

Книга издательства «Умберто Алеманди и Ко».

ЯКОВ ЧЕРНИХОВ

Турин, 1995.

Статьи:

<i>Карло Эльмо. Введение.....</i>	<i>2</i>
<i>Алексей Я. Черников. Мой отец.....</i>	<i>6</i>
<i>Анатолий Стригалеv. Феномен Чернихова.....</i>	<i>20</i>
<i>Николетта Мислер. Всегда, всюду и везде заменяйте слово графикой.....</i>	<i>31</i>
<i>Жан-Луи Коэн. Механический балет Чернихова, или фантастический «Американизм».....</i>	<i>44</i>
<i>Алессандро Де Маджистрис. От конструктивистского символизма к фантастическому реализму.....</i>	<i>58</i>

ВВЕДЕНИЕ

Карло Эльмо

Статьи, которые составляют эту книгу, объединяет сходный подход их авторов к жанру биографии. Нам предлагается рассматривать биографию как основной путь исследования тех фактов современности, которые пока не поддаются систематизированным оценкам, хотя дают возможность сопоставить различные критические позиции. «Мой творческий путь» - интересная автобиография Чернихова, впервые публикуемая в приложении к этой книге, кажется, подтверждает правильность выбранного метода. Успех этого жанра литературы связан с интересом к истории, но зависит также и от требований рынка, что в данном случае становится все менее существенным с каждой страницей книги.

Все, что было написано о Черникове, позволяет нам скорее назвать то, от чего он был далек: он не был архитектором-конструктивистом, представителем художественного авангарда, интеллектуалом, одержимым идеей современности и новизны. Его «Архитектурные фантазии» поддерживали пристрастие архитектора, а также критика к аналогии, опирающийся на убеждение, что может существовать единая память архитектуры: эта гипотеза строится на необычном соглашении, которое сложилось в веках между писателями-биографами и архитекторами. Оставив в стороне сложности, возникающие из-за недоступности необходимых для работы источников, такое смешение могло бы объяснить постоянство оценки его творчества, высказанной Голлербахом, или любопытство, вызываемое его рисунками, проникшими на аукционы, главным образом способностями художника к самовыражению.

Действительно, личность Чернихова совсем неоднозначна, путь его художественного и профессионального формирования не был прямым, его отношения с социально-политическим окружением не были обусловлены идеологией, а его сочинения дают определение современной архитектуре не просто как смене стилей или норм. Его путь индивидуален, но в то же время это переплетение общественных связей, не основанных на присоединении к какой-либо эстетической программе. Интерес к его биографии, кроме более углубленного понимания его художественного и архитектурного наследия, вызван также стремлением больше узнать о русской, а затем советской, интеллектуальной жизни, слишком часто скрытой за формалистическими или историографическими предубеждениями. Пролить свет на этот аспект жизни и позволяет биография, начиная с традиционного формирования в начале творческого пути, хотя в плане взаимных влияний и результатов путь Чернихова не был традиционным.

Николетта Мислер подчеркивает, что Черников приезжает в Петербург, имея за плечами одиннадцать лет обучения в Художественном училище в Одессе, а также опыт работы резчика по дереву, плотника, фотографа, помощника архитектора при постройке Промышленной выставки в Одессе. Поступив в Императорскую Академию Художеств, Черников выбирает одновременно курсы педагогики и живописи: если занятия по классу педагогики он закончил в 1917 г., то только в 1915 г. он перешел с факультета живописи на факультет архитектуры, и закончил этот факультет лишь десять лет спустя. Дело не только в многогранности интересов, которую Черников разделяет со многими архитекторами-модернистами. Выбранные им предметы давали возможность перестроить отношения между интеллектуалами и культурными кругами в ту культурную лабораторию, которая была самостоятельной, независимой от московской, и отличалась от нее, подчеркивая различие в географических условиях, которое оказывало влияние на интеллигенцию того времени.

Алессандро Де Маджистрис восстановил, с кем (от Бенуа до Фомина) Черников обдумывал и разделял идею перехода от академизма к конструктивизму, а также выявил причины, скрывающиеся внутри архитектурной школы и профессионального мира, динамике которых, возможно, дается слишком политически окрашенная интерпретация, эти причины оказали влияние на его дальнейшее творчество после публикации в 1933 г. «архитектурных фантазий». Николетта Мислер восстановила целостность и различные отклонения от замысла «Энциклопедии геометрического черчения», которая будет сопровождать Чернихова всю его жизнь. Но еще более значительным представляется тот факт, что, оставив в стороне ту истинную трудность, которая

возникает при попытках провести различие в определениях традиционности и новизны между многочисленными течениями, которые переплетаются в предреволюционной России, ленинградские годы позволяют уловить иерархию среди художественных экспериментов, которые Черников будет проводить в течение многих лет. Эта иерархия не принадлежит ни к авангарду, ни к многочисленным академическим течениям, которые умирают и возрождаются в эти годы в Петербурге и в Москве: он оставался художником своеобразным, но не одиноким, как напоминает Николетта Мислер.

Черников строит все свои графические, живописные, архитектурные, литературные произведения вокруг единой «теории» черчения, которую он постоянно пересматривает и которую, возможно, именно его высокое мастерство владения выразительной техникой в конце концов затмевает самым парадоксальным образом. Чертеж для Черникова является средством для следования, приемом, при помощи которого перестраиваются различные эксперименты (как видимые, так и проектируемые), основой для новой таблицы знаний, базисом, на котором строится преемственность целой школы. Никогда ни чертеж, ни его штрих, не содержат ни намека, ни подсказки, ни иронии, ни поспешности. Его чертеж анатомичен, он постоянно расчленяет и восстанавливает реальность, и начинает процесс сначала, как только картина, или сказка, или чертеж завода, собора обретают прочность и надежность. Чертеж рождается из академических правил и их образцов, а затем возвращается к великим русским фантазиям и правилам их композиции (сказка и алфавит), как бы двигаясь по параболе, на которую личные неприятности и превратности судьбы почти не влияют.

Темы, а также графический проект «Основ современной архитектуры», концептуальная строгость, почти бедность его архитектурных проектов промышленных зданий, богатство выразительных средств, использованных для изображения соборов коммунизма, могут дезориентировать зрителя, снова навести его на мысль, что это новатор, ищущий новых путей в искусстве, или признать в нем несомненно большого художника. И только та настойчивость, с которой Черников все время возвращается к академической школе и к теме передачи знаний через знак, а не через слово, может уберечь нас от попытки представить его как нового псевдомодерниста в архитектуре. В действительности чертеж показывает отличие творчества Черникова как от академических направлений модерна, так и от истощившихся школ изящных искусств, и наоборот, его сходство с многочисленными лингвистическими, структуралистскими, антропологическими исследованиями, которые, начиная со второго десятилетия XX в., стали обогащать русскую культуру: рисунок для Черникова является структурой, в значении слова, очень близком к тому, которое ему придавали в эти годы Бронислав Малиновский и Владимир Пропп. Опираясь именно на такое понимание структуры нужно измерять степень близости или удаленности Черникова от представителей АСНОВА и вообще от научных исследований, а также и от революционной педагогики архитекторов-конструктивистов. Его рисунок конструктивен, но он является средством преподавания, целью которого было прежде всего заложить основы, а не получить результаты, поэтому его понимание педагогики было далеко как от Гаде, так и от Ле Корбюзье.

Статья Жана-Луи Коэна помогает понять, насколько американизм распространился в России, не только как представление о современности, увиденной через образ машин и магистралей столицы, но и как организующая модель определенной культуры: тейлоризм означал серийное производство, но еще более увлекательной представлялась иллюзия превратить предсказуемые возможности плана, а также архитектурной формы, в науку, что было крайним выражением позитивистской иллюзии. Отношение Черникова к американизму не исчерпывается сначала анатомическим, потом почти драматическим представлением о машинах, или поиском моделей, широко распространенных в то время в международной культуре, как, например, небоскребы, хотя ему удастся найти решения, предвосхищающие достижения архитектуры, и не только советской, конца 30-х годов и особенно второй половины послевоенных лет. Как архитектор Черников работает в основном над двумя центральными темами в архитектуре и в промышленной культуре: это вокзалы и заводы. Как конструктор Черников встречается с Америкой до того, как Альберт Кан начал свою деятельность в Советском Союзе, перенес туда свою проектную мастерскую. Его

архитектурные проекты промышленных зданий не имеют ничего общего с такими изощренными изображениями в современной заводской архитектуре, как например, Линготто, - это «бедные» проекты, в которых предметом исследования остается производственный процесс и ясное выражение его формальной сути. И именно этот американизм является как бы необходимым зеркалом, в котором отражаются длительные исследования чертежа как структуры, организующей форму в пространстве.

Американизм открыл дорогу ко всякого рода аналогиям в интерпретации, затрагивающих даже сферу литературного восприятия. Но этот торжествующий и разложенный на элементы мир представлял собой одновременно маску и дань уважения, может быть заслуженного. Нас интересует точка пересечения (и она, возможно, поможет осознать, на каком перекрестке культур располагается творчество Чернихова), где сходятся исследования структур возможной формальной организации природы, которые он проводил с почти аскетическим терпением всю свою жизнь, и возможность свести проблему к формулировке ее сути, которую предстоит решить, и именно тейлоризм, казалось, реально предоставлял такую возможность: и поэтому архитектура становится может быть единственной реальной областью применения сил и способностей такого многогранного интеллигента, как Черников.

Алессандро Де Маджистрис напоминает нам, что творчество Чернихова-архитектора является неизбежным следствием его деятельности как чертежника, художника, писателя, педагога. Критическое суждение о Черникове, кажется, даже может сложиться, если мы не будем знакомиться с его работами, особенно в области промышленной архитектуры. Однако сам Черников в автобиографии предлагает, почти подсказывает что необходимо применять историографический подход при оценке его творческого пути. От оставления занятий живописью в уже зрелом возрасте, до постоянных работ по проектированию, которые он начал с середины 30-х годов и продолжал потом, до тоски по исследованиям (состояние духа более значимое и часто встречающееся, чем это раньше считалось допустимым по отношению ко всей рационалистической культуре), архитектор сам выбирает сферы необходимой для него деятельности, чтобы углубить суждение, не зависимое от разнообразия технических средств, которыми Черников умел пользоваться.

Архитектурные сооружения, построенные по его проектам, составляют тему, которая полностью отсутствует в критическом обзоре, критика продолжает подчиняться разным диктатам, среди которых красота на последнем месте, которые преобладали в обзорах советского искусства после октябрьской революции, но эти реализованные архитектурные проекты не должны оцениваться по критериям оригинальности. Центральное место, которое отводится им в биографии Чернихова, и, наверно, не только его биографии, в те годы в Советском Союзе объясняется необходимостью или по крайней мере умением совместить исследования, которые предполагают долгосрочность структур, и не только изобразительных, и форм, в которых материализуется время обновления и современности.

Сказки, машины, алфавиты, заводы не являются отдельными мирами. Черников слишком методичен, чтобы быть непоследовательным, ответ на это различие в несоответствующих терминах представлял бы собой только удобный кратчайший путь, в первую очередь, в плане историографии: предложение описания (в зеркалах, в которых отражается лишь собственное изображение) вместо интерпретации, при трудности отдать предпочтение интеллектуальному путешествию через воображаемые пространства и технические средства настолько отдаленные, что только чисто "внешняя" интерпретация биографии Чернихова старалась привести к единому целому вплоть до сегодняшнего дня.

Эта книга открывает путь для изучения, начинает работу по историографическому исследованию, которая кажется трудной, особенно из-за непредсказуемых возможностей многочисленных архивов, в которых предстоит работать: но сложность заново составить предмет собственного исследования может оказаться ложной проблемой. Оценка советского опыта, который превратил архитектуру не только в многократно уже предпринятую попытку синтеза искусств, сколько в зеркало, и непременно искривленное, символических капиталовложений того общества, которое знает особую дорогу к модернизации; эта оценка может только потребовать

глубокой ревизии схем интерпретации, применяемых к пути развития архитектуры в век копирования и повторения изображения, потребления развлечений и обезличенности рынка.

