в виде поверхности с оригинальной пластикой из зеркального алюминия<sup>41</sup> на самом деле скрывает прежнее здание павильона «Поволжье» 1954 года (В.И. Яковлев, И.М. Шошенский), выполненное в духе ар-деко и неоклассики сталинского времени. Причем новая оболочка «Радиоэлектроники» только отчасти прикрывает фасады «старого» павильона «Поволжье», которому на момент перестройки исполнилось всего пять лет. Так, боковой фасад «Радиоэлектроники» представляет собой симбиоз «старой» неоклассической части и ультрасовременной складки из алюминия, механически пристыкованной к ней. По-видимому, авторы отнеслись к реконструируемому ими павильону «Поволжье», который совсем не лишен собственных самобытных архитектурных качеств, как к своеобразному памятнику своей эпохи, во всяком случае, безусловно сохранили практически все его части и полностью все видимые фасады: часть боковых и задний фасад. Это отражено в чертежах к проекту<sup>42</sup>. Ясно, что классические реплики на видимых фасадах бывшего «Поволжья» крайне контрастны к фасадам из алюминия, которые их частично «поглотили», что выявляет и обостряет чувство времени

## ИЛЛЮСТРАЦИИ

3. Танцевальный зал, курорт Пицунда. Архитекторы: М.В. Посохин, А.А. Мдоянц, В.А. Свирский, Ю.В. Попов и др., ведущий архитектор З.Е. Дырмонт. Дата постройки: между 1960 и 1967 гг. Фото автора (2016)

4. Танцевальный зал, курорт Пицунда. Интерьер. Фото автора (2012)

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>39</sup> Посохин М.В. Архитектура курорта Пицунда. М.: Стройиздат, 1974. С. 37.

<sup>40</sup> Михейкин Д.И. 1960-е годы: наследование приемов формообразования отечественной архитектуры 1930–1950-х годов // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: НИИТИАГ РААСН, сор. 2010. С. 150–160.

<sup>41</sup> Здание выстроено из алюминия: На выставке достижений народного хозяйства СССР // Архитектура СССР. 1959. № 8. С. 60; Павильон из алюминия // Архитектура и строительство Москвы. 1959. № 8. С. 29–31.

<sup>42</sup> Павильон из алюминия // Архитектура и строительство Москвы. 1959. № 8. С. 29–31.



и «эпохи». Безусловно, и здесь проявляется «пространственно-временная» модель мироустройства, тем более что сама по себе тематика павильона — радиоэлектроника — обязывает к размышлениям: электромагнетизм является одним из четырех фундаментальных взаимодействий в природе, и открытия в этой области в XIX веке приблизили к пониманию природы света, а также сделали важные шаги на пути к разработке



единой теории поля, что обусловило общее движение к новому физическому описанию универсума. Авторы павильона «Радиоэлектроника» приложили все возможные усилия, чтобы в архитектурном образе максимально широко отразить и передать дух новой передовой отрасли.

Итак, если в архитектуре модернизма 1920-х — 1940-х годов понятие «универсальность» было сфокусировано в большей степени на примате функции в процессе образования архитектурного пространства, то к середине 1950-х годов универсальность пространства сама по себе понимается как физический универсум и единственная неизменяемая константа, а функция, напротив, как приходящая вторичная переменная. Тем самым конструирование архитектурного пространства обращено непосредственно к образу физического пространства, и универсальным понимают не только неким образом ограниченное пространство как таковое, а симбиоз рукотворной формы и природы, искусственного и естественного, который, в сущности, потенциально не имеет границ.

Кажущаяся на первый взгляд незначительность в видоизменении глубинного понимания универсальности к 1960-м годам в фундаментальной науке, философии науки, литературе и искусстве

5. Павильон «Радиоэлектроника и связь», боковой фасад. Москва, ВДНХ. Арх.: В.М. Голштейн, И.М. Шошенский, инж.:

Б. Андреасюкас, В. Штабский, Дата постройки: 1959 г. Фото автора (2013)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>43</sup> Михайкин Д.И. Универсальное пространство в архитектуре СССР конца 1950–1960-х годов // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 4–8 апреля 2016 года: в 2-х т. Т. 2 / Московский архитектурный ин-т (Гос. акад.); [ред. совет: Д.О. Швидковский — пред. и др.]. М.: МАРХИ, 2016. С. 335–336.



и производного данного понятия в архитектуре — «универсальное пространство»<sup>43</sup> — видится той «точкой напряжения», точкой «коренного перелома» и смены дальнейшего направления развития архитектурной мысли в последующие десятилетия, «эхо» и «волны» которой ясно доходят вплоть до настоящего времени.