Московское метро может и сегодня, разумеется, не так, как в 50-е годы, когда оно сыграло одну из главных ролей в деле свержения последних образцов интернационального стиля, представлять собой парадигму, толкование которой может указать, откуда следует начать и куда необходимо привести исследование, если исследователь не хочет уклониться от темы, в отношении которой, хотя и иначе, чем сорок лет назад, но он обязательно должен уметь соизмерять расстояние, на которое он приближается к идеологическим выкладкам, и не только в историографии: но рядом с метрополитеном русские сказки, нарисованные украинским архитектором, могут сработать как катализатор.

Творчество Чернихова было бы просто использовать для утверждения процессов критического пересмотра, диктуемых потребностями рынка, в том числе и историографического, в поисках как в Италии, так и в Германии, а не только в России, новых мифов для массового потребления, по возможности представленных, как критикующих «строй». Это была бы еще одна из многочисленных попыток искажения биографии, которая, с другой стороны, поможет нам понять, что существует много путей (как профессиональных, так и путей общественного устройства), возможных даже в рамках одного эксперимента, который рядится в не слишком заманчивые одежды тоталитаризма. В отличие, например от Фомина, Черников поможет нам понять, как можно придти к созданию новой классической традиции, а в Советском Союзе — к так называемому социалистическому реализму, без прохождения критически стерильных дорог эстетики отображения или государственного искусства.

МОЙ ОТЕЦ

Алексей Я. Черников

В последние годы имя Якова Чернихова (1889-1951) довольно часто стало встречаться на выставках и в публикациях, посвященных русскому авангарду первой трети 20 века.

Современные исследователи и организаторы выставок опираются, как правило, на книги, изданные Яковом Черниковым в конце 20-х и в начале 30-х годов, на критические публикации, сопровождающие его жизненный путь, на материалы, находящиеся в Центральном Государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) и в Музее архитектуры им. А.В. Щусева в Москве, а также на архив наследников по линии первого брака.

Эти материалы, безусловно, дают довольно обстоятельное представление о главных идеях в его творчестве, ходе рассуждений, методичности подхода к решению сложных теоретических задач, образах, которыми он мыслил, и, что также немаловажно, о том, как встречали его творчество современники. Но в то же время следует признать, что все это касается лишь части того, над чем работал этот неутомимый человек.

Отсутствие в перечисленных выше источниках документов и иконографического материала по целому ряду периодов явилось одной из главных причин, не позволивших исследователям дать всеобъемлющую и объективную характеристику всего творчества Якова Чернихова.

Так, в частности, в современных публикациях крайне скупо отражена его проектная деятельность, протекавшая наиболее активно как раз в конце 20-х и в первой половине 30-х годов, практически одновременно с подготовкой и выходом в свет его знаменитых монографий.

Совершенно искаженно трактуется творчество последнего периода, что также следует объяснить недостатком имевшегося у наших современников фактического материала. Доходит даже до того, что ему пытаются приписать некие творения абстрактного толка, которыми он якобы увлекался в 40-е годы. Хотя подобных утверждений можно было бы избежать и без дополнительных доказательств, если бы только их авторы более внимательно сопоставили все имевшиеся в их распоряжении подлинные и опубликованные работы как по манере, так и по технике исполнения.

К сожалению, сейчас, спустя многие годы как не стало Я. Чернихова, трудно в исчерпывающем виде восстановить всю панораму его творческой деятельности. Задача несколько облегчается тем, что еще при жизни он составил и проиллюстрировал рукопись воспоминаний «Мой творческий путь». На обложке картонного футляра, в который вложена эта отпечатанная им же на машинке рукопись с цветными репродукциями с авторских работ, стоит «1945», что на первый взгляд означает год составления рукописи. Но в то же время, судя по контексту и ряду других признаков, рукопись была начата и составлена на три четверти еще в 1937 г. Вероятно, что-то либо помешало закончить ее в год начала, либо по каким-то причинам ее пришлось дополнять спустя восемь лет. Во всяком случае, публикация этой рукописи представляет возможность читателю самому судить о содержании некоторых мыслей автора.

Помимо этого богатый документальный и иконографический архив, наряду с рукописями Якова Чернихова, сохранившимися у сыновей Алексея и Дмитрия, и отражающими его деятельность, начиная с 1910-х годов, вплоть до последнего дня жизни, позволяют восполнить недостающие пробелы и построить достаточно объективную и цельную картину жизни и творчества архитектора.

Яков Георгиевич Черников родился 17 декабря (по старому стилю) 1889 г. в небольшом украинском городке Павлограде, где прошли первые семнадцать лет его жизни. От этих лет, прожитых в семье среди пяти братьев и стольких же сестер, сохранились богатые и добрые воспоминания. Нескончаемые истории, которые он любил рассказывать своим детям, были наполнены мальчишескими набегами на чужие сады, ароматом каких-то невероятно огромных груш, вкусом необыкновенных ярмарочных пирожков по полкопейки за пару, кочующими цыганскими таборами и жуткими историями про катакомбы.

Катакомбы были особой темой разговора. С ними были связаны таинственные истории о беглецах и разбойниках, к которым, как однажды случайно выяснилось, имел отношение, хотя

весьма отдаленное, и сам Я. Чернихов. Как-то, увлекшись рассказом, он поделился с сыновьями тем, что среди его дальних родственников были известные в свое время разбойники, которые активно использовали катакомбы, скрываясь от преследований. Но в конце концов они были пойманы и казнены.

Он рассказал об этом как-то вскользь и больше к этой истории не возвращался, а детям особенно расспрашивать не представлялось возможным, поскольку это отца сердило. Гордый и смелый человек, как это часто бывает, вынужден был скрывать свое даже столь отдаленное родство, опасаясь каких-либо ярлыков. Тем более, что это происходило на рубеже 40-х и 50-х годов, когда по стране прокатилась очередная волна репрессий и когда неосторожное слово могло исковеркать всю твою дальнейшую судьбу.

Вообще-то не так уж много известно о корнях генеалогического древа Якова Чернихова. Вроде бы он родился в семье мелкого служащего. По происхождению его родители были какой-то смесью украинцев, греков и чего-то еще горского. Из всего этого он унаследовал пышную черную шевелюру, большой горбатый нос, гордый взгляд зеленых глаз из-под густых черных бровей и пламенный темперамент. Помимо этого он обладал ростом в 192 см и недюжинной силой.

В возрасте около 17 лет юноша убегает из дому и начинает самостоятельную жизнь. Вопреки воле родителей он отправляется в Одессу с намерением поступить в Художественное училище.

Для учебы необходимы были не только желание и способности, но и определенные материальные средства. Помощи ждать было неоткуда. И юноша пускает в ход один из тех даров, которыми наградил его Господь Бог. Он идет работать биндюжником (грузчиком) в Одесском порту. Это было и хорошей гимнастикой для костей и мышц, это позволило спокойно учиться, это, разумеется, было и школой жизни среди самого что ни на есть простого люда. Много позже можно было наблюдать, с какой простотой и уважением он разговаривал с любым человеком, кем бы тот ни был. Главное, что вызывало у него уважительное отношение к человеку, - это трудолюбие, профессиональное знание своего дела.

Годы учебы в Одесском Императорском Художественном училище под руководством старого итальянца состояли не только из уроков рисования и живописи. В этот же период формируются личность и взгляды будущего архитектора.

Самое ценное для человека - свобода. Свобода от всякого угнетения. Сильная личность ответственна за свободу не только для себя, но и для других. И ее долг защищать слабого от насилия. Студенческие выступления, доходящие до драк стычки с жандармами, - все это стало неотъемлемой частью жизни того периода, одной из форм проявления характера Якова Чернихова и его желания отстоять ту самую свободу, которую он только что приобрел, убежав из дому и получив возможность заниматься любимым делом. Именно это дело было и осталось навсегда основным в его жизни. Именно в нем он проявил себя особенно ярко, последовательно и полно.

Чернихов с отличием завершает учебу в училище и заслуживает право поехать в качестве стипендиата для продолжения учебы в Петербургской Императорской Академии Художеств. Это была уже существенно более высокая ступень, особенно значительная для человека, вышедшего из низов.

По приезду в Петербург он посещает занятия по курсу живописи и архитектуры, изучает вопросы педагогики, преподавания рисунка и другие дисциплины. Одновременно ведет преподавательскую деятельность в реальном училище, городских и коммерческих школах, посещает Высшие Педагогические Курсы.

Постепенно заводятся новые знакомства. Утверждается его авторитет как рисовальщика. В 1915-1916 г. еще недавно безвестного студента приглашают давать уроки рисования детям Великого Князя.

В рукописи «Мой творческий путь» он упоминает 1916 г. как год участия в деятельности Союза Преподавателей Графических Искусств. Сам Леонтий Николаевич Бенуа, возглавлявший Академию Художеств и преподававший там курс архитектуры, берет Якова Чернихова под опеку и вводит его в свой дом.

След Л.Н. Бенуа в жизни Я. Чернихова оказался столь велик, что вряд ли можно было бы назвать кого-либо другого из обширного круга его знакомых, в том числе выдающихся личностей

и замечательных педагогов, о ком бы он отказывался с большим уважением и благодарностью, чем о Бенуа. И до последних дней жизни архитектора фотография этого почтенного старца с драгоценной дарственной надписью всегда находилась в его кабинете на самом видном месте.

Начало творчества Якова Чернихова как в области начертательного искусства, так и в области педагогики, по его собственным воспоминаниям, относится к 1912 г., когда он занялся изданием ряда трудов, выпускавшихся Одесским Художественным училищем по работам своих преподавателей. Еще не окончив Академию, Черников приступает к разработке целого ряда направлений. Толчком к началу разработок, как пишет он сам, послужило несовершенство пособий при выполнении педагогической деятельности.

Можно со всей определенностью утверждать, что именно педагогическая деятельность, необходимость передать другим наиболее ясным, доходчивым языком такие абстрактные понятия образного мышления, как гармония, динамика, ритм и пр., привить ученикам основы графического искусства, научить их правилам гармонического формообразования, научить их ценить прошлое и уметь творить для будущего, - все это поставило самого Чернихова перед необходимостью досконально постичь все то, что ему как педагогу и преподавателю предстояло воспитать в других. А как человек от природы необыкновенно трудолюбивый, наделенный к тому же аналитическим умом, он не только осваивал все известное до него, но и творчески, с исключительной методичностью достраивал недостающий материал в любой из областей, к которой он обращал свое внимание.

Трудно представить, что уже с первых шагов своего творческого поиска Черников замахивался на такие проблемы, как постижение законов конструктивизма или же архитектура будущего, которым со временем он посвятит свои фундаментальные труды. Выражаясь его собственными словами, лишь «... через много лет... колоссальное и, как будто, бессистемное ведение ряда... работ экспериментального характера показало единую линию поведения». Но это будет потом.

А пока начались освоение и разработка искусства начертания. Как ни удивительно, но этому вроде бы не столь уж обширному разделу своей творческой деятельности он посвятил около пятнадцати лет.

Одним из первых подразделов этого направления явилась разработка в области орнамента. Здесь впервые для себя применил метод «творческого сочинительства», в категорической форме отвергая «метод копизма» (копирования - А.Ч.), мертвого по своей сути. Выполнив свыше 2000 построений классического орнамента и, постигнув таким образом на практике все его особенности, он предлагает новые виды орнамента, заменив симметрию асимметрией, а ритм повторений ритмом соотношений, широко используя при этом композицию краски и композицию тона.

Именно «творческое сочинительство», «композиционно-творческий метод», позволяющие «... наиболее пространно проявлять...» творческие наклонности каждого исполнителя, составляли суть разрабатываемых Черниковым в 1915-1929 гг. раздела начертательного искусства под названием «Эксприматика» и в 1918-1924 гг. раздела «Аристография». Как он утверждал, «Аристография являет собой все те принципы, которыми обладает и эксприматика, но в композиционном построении красок».

Разрабатывая методику преподавания искусства начертания, он исходил из принципа, что «всякому нормальному человеку свойственно в пределах обычного объема владеть графической грамотностью».

Одним из важнейших элементов преподавания Черников считает наглядные пособия в виде графических задач и построений, разработке которых он постоянно уделяет большое внимание. Так за период, начиная с 1914 по 1928 г., при разработке курса геометрического черчения, курса кривых, курса проекционного рисования и черчения, а также методов изображения им выполнено около 4500 различных графических построений.

Возникает идея подготовить энциклопедию черчения, для которой было собрано свыше 3000 построений различных задач, составлено 8 томов чертежей и объяснений.

Так методично и последовательно Черников приближался к разработке своих основных направлений.

Еще на стадии экспериментирования и разработки методических материалов для преподавания искусства начертания он обращает внимание на одну из фундаментальных систем связей: ЛИНИЯ - ПЛОСКОСТЬ - ПОВЕРХНОСТЬ - ОБЪЕМ - ПРОСТРАНСТВО. (Каждому из этих пяти понятий намечалось посвятить отдельный выпуск в предполагавшейся, но не изданной монографии «Аристография», для которой было подготовлено более 500 графических построений). По существу, это были целенаправленные шаги на пути «выявления сущности основ архитектуры», начатом в 1919 г.

К моменту возникновения этого замысла архитектурная мысль прошла многовековой эволюционный путь развития, оставив на планете многочисленные и самые разнообразные по назначению и масштабам шедевры, прославляющие своим существованием человеческий разум и вдохновляющие поколения на новые свершения.

В то же время творчество зодчих при всем своем многообразии не могло вырваться за рамки ограничений, определяемых свойствами основных строительных материалов: природного камня, древесины и обожженной глины.

Иная картина стала складываться на рубеже 19 и 20 вв. в связи с развитием сталепрокатной промышленности, изобретением бетона и открывшимися вместе с этим новыми и богатыми возможностями для архитекторов. Легкие и изящные при всей своей грандиозности конструкции мостов и башен, перекрытий заводских цехов, вокзалов и павильонов промышленных выставок, непривычно пластичные формы фрагментов зданий, а порой и самих зданий, создаваемых с применением бетона, поражали современников своей новизной и оригинальностью.

Но тут же возникла необходимость выработать систему методов и приемов эстетического насыщения новых архитектурных форм и образов, поскольку старые очень часто были тесно связаны с традиционно использовавшимися строительными материалами и прежними масштабами строительства. Но если старые методы и приемы формировались веками, трудом и мыслью десятков поколений, то новые необходимо было сформировать в существенно более сжатые сроки. Особенно в связи с необычными для прежних времен темпами развития строительной индустрии на базе новых конструкционных материалов.

Именно поэтому представляла несомненную ценность всякая попытка провести скрупулезный анализ сущности формообразования архитектурных образов с позиций задач и возможностей строительства наступившего 20 в.

Подобно ученым естественных наук, расчленившим все мироздание сначала на кирпичики из молекул и атомов, а затем и более элементарных частиц, Черников ставит перед собой задачу выявить закономерности гармоничного построения любых самых сложных форм вплоть до архитектурных сооружений и ансамблей, исходя из такой элементарной частицы формообразования, каковой является простейшая линия. Вот где уж пригодились разработки по эксприматике и аристографии, курсу кривых и методам изображений.

Но для решения столь сложной задачи необходимы были глубокие знания. «Свое изучение (основ современной архитектуры - А.Ч.) и свое образование я поставил под четким и определенным углом зрения - получить воспитание в классическом духе архитектуры. В этом вопросе мне особенное содействие оказывали непосредственным руководством... Академик архитектуры Леонтий Николаевич Бенуа и Академик архитектуры Георгий Антонович Косяков».

Интерес к поискам Черникова проявляли и другие его современники, среди которых он также упоминает Академика архитектуры Ивана Александровича Фомина.

По всей вероятности, он не случайно упоминает в своих воспоминаниях только лишь этих троих своих учителей. Ведь начало века было насыщено всякого рода левацкими «учениями» и «творениями», предлагавшими чуть ли не разрушить или по крайней мере забыть все, что было создано ранее в литературе, музыке, изобразительном искусстве, общественных взаимоотношениях и пр. и начать все делать, творить по-новому, по-другому. Не обошли подобные веяния и архитектуру. И поэтому необходимо было обладать довольно четкими, твердыми внутренними позициями, а порою даже и мужеством, чтобы в этой атмосфере левых

завихрений отдавать дань должного уважения классике. И Чернихов, явно не без помощи своих почитаемых учителей, и в первую очередь Л.Н. Бенуа, остается «... чуждым тем веяниям, которые пропагандировали полный отказ от классики вплоть до ее уничтожения...»

Но при этом он вовсе не собирался слепо следовать установленным канонам классической архитектуры. Классика является тем фундаментом, на котором и с обязательным учетом которого следует разрабатывать основы современной архитектуры.

Для него современная архитектура обладает практически всеми теми же признаками, что и классическая, но только на первое место он ставит признак «конструкция». Изучение самого этого признака, а также его роли в формообразовании он начал именно в связи с постановкой задачи выявления сущности основ архитектуры.

С первых же шагов своих исследований Чернихов «обнаружил, что подлинные, неприкрытые и наглядные свойства ее (т.е. конструкции - А.Ч.) находятся не в архитектуре, а в машине». Это было несомненное открытие. И он со свойственными для него упорством и методичностью приступает к скрупулезной разработке этой связи. Весь этот необычайно сложный и трудоемкий поиск в конечном итоге вылился в труд «Конструкция архитектурных и машинных форм», который Чернихов часто называл просто «Конструкции».

В этой монографии он не только по-своему сформулировал законы конструктивизма, но и продемонстрировал их на многочисленных примерах в виде частей механизмов, самих механизмов и далее вплоть до композиций «машинной архитектуры».

Следующий, не менее известный его труд, вышедший в свет почти одновременно с «Конструкциями» - это «Архитектурные фантазии». Уже в самом названии монографии отражена одна из его замечательных наклонностей, а если угодно, даже дар - искусство фантазии. Да-да, именно искусство, которое сопровождало его, совершенствуясь, на протяжении всей жизни. На начальной стадии это проявилось, в частности, в «сочинительстве» при формировании методических материалов и разработке искусства орнамента, а в дальнейшем это вылилось в фантазии архитектурных форм и ансамблей. Как он полагал, способность к сочинительству и фантазированию являются одним из достойнейших качеств зодчего и поэтому необходимо уделять особое внимание воспитанию этих качеств в процессе подготовки архитекторов.

Дав волю полету своего воображения, Чернихов не ограничивается лишь фантазированием в области современной архитектуры, которая так или иначе отражает логику существования современного человека. У него возникает «... желание провести такие опыты, которые показали бы наибольший разворот фантастических построений при фантастическом содержании». Так в конце 20-х годов рождается новая, для многих практически неизвестная серия великолепных красочных миниатюр - «Архитектурные сказки». В них автор раскрывается и как мастер графического искусства, и, разумеется, как безграничный фантаст, всей душой погружающийся в собственные выдумки.

Не ограничивая ничем свою фантазию, он создает новые композиции, вплоть до таких, которые, как сам признавал, противоречили обычному пониманию архитектурных произведений. Цель при этом состояла в том, чтобы на различных примерах архитектурных образов продемонстрировать такие явления, как динамика, статика, целеустремленность, величественность, грандиозность и пр.

Очень существенно, что автор «Фантазии», добиваясь выразительности предлагаемых композиций, практически полностью отказывается от каких бы то ни было декоративных украшений. «Это сделано вполне сознательно, дабы, не обременяя различными дополнительными аксессуарами основу сооружения, найти в равновесии масс, в масштабной пропорции спокойную логику сочетаний».

Зачем же понадобилось трезво мыслящему человеку, занятому проектированием таких земных сооружений, как заводы, железнодорожные станции, универмаги, так далеко уходить в мир сказок и фантазий? Для него фантазия - это далеко не отвлеченное и бесплодное занятие. Разве бесплодны оказались фантазии Леонардо да Винчи, Жюль Верна, Циолковского и многих-многих других, кого порою при жизни принимали лишь за чудаков, а то и вовсе за сумасшедших? Разве не преклоняемся мы перед чистым вымыслом великого Андерсена и чарующими сказками

«Тысячи и одной ночи»? Человек просто не может существовать без вымысла и фантазий. Смогла бы зародиться цивилизация, если бы человеческий разум боялся ступить шаг в сторону от осязаемого? Разве не вымысел и фантазия лежат в основе изобретений и открытий?

Развитие фантазии и ее воплощение, по мнению Чернихова, указывает на «... те пути, по которым следует идти при воспитании и обогащении нашего творческого мозга». Фантазии для него это, прежде всего, большой труд познания, осмысления прошлого и настоящего и уж только после этого формирование представлений о том, что могло бы быть, или может быть, или возможно будет. Не пустое, беспредметное, беспочвенное фантазерство, а осмысленный взгляд в неизвестное: будь то прошлое или же будущее. «Самая совершенная фантазия должна быть основана прежде всего на логике».

К «Сказкам» он пришел далеко не сразу. Тому предшествовали годы накопления знаний по истории мировой архитектуры, знакомство с обширнейшей литературой, раскрывающей специфику бытия народов, включая исторические материалы, разнообразные иллюстрированные издания и энциклопедии по истории изобразительных искусств. Все это наряду с собственной неисчерпаемой фантазией служило источником новых пространственных образов.

Большую роль в формировании мышления, генерирующего фантастические образы, несомненно сыграла литература художественного вымысла, широко представленная в личной библиотеке архитектора. Здесь можно было найти мифы древнего мира, великолепные издания арабских сказок, русские сказки в оформлении Ивана Билибина и Евгения Лансере, сказки Ганса Христиана Андерсена и Александра Пушкина, библейские легенды, полуфантастические истории-ужасы Юго-Восточной Азии. Тут же находились глубоко почитаемые архитектором «Дон-Кихот» Сервантеса, «Вий» и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Приключения барона Мюнхгаузена» Бюргера, «80 000 километров под водой» и «Из пушки на Луну» Жюль Верна, т.е. все то, вошедшее в мировую классику, где сюжет построен либо на чистом вымысле, либо на достаточно реальных ситуациях, но богато насыщенных фантазией.

Из всего этого выросли сказочные архитектурные образы, в которых при своей фантастичности легко угадываются вполне конкретные, созданные либо человеком, либо самой природой образы.

Поставив перед собой исключительно единственную цель: показать фантастические построения при фантастическом содержании, он оперирует только формой и объемом, светом и цветом. Никаких действующих лиц, никаких признаков живой природы. Как при создании своих архитектурных композиций он избегал каких бы то ни было декоративных элементов, так и здесь он стремился достичь богатства и силы впечатлений только с помощью самих фантастических архитектурных образов, как бы в чистом виде.

Непосредственным следствием архитектурных фантазий явилась серия работ по архитектуре будущего. Это будущее для автора представлялось совсем рядом «... возможно а двадцатом столетии», когда человек приступит к широкому освоению, обживанию не только горных массивов и водных пространств, но и необъятных пространств воздуха и стратосферы.

Может показаться удивительным, что все эти мысли, все эти фантазии рождались в России в конце 20-х годов, когда главной заботой было обеспечение самых простейших, насущных потребностей, когда почти голыми руками отроились заводы и электростанции. Но все это может удивить лишь того, кто не представляет творческого энтузиазма тех лет.

Революцию 1917 г. Черников встретил, еще не окончив Академию. Некоторое время находится на службе в армии. Затем возвращается в Петроград, где завершает учебу. Одновременно работает как художник-оформитель революционных праздников и ведет активную педагогическую работу.

Изменилось общественное устройство государства, изменился и состав учащихся. Это все чаще были выходцы из рабочей и крестьянской среды, у которых не хватало элементарных знаний и уж тем более знания правил хорошего тона, но зато было желание постичь основы искусства. Вот в этой-то среде и необходимо было Черникову простейшим и доходчивым языком говорить об искусстве начертания, основах проектирования, архитектуре будущего. Собственно говоря, трудностей в общении с этой аудиторией у Чернихова не было и не могло быть. Ведь недаром же

он начинал свой самостоятельный путь биндюжником в Одесском порту. А уж если надо, у него всегда имелись при себе два здоровенных кулака, которые при без малого двухметровом росте могли вразумить любую слишком горячую голову. Такое было время.

Время разрухи и голода, время интервенции и гражданской войны, время поиска новых форм хозяйствования, становления новых общественных отношений, время невероятных экспериментов в любой области жизни. Время трудное, порою просто жестокое, но с неподдельной верой в свое будущее. Поиски творческой мысли, зарождавшиеся в начале века, теперь обратились лицом к процессу становления нового общества. Многие стало представляться вполне возможным, близким, как ни невероятно была мечта или фантазия. Не имея хлеба - мечтали об электричестве в каждом доме. Не имея жилья - мечтали о городах будущего. Мечта и фантазия побудила многие лучшие умы пожертвовать собой за идеалы революции. Мечта и фантазия были украшением в этой трудной жизни, когда еще столько было неясного и нерешенного. И ради этой мечты и этих фантазий люди готовы были терпеть. Не только одни мечты и фантазии занимали Чернихова. Надо было пройти через войну, голод и другие трудности тех лет. Все это довольно просто описывается в какой-то паре строк. А ведь за этим стоят длительные и далеко не простые переживания для такого эмоционального человека, каким он был.