Приведенный в статье краткий анализ изменения фундаментального понятия «универсальность» и его компонентных составляющих — в области точных наук и далее в литературе, искусстве и архитектуре открыл суть постепенного изменения архитектурного формотворчества с 1950-х — 1960-х годов в отечественной практике и обусловил выявление образа универсума в архитектуре того времени как основополагающего в идейных исканиях ведущих авторов. Это в том числе демонстрирует включенность советской архитектуры в общее развитие мировой архитектуры того периода, где образ стал первичен, а функция низложена до временного явления и прикладного приложения. Это крайне важно для глубокого осмысления места отечественной архитектуры в общем историческом процессе и дает возможность коррекции существующих взглядов о «вторичности» отечественной архитектурной мысли, что, в частности, заложено в понятии «советский модернизм», которое сейчас уже понимается как введенное в научный оборот, и это вызывает обеспокоенность и большие сомнения в корректности трактовки исторического развития отечественной архитектуры, вытекающей из логики и конструкции данного понятия, а главное, тотальности его применения к продолжительному периоду времени с конца 1950-х до 1980-х годов, характеризующимся, в свою очередь, подчеркнутой разнонаправленностью в советской архитектуре.

Изучение понятия «универсальность» вскрывает и корректирует неявные противоречия в понимании исторического процесса советской архитектуры 1950-х — 1960-х годов, а также подготовило почву к переосмыслению различных процессов в отечественной архитектуре нашей современности, которые только в начале пути осознания прямой «наследственности» по отношению к советской архитектуре. Данное утверждение открывает путь к пониманию новой идентичности российской архитектуры, поиск которой со временем только нарастает.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3. С. 113–143.
2. Брновицкая А. Леонид Павлов / ред.-сост. А. Брновицкая; авт. ст. О. Казакова, Л. Павлова. М.: Electa Architecture, 2015.

3. Векслер Ю. Молились и черту тоже // Независимая газета. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2012-03-22/4\\_gorenstein.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2012-03-22/4_gorenstein.html) (дата обращения: 01.11.2019).
4. Векслер Ю. О Фридрихе Горенштейне // Arzamas: журнал [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/mag/658-gorenshtein> (дата обращения: 01.11.2019).
5. Горенштейн Ф. Волемир // Время и мы: международный журнал литературы и общественных проблем. 1982. [№ 67]. С. 5–71.
6. В «Мастерской Фоменко» воплотили мечту мастера / Телеканал «Россия — Культура» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/147856/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/147856/) (дата обращения: 01.11.2019).
7. Гидион З. Пространство, время, архитектура / сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. 3-е изд. М.: Стройиздат, 1984.
8. Дворец Советов: Материалы конкурса 1957–1959 годов / Акад. строительства и архитектуры СССР. Ин-т теории и истории архитектуры и стрит. техники; [ред. коллегия: Л.И. Кириллова и др.]. М.: Госстройиздат, 1961.
9. Здание выстроено из алюминия: На выставке достижений народного хозяйства СССР // Архитектура СССР. 1959. № 8. С. 60.
10. Кочергин В.В. Кольца каменного века. Архитектура древнейшего времени. М.: Архитектура-С, 2016.
11. Мачульский Г.К. Мис ван дер Роэ. М.: Стройиздат, 1969. (Мастера архитектуры).
12. Михайкин Д.И. Дворец Советов 1957 А.В. Власова — флагман СССР в мировом обновлении архитектуры конца 1950–1960-х годов // Архитектура и строительство России. 2014. № 2. С. 24–33.
13. Михайкин Д.И. Курорт Пицунда и шторм 1969 года: к проблеме сохранения первоначального замысла // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 3–7 апреля 2017 года: в 2-х т. Т. 2 / Московский архитектурный ин-т (Гос. акад.); [ред. совет: Д.О. Швидковский — пред. и др.]. М.: МАРХИ, 2017. С. 516–518.
14. Михайкин Д.И. 1960-е годы: наследование приемов формообразования отечественной архитектуры 1930–1950-х годов // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 150–160.
15. Михайкин Д.И. Универсальное пространство в архитектуре СССР конца 1950–1960-х годов // Наука, образование и экспериментальное проектирование: тезисы докладов Международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, 4–8 апреля 2016 года: в 2-х т. Т. 2 / Московский архитектурный



- ин-т (Гос. акад.); [ред. совет: Д.О. Швидковский — пред. и др.]. М.: МАРХИ, 2016. С. 335–336.
16. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–К / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987.
  17. Новый элемент расселения: на пути к новому городу / А. Бабуров, А. Гутнов, Г. Дюментон и др. [М.]: [Стройиздат], [1966].
  18. Павильон из алюминия // Архитектура и строительство Москвы. 1959. №8. С. 29–31.
  19. Посохин М.В. Архитектура курорта Пицунда. М.: Стройиздат, 1974.
  20. Томилин К.А. Фундаментальные физические постоянные в историческом и металогическом аспектах. М.: Физматлит, 2006.
  21. Beebe M. Ulysses and the Age of Modernism // James Joyce Quarterly. 1972. Vol. 10. No. 1. P. 172–188.
  22. Jung C. Instinct and the Unconscious // British Journal of Psychology. 1919. Vol. 10. Issue 11. Pp. 15–23.