Искусство в те раскаленные годы для общества отошло как бы на второй план. Да и не могло быть иначе, когда насущный кусок хлеба определял твою жизнь и оценивался гораздо выше и дороже любого шедевра. Находились, правда, и такие, которые пытались воспользоваться моментом. Черников рассказывал, что один из его сокурсников по Академии решил, что настало время и ему пожить в свое удовольствие, подобно только что свергнутому царю. И как его ни отговаривали, тем не менее этот человек не нашел ничего лучшего, как выбрать себе для проживания пару комнат в Зимнем Дворце. А поскольку он был достаточно в искусстве образован, то и стащил в свои апартаменты все, что ему во дворце приглянулось. Но это, естественно, когда-то должно было кончиться, и не удивительно, что на какой-то стадии ему было предъявлено обвинение в «разложении», после чего он был расстрелян.

На всем этом фоне шла работа, велись творческие поиски. Большое внимание уделялось представлению работ на выставках. Об одной из наиболее крупных персональных выставок, проходившей в Ленинграде с 17 декабря 1933 г. по 1 февраля 1934 г. в Аничковом дворце, бывшей резиденции царской фамилии, можно получить довольно ясное представление по сохранившейся книге отзывов посетителей, содержащей 164 записи.

Это была «Выставка экспериментальных работ проф. Я.Г. Чернихова по архитектуре и графическим методам изображений». В 11 разделах выставки было представлено 2222 работы по всем направлениям его творческой деятельности. Как можно убедиться, читая отзывы посетителей, выставка привлекла внимание самых разных людей. Много записей сделано студентами. Отзывы самые противоположные по оценке, независимо от профессиональной подготовки.

Для одних:

«... Черников по своей фантазии не уступает Пиранези. (Подпись неразборчива.) »

«... Опыт блестящего графического подхода к архитектурным задачам... Исключительное мастерство графического выполнения, своеобразность и разносторонность подхода... подчеркивают значение работ профессора Чернихова в области оформления окрыленной литературной фантазией архитектурной мысли.

Академик архитектуры профессор С. Гримме

5.1.34 г.»

Для других:

«... Черников затрачивает свои силы на неверном пути бесплотных и вредных фантазий... Обидно, что, благодаря способности убеждать своими поверхностными выводами, Черников ввел в заблуждение государство, дающее ему возможность печатать свои явно вредные труды и устроить эту выставку...

К. Сабуров».

«Работа проф. Чернихова может обить на путь "леонидовщины"... Показывать Чернихова и у него учиться нельзя.

(Подпись неразборчива.)»

Подавляющее большинство признает мастерство Чернихова как графика, признает, что им проведена огромная работа. Но далеко не все видят в нем архитектора.

«Черников не архитектор в сегодняшнем смысле этого слова. Беспредметная оторванность его архитектурных работ... не может насытить его архитектурные фантазии и советским содержанием.... Черников на сегодня в архитектуре устарел...

Архитектор В-ский. Ленинград, ЛИИПС,
1.1.34 г.»

Находятся и такие, что оценивают его творчество как плод больного воображения.

Из записей видно также, что Черникову и прежде приходилось сталкиваться с отрицательной оценкой своего творчества и изданных книг.

«... Травля Чернихова, в частности, запрещение его книг в фундаментальной библиотеке Академии художеств, показывает, насколько преподаватели дисциплины «пространства — архитектуры» - противоречат сами себе. Ведь, в основном, элементы композиции взяты у Чернихова. Странно, почему до сих пор Я.Г. преподает только в таких институтах, как Путей сообщения. Пора бы привлечь его к работе в ЛИИКС и в Академии художеств.

Студент Академии художеств».

И все же, несмотря на подобные негативные оттенки, несмотря на то, что многое для посетителей выставки оставалось непонятным, складывается впечатление, что творчество Чернихова оценивалось с интересом, а то и просто с восторгом. Причем этому способствовали беседы Чернихова с посетителями выставки, во время которых он с присущей ему убежденностью увлекал своих собеседников в мир мечты и фантазии.

В целом к началу 30-х годов Черников представлял собой уже полностью сформировавшегося авторитетного архитектора-новатора. Не все признавалось его современниками. Но так или иначе одна за другой выходили в свет его монографии и учебные пособия. Под его руководством активно велась работа мастерская, где разрабатывались проекты предприятий общественного или же производственного назначения. Из примерно 70 сооружений, реализованных в различных городах Советского Союза по проектам Чернихова с сотрудниками, большая часть была разработана именно в 30-е годы. Он читал лекции, вел со студентами практические занятия. О нем писали статьи в газетах. Одни его восхваляли, другие ругали. Но все же это был период расцвета. В 1932 г. ему было присвоено ученое звание профессора, а год или два спустя он был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР.

40-е годы для Чернихова сложились в общем-то печально. Одна за другой стали возникать болезни. Сказалась перегрузка военных лет, когда он, не сбавляя темпов в работе и исследованиях, одновременно предпринимал какие-то сверхчеловеческие усилия для обеспечения семьи едой. Многие москвичи завели в те тяжелые годы огороды. Он также решил использовать этот вроде бы вполне доступный источник жизненно важных калорий. Приобрел лопаты, грабли, тяпки. Копал до иступления, сеял, окучивал, поливал, переживал, уставал, а потом кто-то из голодного окружения умудрялся за одну ночь опустошить политые потом и кровью грядки. Вместо радости от итогов своего труда - новые и, как нетрудно представить, острые волнения и огорчения.

К болезням и домашним неурядицам добавлялось самое главное: всякие - крупные и мелкие - сложности во взаимоотношениях с окружением на работе. Настроение внутренней напряженности бросается в глаза и при чтении четвертой, последней главы рукописи «Мой творческий путь», которая скорее всего, и была написана в 1945 г. Если в первых трех главах он с присущей ему убежденностью твердо излагает свои позиции, то в последней главе, касаясь, по существу, тех же проблем, как бы оправдывается, доказывая, что и его труд небесполезен.

Вообще-то, ему казалось главным и достаточным обладать талантом, творческим порывом и трудолюбием. Безусловно, все это у него было и многие именно это в нем и ценили. Рассказывают, что в начале 40-х годов многие студенты, обучавшиеся художественным и архитектурным

профессиям, съезжались с разных концов Москвы послушать факультативный курс знаменитого архитектора-фантаста, незадолго до этого переехавшего с семьей из Ленинграда.

Прекрасно зная себе цену, он глубоко переживал выпавшие на его долю в последние годы жизни нападки и обвинения, вплоть до злых анонимок. Критику в свой адрес, и порой в самой разной форме, приходилось слышать и в период самого расцвета его творчества и успехов в 20-х - 30-х годах. Тому свидетельством могут служить уже упоминавшиеся записи в книге отзывов посетителей выставки в декабре 1933 - январе 1934 гг. Но в 40-е годы было гораздо труднее, хотя бы потому, что уже не было тех молодых сил.

Огорчений было и без того много. Рукописи, как например, «Основы технического рисования», к изданию не принимались и так и остались не изданными. Курс начертательной геометрии и графики не был профилирующим для тех институтов, куда он смог устроиться на работу по приезду в Москву. О возможности же преподавания основ современной архитектуры в Московском архитектурном институте для конструктивиста Чернихова не могло быть и речи. Слова «конструктивизм», «формализм» звучали в те годы почти как ругательства.

Начиная с 30-х годов, Черников выдвигает ряд идей сооружения архитектурных ансамблей, посвященных крупнейшим событиям века в стране. Первоначально это были Дворцы Социализма, которые, по его замыслу, должны были увековечить память героев революции.

Другой замысел архитектора возник и развился под впечатлением трагедии второй мировой войны. Одной из форм увековечивания памяти о миллионах жертв фашистской агрессии, тысячах разрушенных и сожженных жилищ, подвиге народа, победившего фашизм, должны были стать Пантеоны Великой Отечественной войны.

Наряду с основной смысловой нагрузкой предполагаемые архитектурные ансамбли должны были стать центрами воплощения и развития передовых идей градостроительства.

Однако, ни одна из этих идей не была принята. Правда, в какой-то мере идея сооружения Дворцов Социализма нашла свое отражение в конкурсе на сооружение Дворца Советов, к участию в котором Черников фактически не был допущен. (К тому же он был противником разрушения Храма Христа Спасителя в Москве, на месте которого решено было воздвигнуть Дворец Советов).

Что же касается Пантеонов Великой Отечественной войны, то первоначально идея вроде бы имела некоторые шансы на успех. Этому несомненно способствовала состоявшаяся в конце 40-х годов в Доме Архитектора в Москве выставка работ Чернихова, на которой была, в частности, представлена серия Пантеонов в виде живописных картин и рисунков. Тогдашний президент Академии архитектуры Каро Алабян одобрил идею и, пригласив к себе Чернихова, выразил согласие возглавить проект, а его взять... в соавторы. Не мудрено, что Черников возмутился наглостью человека, решившего присвоить авторство, хлопнул дверью и ушел.

К тому же идеолог воздвижения Дворцов Социализма и Пантеонов Великой Отечественной войны вступал в мелкие стычки с теми или иными чиновниками. Но разве можно было быть спокойным, если тебя, ненавидящего фашизм за разрушенные города, за страдания миллионов, за брата, умершего от голода во время Ленинградской блокады, за сестру, которую фашисты пытали, посадив ей на грудь голодных крыс, если тебя обвиняют в космополитизме и распространении фашистской символики? В одном из твоих орнаментов обнаружили что-то, напоминавшее свастику, и после этого уже не желают слушать никакие доводы о том, что это всего лишь широко распространенный в Древней Индии и Египте символ Солнца и вечного движения.

Таким образом, в 40-х годах деятельность Якова Чернихова как архитектора была практически сведена к нулю. О конструктивизме вообще нельзя было даже заикаться. Пришлось даже отрекаться и осуждать собственную деятельность начала 30-х годов.

Но, как говорится, нет худа без добра. Непонимание отдельных лиц не могло лишить радости творчества. Пусть даже на перспективу. Шрифты и ветряные мельницы - вот две основные темы, которым в последние годы Черников отдавал все свое свободное время. Одновременно готовились очередные методические разработки по начертательной геометрии и графике, читались лекции, велась педагогическая и организационная работа. Но душа отдыхала лишь за любимым занятием.

Почему именно на мельницах он остановил свое внимание, сейчас сказать трудно. Они могли привлечь и как пример деревянного зодчества, которое он высоко ценил и которое нашло свое отражение также в его «Сказках». И как механическое воплощение вечного движения. И как пример единения архитектурного сооружения с природой.

Изображая мельницы, часто помещал их в своеобразную напряженную среду: голые скалы с одинокими гнущимися под ветром деревьями, рваные облака, кое-как сколоченные крылья мельниц, словно это отчаявшаяся одинокая душа подставила себя навстречу разыгравшейся стихии. Скорее всего это был не только композиционный прием, но и отражение внутренних переживаний и настроений, может быть даже и подсознательное.

Наряду с этим, как уже говорилось, был и другой источник творческого вдохновения. Источник, который радовал, поднимал настроение, толкал на постоянный, вплоть до последних минут жизни, поиск и эксперименты. Этим источником были шрифты, которыми он начал заниматься еще в середине 30-х годов. Но в последние годы им была отдана практически вся душа и все творческие силы архитектора Чернихова.

Свою работу над шрифтами он начал применительно к архитектурным сооружениям. В процессе изучения связанной с этим литературы познакомился с богатейшим материалом и, как всегда, увлекся новой интереснейшей областью графического искусства. Стал глубоко изучать материалы и серьезно прорабатывать шрифты с позиций графического анализа, выявления и разработки методов построения. Особое внимание уделялось цветовому решению шрифтов.

В одном из писем своему товарищу, воспроизводимом в книге «Построение шрифтов», Черников писал: «Я увлекся модульным построением классического шрифта. Я сначала хотел ограничиться только созданием труда на тему «Архитектурные шрифты», но неожиданно развернул работу на более широкую тему, когда обнаружил необычайные материалы в работах классиков архитектуры и живописи: Леонардо да Винчи, Пиранези, Альберти, Серлио, Дюрера, Пачиоли, Тори, Жожона и мн. др. У нас на русском языке таких исследований нет, но зато у нас есть изумительное богатство, оставленное нам в русских письмах. Я разыскал материалы гражданского письма еще до петровской реформы. Шрифт, утвержденный Петром, является одним из ценнейших русских творений. Русское барокко, елизаветинский шрифт, русский ампи́р и другие шрифты, столь богатый и совершенный материал, что давно надо было дать ему математическое обоснование, и на сегодняшний день я успел это сделать, применив модуль-парту и секунду в построениях нашего классического шрифта».

Начав с разработки отдельных букв, он перешел к поиску общих закономерностей построения шрифтов, стал сопоставлять их с законами построения архитектурных сооружений. Для понимания этих законов Черников привлекает огромный исторический материал. Днями просиживает в Библиотеке имени Ленина. Выискивает редкие издания. Обыскивает букинистические магазины. Заказывает фотокопии с тех или иных найденных в библиотеке материалов. Очень много калькирует. Просто поражаешься, глядя на все эти кальки, выполненные тушью или же карандашом, когда у этого обремененного заботами и вовсе не молодого человека находилось время на столь кропотливую работу. Только для одного лишь малого раздела - энтазис и фуст колонны - как можно судить по сохранившимся тетрадам, он подобрал многие десятки библиографических ссылок, выписал множество цитат известных архитекторов, начиная с древнейших времен. И все это лишь для того, чтобы постичь одну из сторон формообразования при построении шрифтов. А ведь параллельно велась графическая проработка самих шрифтов.

После длительных поисков останавливается на форме таблиц. Каждая таблица выполнялась на большом листе шелестхаммера (примерно 50 x 70 см): тушью - все геометрические построения, гуашью - сами буквы. Сверху название. Например, «Русский Петровский Алфавит» или же «Латинский алфавит по материалам арки Траяна». Ниже в прямоугольниках располагаются отдельные буквы, а еще, ниже - цифры и знаки препинания, под которыми располагалась шкала-модуль. За модуль принимался тот или иной отрезок прямой, например, равный большой стороне стандартного прямоугольника, в который вписывалась каждая заглавная буква шрифта. В свою очередь, эти прямоугольники делились на определенное число равных квадратов, образуя модульную сетку. С помощью модуля и модульной сетки показывалось соотношение между

толщиной отдельных элементов букв, их взаимное расположение, указывалось расположение центров кривизны.

Именно эта шкала-модуль, модульный принцип построения шрифтов, выявление общих для каждого шрифта геометрических закономерностей и соотношений и представляли особенность подхода Чернихова к изучению, раскрытию и описанию законов построения шрифтов.

Тщательно проанализировав литературные памятники и литературу по шрифтам, Черников приходит к выводу об общности законов архитектуры и законов построения шрифтов. Как и в архитектуре, здесь властвует правило золотого сечения. Энтазис и фуст колонны полностью воспроизводятся в шрифтах. Гармония в шрифтах аналогична гармонии в архитектуре. Только в одном случае это относится к образам различного рода строительных сооружений. А в другом - к образам символов нашего мышления и речи. Но и там, и тут речь идет о гармонии формообразования.

В отличие от предшественников, он не ограничивает свой подход только латинскими шрифтами. Латинские шрифты служили, хотя и весьма представительным, но лишь примером наиболее геометрически проработанных построений, примером одного из многообразнейших направлений графического изображения звуков человеческой речи.

В планы Якова Чернихова входила разработка модульного подхода ко всем шрифтам мира. За пятнадцать лет были обстоятельно исследованы русские алфавиты (начиная с древнейших времен и до наших дней), проработаны готический, финикийский, иберийский, грузинский, сирийский, арабский, греческий, еврейский, формозский, корейский, пальмирский, тибетский, манчжурский, бирманский алфавиты, египетское демотическое и кипрейское слоговое письмо, персидская клинопись, алфавит самаритян, эфиопский силлабический алфавит - и это была лишь часть обширного плана.

Буквально за несколько месяцев до смерти, наступившей 9 мая 1951 г., он приступил к составлению текста, который должен был сопровождать таблицы, или, как бы его назвали в средние века, трактата о теории построения шрифтов. Поскольку идеи к тому времени вынашивались автором уже около полутора десятков лет, да и материал был собран богатый, написание текста продвигалось довольно быстро. Это были две большие тетради в зеленом бумажном переплете, подобные тем, в которых накапливались библиографические ссылки, цитаты и математические выкладки, относящиеся к теме «Шрифты». Для составителя они представляли большую ценность, и он с ними практически не расставался, хотя часто обращался к ним в беседах с близкими. Однако внезапно наступившая смерть унесла с собой не только замыслы автора, но и эти драгоценные для него тетради. Когда связанные с похоронами переживания и хлопоты улеглись, обнаружилось, что тетради исчезли.

Поэтому осуществленное в 1959 г. издание труда «Построение шрифтов», в основу которого положены были разработки Якова Чернихова, сопровождает текст Н.А. Соболева, а не записи самого автора разработок. Проведя самостоятельное исследование на базе разработок Чернихова, используя при этом оставшуюся после смерти Чернихова богатую литературу, материалы архива автора и воспоминания его супруги, Софьи Дмитриевны Черниковой, Соболев составил свое собственное толкование таблиц, сопроводив его обстоятельной исторической и теоретической справкой.

Важно отметить, что в ходе разработок Черников не ограничился лишь графическим анализом существовавших алфавитов. Используя модульный подход, он создает новые русские шрифты, перенеся в них приемы, использованные в лучших европейских шрифтах. Так родились несколько вариантов «Русского алфавита по Пиранези», «Русский алфавит по материалам латинских надписей Арки Траяна», «Русский ренессанс».

К сожалению, осуществить весь свой обширный план ему так и не удалось.

Сохранились пробные типографские оттиски титульных листов предполагавшихся четырех монографий или может быть четырех частей одной монографии. Это должны были быть «Архитектурные шрифты», с которых все началось, «Классические шрифты», которые послужили теоретической основой разработок, «Алфавиты народов мира», на которых предполагалось продемонстрировать универсальность разработанного модульного подхода к всестороннему

графическому анализу построения шрифтов и, наконец, «Русские письма. Стилизованные шрифты», в чьей глубинной истории автор до последних дней черпал особую радость и вдохновение. На этих оттисках указаны даты: 1931 и 1955, и место действия: Ленинград - Москва. Скорее всего, все это относилось к началу и предполагаемому сроку окончания работы, которая была начата в Ленинграде и должна была быть закончена в Москве.

Внезапно наступившая смерть оборвала творческий поиск и архитектора, и педагога, и графика, для которого последней любовью стали шрифты. Что-то из наследия Якова Чернихова удалось сохранить, что-то усилиями Софьи Черниковой и Николая Соболева удалось опубликовать, что-то куда-то расползлось.

При жизни Черников всех уверял, что проживет 99 лет. На этот счет у него были свои рассуждения, в основе которых фигурировала его бабка, прожившая, как он рассказывал, 104 года. Но прожил на самом деле Яков Черников лишь чуть больше 61 года.

Собственно говоря, в смерти нет ничего удивительного. Рано или поздно она ждет всех нас. И ничтожных, и великих в равной степени. Сожаление вызывает лишь незаконченность задуманного. Да к тому же омраченность последних лет жизни.

А можно ли было всего этого избежать? Скорее всего, нет.

Конечно жаль, что Якову Черникову пришлось столкнуться в последние годы с непониманием и недооценкой его творчества. Очень вероятно, что определенные сложности он создавал себе сам открытостью и прямоотой суждений. Яков Черников представлял собою сильную и энергичную личность, человека-труженика с ярко выраженным творческим началом, далекого от интриг и политических игр. Когда-то в молодости он увлекался анархическим движением, но всего лишь вследствие своей искренней приверженности свободе и нетерпимости к какому бы то ни было угнетению личности. Со временем, задолго до революции 1917 г., он от анархизма отошел и больше в политике не участвовал.

Конечно, те или иные политические симпатии проявлялись им и позже. Это нашло свое отражение в его творчестве и нет-нет проявлялось во взаимоотношениях с людьми. Например, он питал уважение к одному из лидеров партии большевиков - Кирову, который последние годы своей жизни работал в Ленинграде и с которым Черникову приходилось встречаться. О существовании по крайней мере симпатий и уважения к Кирову свидетельствует авторское посвящение, набранное типографским способом, на одном из экземпляров «Архитектурных фантазий». Не отразились ли эти симпатии на самом Черникове после убийства Кирова? Конечно, сейчас никто однозначно на этот вопрос не ответит.

Во всяком случае, определенно известно, что в 1938 г. Черников вынужден был уехать из Ленинграда. Что, помимо потерь в жилищных условиях, он потерял с переездом в Москву многие связи и контакты по работе и даже некоторое время - что-то около года - вообще оставался без работы. И наконец, что ему в 40-х годах пришлось отречься от своих взглядов на конструктивизм, развивавшихся им в начале 30-х годов.

Конечно, было бы несправедливо и просто необъективно списывать все трудности, возникшие в конце 30-х годов и продолжавшиеся в 40-х перед Яковом Черниковым, лишь на какие-то субъективные причины или же на дефекты сложившейся в те годы в стране атмосферы. Ведь не следует забывать общие трудности и 30-х годов, и тяжелейшего периода войны, и достаточно трудного послевоенного периода.

Архитектор Яков Черников опередил свое время. Опередил на десятки лет. В этом проявился весь его талант. Но в этом же и заложены были трудности восприятия его творчества современниками.

Можно с уверенностью сказать, что Черников никогда не согласился бы жить как-то по-другому. Ведь мало кто знает, что свои монографии он оформлял собственными руками и издавал на собственные средства, вовсе не рассчитывая на какую-либо коммерческую выгоду. Зарабатывая в 20-е - 30-е годы значительные суммы на выполнении проектных заказов, он большую часть этих денег вкладывал в издания своих трудов и подготовку к ним материалов. Он мог довольствоваться одним-двумя костюмами, парой сорочек и дюжиной пристежных воротничков. И в то же время он

не жалел денег даже в тяжелые 40-е годы на тот самый шелестхаммер, кохиноры и гуашь, которые требовались ему для его творческих поисков.

Жизнь Якова Чернихова - это прежде всего его творчество, в котором тесно переплелись графическое искусство и архитектура. В каждом из этих направлений он видел множество важных граней. Архитектурные пейзажи, архитектура индустрии, архитектурные ансамбли, архитектура будущего, архитектура шрифта, - все это и многое другое требовало, по его мнению, самой тщательной проработки и для того, чтобы в максимальной степени достигать красоты и выразительности архитектурного образа на практике, и для того, чтобы научить этому искусству новые поколения.

Проведя за свою жизнь обширные исследования, проведя тысячи графических и композиционных построений-экспериментов, вложив в них все свое мастерство, всю душу и все богатство своего воображения, Черников неоднократно подчеркивал, что все это лишь начало. «Впоследствии кто-то другой, а таких других будет очень много, дополнит, усовершенствует и завершит мой путь лучшими творениями».

ФЕНОМЕН ЧЕРНИХОВА

Анатолий Стригалеv

За последние десять — пятнадцать лет возродился, а точнее — возник заново, пристальный и углубляющийся интерес к творчеству советского архитектора Якова Григорьевича Чернихова (1889—1951), как на его родине, так и во всем мире. Начиная с этого времени произведения Чернихова стали неизменно включаться в ретроспективные выставки советского искусства и архитектуры 20-х годов; в Японии, Великобритании переизданы его книги «Архитектурные фантазии», «Конструкция архитектурных и машинных форм», в 80-х годах персональные выставки Чернихова состоялись во многих странах: Великобритании, Франции, Болгарии, ФРГ, США и др.

Интерес к Черникову, как к значительному и совершенно своеобразному, но малоизвестному художнику, закономерен и не разочаровывает. Однако почти совсем не исследованы две важнейшие проблемы, связанные с познанием и осмыслением его творчества и деятельности.

До сих пор Черников известен почти исключительно как представитель конструктивизма в архитектуре и книжном дизайне, так как основным источником знаний о Черникове остаются его собственные книги. Но он успел и сумел издать лишь часть задуманных книг, в числе которых позднее планировались и весьма далекие от конструктивизма.