## REFERENCES

1. Averintsev S.S. „Analiticheskaia psikhologiya“ K.G. lunga i zakonomernosti tvorcheskoi fantazii // *Voprosy literatury*. 1970. No. 3. Pp. 113–143.
2. Bronovitskaia A. *Leonid Pavlov* / red.-sost. A. Bronovitskaia; avt. st. O. Kazakova, L. Pavlova. Moscow: Electa Architecture, 2015.
3. Veksler Iu. Molilis' i chertu tozhe // *Nezavisimaia gazeta*. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2012-03-22/4\\_gorenstein.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2012-03-22/4_gorenstein.html) (data obrashcheniia: 01.11.2019).
4. Veksler Iu. O Fridrikhe Gorenshteine // *Arzamas: zhurnal*. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <https://arzamas.academy/mag/658-gorenshtein> (data obrashcheniia: 01.11.2019).
5. Gorenshtein F. Volemir // *Vremia i my: mezhdunarodnyi zhurnal literatury i obshchestvennykh problem*. 1982. [No. 67]. Pp. 5–71.
6. V „Masterskoi Fomenko“ voplotili mechtu mastera / Telekanal "Rossiia — Kul'tura". [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/147856/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/147856/) (data obrashcheniia: 01.11.2019).
7. Gidion Z. *Prostranstvo, vremia, arkhitektura* / sokr. per. s nem. M.V. Leonene, I.L. Chernia. 3-e izd. Moscow: Stroiiizdat, 1984.
8. *Dvoretz Sovetov: Materialy konkursa 1957–1959 godov* / Akad. stroitel'stva i arkhitektury SSSR. In-t teorii i istorii arkhitektury i stroit. tekhniki; [Red. kollegiia: L.I. Kirillova i dr.]. Moscow: Gosstroiiizdat, 1961.
9. Zdanie vystroeno iz aliuminiia: Na vystavke dostizhenii narodnogo khoziaistva SSSR // *Arkhitectura SSSR*. 1959. No. 8. P. 60.
10. Kochergin V.V. *Koll'tsa kamennogo veka. Arkhitectura drevneishego vremeni*. Moscow: Arkhitectura-S, 2016.

11. Machul'skii G.K. *Mis van der Roe*. Moscow: Stroizdat, 1969. (Mastera Arkhitektury).
12. Mikheykin D.I. Dvoretsov 1957 A.V. Vlasova — flagman SSSR v mirovom obnovenii arkhitektury kontsa 1950–1960-kh godov // *Arkhitektura i stroitel'stvo Rossii*. 2014. No. 2. Pp. 24–33.
13. Mikheykin D.I. Kurort Pitsunda i shtorm 1969 goda: k probleme sokhraneniia pervonachal'nogo zamysla // *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie: tezisy dokladov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava, molodykh uchenykh i studentov, 3–7 apreliia 2017 goda*: In 2 Vol. Vol. 2 / Moskovskii arkhitekturnyi in-t (Gos. akad.); [red. sovet: D.O. Shvidkovskii — pred. i dr.]. Moscow: MARKhI, 2017. Pp. 516–518.
14. Mikheykin D.I. 1960-e gody: nasledovanie priemov formoobrazovaniia otechestvennoi arkhitektury 1930–1950-kh godov // *Arkhitektura stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniia* / sost. i otv. red. lu. L. Kosenkova. Moscow, KomKniga, 2010. Pp. 150–160.
15. Mikheykin D.I. Universal'noe prostranstvo v arkhitekture SSSR kontsa 1950–1960-kh godov // *Nauka, obrazovanie i eksperimental'noe proektirovanie : tezisy dokladov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, professorsko-prepodavatel'skogo sostava, molodykh uchenykh i studentov, 4–8 apreliia 2016 goda*: In 2 Vol. Vol. 2 / Moskovskii arkhitekturnyi in-t (Gos. akad.); [red. sovet: D.O. Shvidkovskii — pred. i dr.]. Moscow: MARKhI, 2016. Pp. 335–336.
16. *Mify narodov mira*. Entsiklopediia: In 2 Vol. Vol. 1: A–K / gl. red. S.A. Tokarev. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1987.
17. *Novyi element rasseleniia: na puti k novomu gorodu* / A. Baburov, A. Gutnov, G. Diumenton i dr. [Moscow]: [Stroizdat], [1966].
18. *Pavil'on iz aliuminiia* // *Arkhitektura i stroitel'stvo Moskvy*. 1959. No. 8. Pp. 29–31.
19. Posokhin M.V. *Arkhitektura kurorta Pitsunda*. Moscow: Stroizdat, 1974.
20. Tomilin K.A. *Fundamental'nye fizicheskie postoiannye v istoricheskom i metalogicheskome aspektakh*. Moscow: Fizmatlit, 2006.
21. Beebe M. Ulysses and the Age of Modernism // *James Joyce Quarterly*. 1972. Vol. 10. No. 1. Pp. 172–188.
22. Jung C. Instinct and the Unconscious // *British Journal of Psychology*. 1919. Vol. 10. Issue 11. Pp. 15–23.