Поэтому для понимания специфики Чернихова как творческой личности (и для понимания специфики черниковского конструктивизма) нужно составить верное представление о месте и характере конструктивистского периода внутри всей его творческой биографии. Такова, на мой взгляд, одна из проблем.

Вторая состоит в необходимости перестать рассматривать Чернихова изолированно, а ввести его в одновременный художественный контекст, выявить связи с другими явлениями искусства, с творчеством других художников и архитекторов. Только такой путь приблизит к адекватному уяснению особой персональной и вполне локальной функции Чернихова в общем движении русского авангарда.

По своему «главному» образованию Черников был архитектором, по основной многолетней практической деятельности — увлеченным и совершенно своеобразным педагогом, обучавшим большому комплексу архитектурных и графических дисциплин. Сочетание этих двух профессий оказалось для Чернихова определяющим.

Начиная с 1930 г., одна за другой в Ленинграде вышли пять необычных по содержанию и оформлению книг ранее мало кому известного автора — Якова Чернихова. Это были книги, явно составляющие единый цикл: «Основы современной архитектуры» (1930), «Орнамент», «Конструкция архитектурных и машинных форм», 2-е, дополненное и с новым макетом оформления издание «Основ современной архитектуры» (все три — 1931), «Архитектурные фантазии» (1933) (1).

Каждая книга, иллюстрированная сотнями рисунков (главным образом, архитектурными композициями), была задумана и выполнена как цельное и до мелочей законченное произведение книжного искусства. Уникальной особенностью было то, что у текста, иллюстраций, самих иллюстрируемых и дизайнерских объектов, как и у всего книжного оформления был один автор — Яков Черников.

Книги Чернихова оказались сенсацией как в архитектуре, так и в книжном деле. В той и другой области они чрезвычайно своеобразно, талантливо и впечатляюще убедительно представляли и пропагандировали художественный конструктивизм.

Черников сразу предстал перед профессионалами и публикой как полностью сложившийся и крупный художник-конструктивист широкого профиля, а в книжном искусстве он явочным порядком вошел в число главных представителей конструктивистского направления.

Сразу, однако только с 1930 г., когда конструктивизм уже прошел ряд стадий своего развития, успел почувствовать некоторые признаки внутренней усталости, но успешно занимался развитием своего формального языка, расширением сфер его практического приложения. Когда, с другой стороны, продолжала нарастать резкая критика художественного авангарда и, в том числе,

конструктивизма со стороны общественности и прессы, оперировавших главным образом идеологическими и политическими критериями и аргументами.

Ощущалась неопределенность, свойственная переходным периодам: наступит ли стилистическая победа возглавляемых конструктивизмом течений во всей визуальной культуре или, наоборот, возобладают его противники, и конструктивизм пойдет на убыль. Книги Чернихова, вышедшие в 1930—1933 годах, воспринимались в этих условиях яркими и убедительными аргументами в пользу конструктивизма — в архитектуре, дизайне, полиграфии.

Вообще-то активная и многосторонняя деятельность Чернихова в области архитектуры и графических искусств пришлась на время от конца 20-х до начала 50-х годов. При этом его творчество всегда очень точно соответствовало стилистическим тенденциям каждого данного периода в советской архитектуре и художественной культуре в целом.

Ретроспективно ситуация может показать парадоксальной: с одной стороны, известные работы Чернихова воспринимаются сегодня как чуть ли не наиболее наглядное олицетворение советской архитектуры 20-х годов, с другой — неожиданно оказывается, что Черников фактически очень мало участвовал в современном ему реальном процессе архитектурной и художественной жизни. Это объясняется специфическими чертами его дарования и биографическими обстоятельствами.

Надо определенно отметить, что сам Черников никогда не ощущал себя ни художником, целиком принадлежавшим авангардному движению, ни, тем более, одним из пионеров и столпов авангарда, как это сейчас кому-то кажется (2).

Яков Черников принадлежал к редкому, единицами в истории встречающемуся типу архитекторов: был блестяще талантливым, может быть гениальным, мастером особого жанра «архитектурных фантазий», неиссякаемым импровизатором-виртузом на темы, заданные временем, искусством эпохи и ее стилем.

Даже во все времена, когда такой жанр находился в расцвете, первоклассные мастера этого рода были редки. Для первой половины 20 в. вспоминается итальянец А. Сант'Элиа, в русской архитектуре — Станислав Ноаковский и Яков Черников.

В особенностях природного дара и профессиональной деятельности мастеров архитектурных фантазий, принадлежавших разным эпохам и странам, есть нечто сходное, но, в то же время, каждый из них неповторимо индивидуален, уникален, и поэтому неизбежно выпадает из цехового единства архитекторов-современников. Для подлинных «фантастов» характерно, что даже при наличии у них достаточно активной архитектурно-строительной практики (как было и у Чернихова) наиболее ценными в их творческом наследии оказываются работы в жанре фантазий.

Архитектурные фантазии, казалось бы очень мало связанные с жизненной практикой, всегда, в большей или меньшей степени, воздействовали на ход развития реальной архитектуры. Пути такого воздействия могли быть разными. Для Чернихова (как и для сыгравшего огромную роль в русской архитектурной школе начала 20 в. С. Ноаковского) они пролегали через профессиональное обучение: задания на разработку композиционных фантазий были одним из главных и наиболее любимых Черниковым методов в школьной подготовке будущих архитекторов, инженеров, дизайнеров, графиков.

Жанр архитектурных фантазий требует особых, благоприятных для него форм распространения и включения в общий архитектурно-художественный процесс. Вероятно, не без учета опыта великого Пиранези, Черников постоянно и настойчиво стремился к сочетанию архитектурной и полиграфической деятельности. Он подготавливал и издавал книги, альбомы, учебные пособия, с помощью которых хотел максимально расширить круг своих «учеников». Его книги должны были воздействовать комплексно: содержанием текстов и — главное — убедительностью «самих за себя говорящих» обильных иллюстраций, импозантностью и проработанностью книжного оформления.

У Чернихова полная свобода и раскованность таланта композиционной и исполнительской импровизации, открытость любым формо- и стилеобразующим импульсам, исключительное чувство стиля сочеталось с невероятным трудолюбием и плодовитостью. Оставленное им наследие включает многие тысячи произведений, выполненных к тому же чуть ли не во всех,

применявшихся в его время техниках графики и живописи (разумеется какую-то долю этого наследия составляют работы, сделанные руками учеников, но единство концепции, равномерно высокий уровень и общий характер технического исполнения черниковского наследия свидетельствуют, что оно в полном объеме на практике авторизовано самим мастером) (3).

Сам Черников учился долго и сложно, и диплом архитектора-художника получил только в самом конце 1925 г., когда ему исполнилось 36 лет.

Перепробовав в молодости ряд занятий, он впервые столкнулся с профессиональными проблемами художественного порядка, когда в течение двух-трех лет работал «мальчиком» — помощником провинциального фотографа, на практике усвоил навыки фотографической печати и ретуши.

Еще до этого первые уроки в области искусства подросток Черников получил от школьного учителя рисования М.И. Сапожникова, который, помимо обучения детей, писал «символические картины», был увлечен Беклином. Символизм был знаменем времени и всеобщей модой (Черников окончил 6-классное училище в 1902 г.). Но следует отметить, что для Черникова символистская эстетика, символистская образность вообще оказались близкими и органичными, на протяжении жизни ощущались почти как один из практических инструментов творчества. Это проявилось не только в характере его ранней живописи и затянувшихся реминисценциях стиля модерн, но, главное, в понимании самой природы художественной композиции, всегда несущей у Черникова некое символическое содержание.

Забегая вперед, можно привести примеры, относящиеся к разным периодам. Так, примерно в середине 20-х годов, при подготовке книги по орнаменту, он, в числе 9 групп своей классификации орнаментальных решений, включил «Символические решения». По этой группе было намечено сделать орнаменты со следующей тематикой (!): «1. Осенний мотив; 2. Китайская мелодия; 3. Траурная прелюдия; 4. Минорная гамма; 5. Весенняя симфония; 6. Персидская сказка; 7. Индийская фантазия; 8. Жгучий вихрь; 9. Ледяной этюд» (4).

Та же тенденция проявилась в черниковской концепции конструктивизма, относящейся к рубежу 20-х и 30-х годов, в частности, в стойком уподоблении архитектурных композиций музыкальным, в наделении первых темами, близкими к музыке или расшифровываемыми с помощью музыкальных ассоциаций («Музыкально-ритмическое, связно скомпонованное сооружение в пространственном разрешении», «Музыкальная гармоничная расцветка» (5) и др.). Черников выдвинул положение об особой «мелодии конструктивизма», наличие которой обуславливает образное воздействие конструктивистских композиций на зрителя. С постоянным пристрастием к классификациям он отмечает, что «существуют следующие подразделения конструктивных мелодий: а) спокойные, уверенные сочленения тел, в) величественные устремления сочленений тел, с) тяжелые, давящие сочетания тел, д) легкие, динамические сочетания тел, е) замкнутые, утверждающие сочленения тел» (6), и дает затем подробную характеристику каждой из пяти «мелодий».

Фиксация в памяти Черникова своей ранней и в житейской конкретности вполне случайной встречи с символизмом — пример, как он с юных лет умел в жизни и в ходе художественного образования целеустремленно, сосредоточиваться на явлениях, внутренне ему близких или расширяющих практические навыки, полезные для профессии.

Желание стать художником оформилось у него очень рано. Вопреки желаниям родителей, он поступил в Одесское художественное училище, где в течение 1907—1914 гг. обучался по классам живописи и архитектуры. Училище было одним из лучших профессиональных в России: среди педагогов Черникова были известные художники К. Костанди, Г. Ладыженский. Одесса бурно развивалась как художественный центр; там ежегодно проводились выставки южно-русских художников (в 1912—1914 гг. в них участвовал Черников); в 1913—1911 гг. скульптором В. Издебским были организованы два «Международных Салона» современной живописи, имевших общероссийское значение; в те же годы строился и функционировал многопавильонный городок Одесской промышленной выставки (на его строительстве Черников был помощником архитектора Пономарева); сформировавшееся в 1910-х годах русское «футуристическое» движение также имело одним из центров Южно-Русский край и Одессу. Здесь в эти годы побывали чуть ли не все

крупнейшие фигуры русского авангарда: М. Ларионов (родившийся в Тирасполе), Н. Гончарова, братья Бурлюки (родом из-под Херсона), В. Хлебников, В. Маяковский, В. Татлин, А. Экстер, М. Ле-Дантю и др. (Чернихов был в приятельских отношениях с общительными Бурлюками, но нет ни документальных, ни творческих подтверждений какого-либо его интереса к искусству авангарда в эти и ближайшие годы).

Одновременно с получением художественного образования в Одессе, Чернихов был вынужден зарабатывать на жизнь, и он всегда стремился при этом к занятиям, так или иначе связанным с художественным ремеслом: работал резчиком по дереву, столяром, картонажником, раскрасчиком диапозитивов, живописцем-вывесочником и т.д. В одесский же период Чернихов сам начал преподавать рисование и черчение. С тех пор и до конца жизни эта профессия стала для него постоянной.

Успешное окончание Одесского училища давало Чернихову право преимущественного поступления в петербургскую Императорскую Академию художеств. Этим правом он воспользовался своеобразно, поступив в 1914 г. одновременно на Высшие педагогические курсы при Академии и на живописный факультет Высшего художественного училища при ней.

Высшие педагогические курсы он окончил в 1917 г. с выпускной работой по методике курса рисования. Работа удостоилась особого внимания Александра Маковского, художника и педагога, общепризнанно олицетворявшего собой представления об академическом образовании и академическом искусстве.

Уже к этому времени у Чернихова созрел замысел единолично подготовить «Энциклопедию геометрического черчения», к работе над которой он тогда же приступил (7) и фактически продолжал заниматься ею в течение всей жизни. Непосредственные фундаментальные результаты первого замысла были завершены Черниховым через 10—12 лет в виде двух его ранних книг: «Искусство начертания» (1927) и «Геометрическое черчение» (1928). Так с самого начала дипломированной профессиональной деятельности Чернихов наметил ее главную и длительную направленность, которая затем только усложнялась и развивалась, но никогда не изменялась.

Еще перед окончанием художественно-педагогического образования, в 1916 г., Чернихов решает изменить собственную будущую художественную профессию: переходит с живописного факультета Академии на архитектурный. Интересно, что в этом намерении ему способствуют два старейших и известнейших академика: скульптор В.А. Беклемишев и архитектор Л.Н. Бенуа, ходатайствовавшие перед Президентом Академии (им была великая княгиня Мария Павловна).

В там же 1916 г. Чернихов был призван на военную службу, которую, как и многие петроградские художники, проходил при «Трофейной Комиссии по описанию боевых трофеев русского воинства и старых русских знамен, состоящей при Императорской Военно-Походной Канцелярии в Петрограде». Служба не была обременительной, и Чернихов, тогда и в дальнейшем, старался организовывать свой труд таким образом, чтобы, будучи военным служащим, одновременно учиться и работать в нескольких местах (8). В течение десяти лет (1916—1926) он успешно сочетал функции студента, педагога ряда учебных заведений и военнослужащего.

К защите архитектурного диплома он имел 14-летний стаж преподавания различных графических дисциплин в общеобразовательных и специализированных учебных заведениях, на рабфаках, на курсах переподготовки учителей рисования и т.д.

Перечисленные обстоятельства придали деятельности Чернихова черты всеобъемлющего эмпиризма, сформировали навыки перманентного самообразования и огромный, разносторонний опыт педагога-практика, сталкивающегося с самыми разными контингентами учеников.

Собственное архитектурное образование он, в связи с обстоятельствами времени, прервал на несколько лет и возобновил в 1922 г. Но во время вынужденного перерыва продолжал совершенствоваться как живописец, посещал мастерскую лучшего в те годы академического рисовальщика Д.Н. Кардовского, до 1918 г. включительно участвовал в Весенних выставках в Академии художеств — престижных, но признанно консервативных.

С 1922 г. на Архитектурном факультете петроградской Академии, носившей тогда название ВХУТЕМАС, одинаковое с названием известного московского учебного заведения, в основе возродилась предреволюционная академическая методика образования. Будущие архитекторы

начинали с копирования и «отмывок» обмеров памятников древней архитектуры, с изучения исторических стилей (среди студенческих работ Чернихова имеется, например, великолепно выполненная пером большая графическая таблица с ортогоналями и деталями готического храма, относящаяся к 1923 г.). Студенты приобретали традиционное и многократно проверенное оружие, дававшееся архитектурной школой: развитое чувство стиля, стилистическую эрудицию, умение стилизовать.

Затем шли постепенно усложнявшиеся задания на проектирование, проекты Чернихова соответствовали общей направленности петроградско-ленинградской школы тех лет: это был умышленно упрощенный, подчеркнуто brutальный неоклассицизм, медленно сближавшийся с формами новой «конструктивистской» архитектуры. Архитектурная графика была в моде также несколько «огрубленная», резкая, но эффектная и мастеровитая. Педагогами Чернихова были сплошь традиционалисты — от маститого патриарха петербургской архитектуры Леонтия Бенуа, до недавно окончившего Академию В. Г. Гельфрейха.

Архитектурное образование Чернихова в 1922-1925 гг. приходилось на время, может быть, наибольшей организационной и творческой активизации авангардного искусства в послереволюционном Петрограде—Ленинграде. В 1925 г. Музей Художественной культуры был преобразован в Государственный Институт Художественной Культуры (ГИНХУК), директором которого стал К. Малевич, давший импульс новому подъему супрематизма и, позднее, постсупрематизма. Ведущими сотрудниками ГИНХУКа были В. Татлин (кроме того, в 1922—1925 гг. возглавлявший «Объединение Новых течений в искусстве») и близкий к нему П. Мансуров, М. Матюшин (глава органического направления в авангарде), П. Филонов (в 1925 г. организовавший своих учеников в коллектив «Мастеров аналитического искусства»), Н. Пунин (один из ведущих теоретиков русского авангарда); при Институте гражданских инженеров сложилась ленинградская архитектурная группа конструктивистов во главе с А. Никольским; конструктивистские тенденции опробовались в театре.

Черников был далек от этого мира — вполне логично, например, что на огромной «Выставке петроградских художников всех направлений» (1923) его работы висели в зале, отведенным «правым течениям» в искусстве (9). Но примерно тогда же возникает и постепенно углубляется его личный интерес к «левому» искусству, к новаторской архитектуре, носящий сначала характер аналитического ознакомления и отдельных собственных проб.

Переход архитекторов, получивших в разное время традиционное академическое образование (по возрасту одно с Черниковым или, чаще, более старшего поколения), на позиции новой, «конструктивистской» архитектуры, был тогда довольно массовым, растянувшимся (у каждого в свой срок) на протяжении всех 20-х годов, явлением. Для многих он имел значение обычного в архитектуре подключения к вновь сложившейся и входящей в моду стилистике. У Чернихова этот переход был совершенно индивидуальным — по импульсам, содержанию и результатам.

Очень существенное отличие от большинства состояло в том, что Черников не только усвоил приемы и формы новой архитектуры, но захотел опереться в этом на собственное внимательное изучение новых формообразовательных идей, новых формальных художественных «языков», в изобилии выдвинутых художниками различных авангардных направлений.

Внутренняя готовность Чернихова к этому обуславливалась, во-первых — его глубоким эмпирическим интересом к формальной стороне искусства, во-вторых — его постоянной тягой к профессиональной «энциклопедичности», всеохватности, желании лично «не пропустить» что-то принципиально важное.

Целеустремленно и действенно формируя себя как личность и как профессионала, Черников, после получения архитектурного диплома, уделил много времени и сил приобретению собственного опыта в архитектурно-проектной и архитектурно-строительной практике: в течение 1927—1936 гг. он работает на стройках, много проектирует и строит по своим проектам (главным образом в промышленной архитектуре), участвует в конкурсном проектировании (10). Но и в этих условиях преподавание оставалось для него главным и любимым занятием.

На протяжении жизни он преподавал архитектурное проектирование, строительное искусство, начертательную геометрию, черчение, каллиграфию, рисунок и разнообразные графики. В широком смысле слова графика вообще составляла основу его творчества и всей деятельности.

Он испытывал сам и старался передать ученикам своего рода благоговение перед тем творческим чудом, каким является в руках людей графика: с помощью ее «беспредметных» исходных средств — точки, линии, плоскости — может быть передано не только все, воспринятое человеком извне, но и выражена мечта, фантазия, изображено то, чего никогда до тех пор не было и что только еще рождается в сознании человека-творца. Графика — природой данный человеку инструмент проектирования — примерно так считал Черников.

В своей первой книге «Искусство начертания» (1927) он выдвинул лозунги: «Начертательный путь ясен и легко воспринимается», «Выразительная, точная и своеобразно-красивая графика — лучший спутник слова», «Всегда, везде и всюду заменяйте слово графикой» (11).

Получив практический опыт и навык работы с самыми разными по способностям и подготовке учениками, Черников пришел к выводу: «Творческое и графическое воспитание находятся в теснейшей связи. Творческие способности заложены в каждом человеке, и от учащего зависит вызвать их к жизни, дать им надлежащее направление» (12).

Идеальным способом обучения как графике, так и проектированию, Черников считал разработку больших графических циклов (своих и выполненных под его руководством учениками работ), в какой-то мере исчерпывающих определенную тему; параллельно материал осмыслился и подготавливался в виде книги, проиллюстрированной лучшими работами, поскольку именно книга, как представлялось Черникову, могла наиболее широко и длительно распространять его архитектурные, графические и методологические концепции.

Черников начинал с прикладных и наиболее объективизированных разделов графики (чертежные циклы, растянувшиеся с 1914 по 1928 г.), постепенно расширяя сферу преподавания в сторону композиционных (начиная с цикла «Орнамент», задуманного в 1915, а вышедшего книгой в 1931 г.) и формообразовательных проблем (цикл «Аристография», 1920—1927 гг.).

Формальные мотивы, идущие от авангардного искусства, появляются в графике Черникова примерно к середине 20-х годов, например в некоторых орнаментах (13), а затем быстро увеличиваются в числе, разнообразии форм и приемов, приобретают все более индивидуальное истолкование — в формальных композициях цикла «Аристография», который подготовил переход Черникова к жанру архитектурных фантазий, преподаванию архитектуры, разработке собственного метода такого преподавания.

В творчестве Черникова произошел радикальный качественный скачок, созревший постепенно, а раскрывшийся вовне как бы совершенно внезапно — на заключительном этапе подготовки им книги «Основы современной архитектуры» и ее двукратном выходе в свет — в 1930 и 1931 гг.

Эта книга — главная у Черникова. Она содержит его теоретическую оригинальную концепцию современной архитектуры и демонстрирует его пластическую концепцию, сложившуюся к этому времени, его индивидуальный формально-художественный язык — в архитектуре, графике, в конструктивистском дизайне самой книги.

Черников включался в конструктивистское направление советской архитектуры и искусства. Этой теме специально посвящена его следующая книга — «Конструкция архитектурных и машинных форм» (1931), содержащая даже особую черниковскую «Конституцию конструктивизма». Названием своей главной книги Черников хотел вызвать конкретные ассоциации, тем более, что аббревиатура этого названия — «ОСА» (обыгранная в оформлении обложки) — демонстративно совпадала с общеизвестной тогда аббревиатурой «Объединения современных архитекторов» — монопольного организационного и творческого центра советского архитектурного конструктивизма (14).

Однако объективно дело обстояло несколько по-иному: «беспредметный» или «аналитический» метод изучения и создания архитектурных композиций, самостоятельно

разработанный и проводившийся Черниковым, оказался принципиально несходным не с позициями ортодоксальных конструктивистов из ОСА, концепция которых опиралась на «функциональный метод», а с «объективным психоаналитическим методом», проводившимся оппонентами конструктивистов из «Ассоциации новых архитекторов» (АСНОВА), не очень удачно именовавших себя «рационалистами» (15).

Поэтому АСНОВА моментально откликнулась на выход книги Черникова рецензией, одобрявшей «Основы современной архитектуры» в принципе, но серьезно (и справедливо) критиковавшей непроясненность большинства теоретических позиций и плохую литературную редакцию текста (16).

«Конструктивисты», боровшиеся с «рационалистами» из АСНОВА как с «формалистами», признавали все же их приоритет в движении к новаторской советской архитектуре, но отрицали их метод — метод, который был разработан архитекторами Н. Ладовским, В. Кринским, с 1921 г. проводился на 2-м отделении архитектурного факультета («Обмас») московского ВХУТЕМАСа, а с 1923 г. был принят для пропедевтического курса по всем специальностям (экспонировался и награжден на Международной выставке 1925 г. в Париже). Теперь внутри архитектурного авангарда возникла некая щепетильная ситуация: у «рационалистов» возникла озабоченность о подтверждении своего творческого приоритета относительно Черникова (17).

Так на рубеже 20-х и 30-х годов Яков Черников стал реальным участником авангардного процесса в советской архитектуре и сумел внести в него свой индивидуальный и имевший принципиальную историческую значимость вклад.

После середины 20-х годов он быстро эволюционировал в направлении «левого» искусства (условно говоря, «конструктивизма») и сознательно стал одним из тех художников, чьей творческой миссией — объективно закономерной и исторически актуальной — оказалось осмысление, дальнейшее развитие и, главное, расширенное практическое приложение фундаментальных формообразовательных идей, выдвинутых пионерами отечественного художественного авангарда в 1910—20-е годы.

Произведения Черникова ярко окрашены чертами его индивидуального таланта, их нельзя спутать с чьими-либо иными. Но одновременно в них зримо отразился опыт авангардного искусства пред- и послереволюционных лет.

Как и в ряде других стран, советский архитектурный авангард во многом использовал достижения авангарда в живописи и других искусствах. На материале архитектурных и графических фантазий Черникова, его связь с отечественным авангардным искусством просматривается гораздо нагляднее, чем у большинства архитекторов-практиков и имеет гораздо более широкий, чем у них, диапазон.

Черников явно не принадлежал к «однолюбам», что и объяснимо у педагога, а не творца-концептуала. Совершенно очевидно, что он посчитал для себя нужным и сумел досконально ознакомиться с практикой разных направлений авангарда конца 1910-х — начала 20-х годов, вполне сориентироваться в них. Во многих его композициях различимы черты, восходящие к творчеству В. Татлина, К. Малевича, А. Родченко, Л. Поповой, В. Степановой, Л. Лисицкого, П. Филонова, В. Кандинского, И. Клуна и др.

Эта черта интересна принципиально еще в одном отношении: она свидетельствует, что талантливый архитектор-педагог и методолог-новатор уловил в современном ему разнообразном новаторском искусстве некие композиционные закономерности, сумел объективизировать их и прямо опереться на них в своем методе преподавания.

Более распространенным в педагогике приемом (и типичным для академического архитектурного образования) оказывается частое наличие более и менее явных «архитектурных адресов» у фантазий и импровизаций Черникова. Здесь нередко наталкиваешься на реминисценции с работами, скажем, братьев Весниных, М. Гинзбурга, Н. Ладовского, К. Мельникова, А. Никольского и других архитекторов, со знаменитыми дипломными проектами, выполненными в московском ВХУТЕМАСе—ВХУТЕИНе И. Леонидовым, Л. Комаровой, Р. Смоленской и др.

Правда, можно, с другой стороны, говорить и о том, что черниковские фантазии, опубликованные в его книгах, в свою очередь оказали влияние на проектную практику начала 30-х годов, т.е. на самый последний этап движения, именовавшегося тогда обобщенно, без учета нюансов, конструктивизмом.

Историческая ситуация сложилась так, что Черников как бы опоздал в своем движении к авангардизму: в первую половину 30-х годов творческая деятельность конструктивизма искусственно затормаживается, необъективно критикуется, а потом и вообще оказывается под запретом — как разновидность «буржуазного формализма». Вся практика авангарда дезавуируется и обрекается на забвение. Работа Черникова в это время главным образом в промышленной архитектуре смягчает лично для него переход к начинавшемуся новому этапу в советской архитектуре.

Один эпизод 1936 г. показывает официальную оценку разных степеней «опасности» с точки зрения формализма таких архитекторов как К. Мельников и Я. Черников: первого из них, как «неисправимого», увольняют из Московского архитектурного института — с должности профессора, руководителя одной из мастерской на кафедре промышленной архитектуры; второго — приглашают на такую же должность на этой кафедре из Ленинграда, и Черников переезжает в Москву.

Вообще-то Черников всю жизнь стремился к автономии от профессионального архитектурного цеха и успешно осуществлял ее, работая главным образом на архитектурно-строительных кафедрах не специализированных архитектурно учебных заведений. Это обеспечивало ему самостоятельность и сохраняло творческое своеобразие.

Чрезвычайно любопытно, что Черников как бы предугадал поворот к историзму в архитектуре. Парадоксальным, казалось бы, образом — одновременно с разработкой произведений, которые заметно расширили образный язык «конструктивизма» в сравнении с его реальной проектно-строительной практикой, вносили в это искусство нечто неоспоримо «черниковское» — Черников обратился к жанру ретроспективных архитектурных фантазий. Столь же любовно и виртуозно он подготовил цикл «Архитектурные сказки» (авторская датировка 1929—1934 гг., встречаются листы с датой 1927 г.), а затем — циклы «Архитектурная романтика» (1930—1944), «Старые города» (1933—1943).

В ретроспективных фантазиях, несмотря на обычные у Черникова неиссякаемость выдумки, впечатляющую образность и композиционную оригинальность графических листов, не оставляет ощущение заданности, иллюстративности. Вторичность предлагаемых зрителю образов оказывается очевидной.

Однако вскоре Черников снова обращается к жанру фантазий с актуальными творческими целями, и это снова приносит результаты, имеющие определенную художественную ценность. Он создает циклы фантастических изображений гигантских общественных зданий, ансамблей и целых городов, в невиданной ранее архитектуре которых умело и на какой-то особый лад использует исторические архитектурные формы разных эпох (18).

Новые произведения черниковского визионерства по масштабам и монументальности невольно напоминают Пиранези, но стилистически и образно очень точно соответствуют духу своего времени: концу 30-х — 40-м годам. Радикально меняются манера и техника изображений.

В биографии Черникова это второй по времени и значению этап творческого подъема.

В последние годы жизни (Черников умер 9 мая 1951 г. в Москве) он меньше уделяет внимания собственному проектному эскизированию и углубляется в разработку традиционнейших композиционных проблем традиционной архитектурной школы: построение ордера, пропорции, шрифт.

Интерес к шрифту был у Черникова вдвойне закономерен. Во-первых, его всегда привлекало искусство оформления книги, а во-вторых, раздела «шрифт» как бы еще не доставало в «графической энциклопедии», подготавливавшейся им всю жизнь.

На этот раз Черников полностью объективизировал поставленную себе задачу: на основе классических методов построения шрифта (Паччоли, Дюрер, Пиранези и др.), он, со свойственными ему размахом и трудолюбием, разработал способы геометрического построения

множества разновременных вариантов русского (славянского) шрифта и ряда других национальных шрифтов. Такая работа была в принципе новой и не утратила своего значения до наших дней. Часть ее издана посмертно, как седьмая по счету книга Чернихова (19).

Ретроспективно значение творчества Якова Чернихова несомненно оказалось большим, чем это смогли или успели оценить его современники.

1) Библиографические данные об изданных книгах Чернихова:

Искусство начертания. Изд-во АХ [Л.], 1927. 77 с., ил.: 48 тон. клише. Тираж 2100 экз.

Художественная библиотека по графическому начертанию. Вып. 2. Геометрическое черчение. Под ред. Проф. Л.П. Шишко. Изд. АХ, [Л.], 1928. 195 ил.: 425 штрих. клише. Тираж 6100 экз.

Основы современной архитектуры. Экспериментальные и исследовательские работы. Изд. Лен. об-ва архитекторов. Л., 1950. 128 с., ил.: 5 цв., 10 тон., 109 штрих. клише. Тираж 1500 экз. (Оглавление книги датировано автором. 12 июня 1927 г.; вступление "От автора". 1929).

Орнамент. Композиционно-классические построения. Одобрено Государственным Ученым Советом. Изд. автора. Л., 1930 (на переплете обозначена дата действительного выхода книги: 1931). 277 с., 8 табл., ил.: 57 штрих. рис., 56 тон. Черт., 658 штрих. черт., 8 цв. черт. Тираж 3100 экз.

Конструкция архитектурных и машинных форм. [Л.], 1951. Изд. Лен. Об-ва Архитекторов. 243 с., 40 л. табл.; ил. 365 штрих. комп., 40 отд. штрих. табл. Тираж 5100 экз. Вступ. статья Э.Ф. Голлербаха датирована: Апрель 1950; предисловие Редакционной коллегии. 23 июля 1950.

Второе издание «Основ современной архитектуры» (193) отличается оформлением, появлением специального предисловия и некоторым увеличением числа иллюстраций. На титуле дана новая дата выхода и подзаголовок: Издание второе, дополненное. Илл. 6 цветных, 158 тоновых и 109 штриховых рисунков. Тираж 3150 экз.

Архитектурные фантазии. Л., 1955. Изд. Лен. Обл. отд. Всесоюзного объединения «Международная книга». 102 с., 101 л. табл.; ил.: 101 композиция в красках, 101 архит. миниатюра, 12 штрих. табл. Тираж 3000 экз.

2) Например, на выставке «Маяковский и производственное искусство» (Московский музей В. Маяковского, 1984) Черников был включен в узкое число очень строго отобранных пионеров авангарда; в первоначальной концепции для выставки Чернихова в Лондона предлагался раздел «Супрематизм (1912-1925 гг.)» - т.е. «супрематизм» Чернихова (о характере которого будет говориться ниже) будто бы возник даже ранее, чем у К. Малевича, выступившего с супрематизмом в самом конце 1915 г. Такие ощущения провоцируются не столько характером некоторых произведений Чернихова, сколько затянувшейся неисследованностью его творческой биографии.

3) В книгах Чернихова, вышедших в 1928—1933 гг., упоминаются имена 22 лиц, помогавших в их графическом оформлении. Все упомянутые были учениками Чернихова в самых разных учебных заведениях (средних «единых трудовых школах», фабзавучах, рабфаках, техникумах, институтах, где он тогда преподавал). Так, в книге Чернихова «Геометрическое черчение» (1928) «все чертежи данного курса исполнил В.А. Дьяконов» (с. 4 указ. Книги), названный в книге «Орнамент» (1930/31) «учеником 213-й единой трудовой школы» (табл. VIII). В каждой из книг Черников поименно благодарил помощников «за их помощь при графическом оформлении построений данной книги оказали содействие следующие лица» («Орнамент», с. 224), заявлял: «считаю своим неперенным долгом при выходе в свет книги моей... сказать... о всех тех скромных работниках, которые приняли живейшее участие в ней» («Конструкции архитектурных и машинных форм», с. 14); в книге «Архитектурные фантазии» имена двух участников графической части вынесены на титульный лист. Наиболее активными в этих работах были Д.А. Капаницын, Е.Н. Павлова-Стивен (оба участвовали в подготовке 4 книг), В.А. Миняев, П.М. Вахрушев и др. Некоторые из них стали архитекторами и, такие как В.А. Миняев, В.М. Оленев, Е.В. Филиппов и др., сотрудничали с Черниковым в практическом архитектурном проектировании.

4) ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, ед. Хр. 187, л. 18.

5) Я. Черников. Архитектурные фантазии, табл. 6 и 4.

6) Я. Черников. Конструкции архитектурных и машинных форм, с. 68—69.

7) В зачетной ведомости студента Чернихова за 1922/23 учебный год (ЦГАЛИ) ф. 1978, оп. 1, ед. хр. 2, л. 19 об.) среди «научных предметов» фигурировала «Энциклопедия графики». Это название, вероятно, подсказало идею задуманного им собственного труда.

8) Послужной список Чернихова за 1908—1945 гг. (Архив Правления СА СССРЮ оп. 3, ед. хр. 533, л. 84 об.) содержит наименование нескольких десятков учебных заведений, военных учреждений,

архитектурно-строительных организаций, в которых он работал, как правило, одновременно совмещая несколько должностей. Параллельно до конца 1925 г. продолжалось его собственное образование.

9) Это бы, по каталогу: 174. Этюд; 178. На окраинах Бесарабии; 179. Украинский уголок; 188. Осенний мотив; 189. Рыбачье поселение (Каталог выставки картин петроградских художников всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918—1923 годы. Пг., 1923, с. 7).

10) «Перечень осуществленных строительством проектов» Чернихова (39 наименований), «Проекты, не осуществленные строительством» (11 наименований), «Перечень конкурсных проектов» (6 наименований), а также сведения о работе на стройках находятся в Архиве Правления СА СССР (оп. 3, ед. хр. 533, лл. 81—83 с об.).

11) Я.Г. Черников. Искусство начертания, с. 32, 40, 48.

12) Я.Г. Черников. Орнамент, с.6.

13) В цитированном выше перечне намеченных заданий по композиции орнаментов появляются группы «VIII. Динамические решения», «IX. Конструктивные решения», по 8 заданий в каждой группе. Группа «Конструктивных решений» включает орнаменты со следующей тематикой: «1. Конструкция пересечений прямых плоскостей; 2. Конструкция пересечения эллипсов; 3. Конструкция сочетания пластин; 4. Пространственная конструкция объемов; 5. Сложная конструкция объемов; 6. Компактное сочетание брусков; 7. Пересечение полых тел; 8. Конструкция сложной плетенки». Тут только слово «плетенка» оказывается термином, традиционно употребляемым в типологии орнаментов. (ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, ед. хр. 187, лл. 19, 20).

14) «Объединение современных архитекторов» (ОСА) организационно оформилось в 1925 г., его руководителями были А. и В. Веснины и М. Гинзбург.

15) «Ассоциация новых архитекторов» (АСНОВА) организовалась в 1923 г., ее лидеры Н. Ладовский, Н. Докучаев, В.Кринский.

16) А. Карра. За качество архитектурной формы (По поводу книги арх. Як. Чернихова «Основы современной архитектуры»).// Строительная промышленность, 1930, № 4, с. 343—346.

17) Там же.

18) На обороте одного из эскизов этой серии (ЦГАЛИ. Ф. 1978, оп. 1, ед. хр. 157, л. ! об.) имеется черновая запись автора, очевидно, перечисляющая стили, в которых предполагается работа (редакция записи авторская): «1) Русском 2) Палладио 3) Барочное 4) Готическое 5) Магомет[анское] 6) Индия 7) — 10) Современ[ное]».

19). Я. Черников, Н. Соболев. Построение шрифтов. М., ГИЗ «Искусство», 1958. 115 с., ил. в тексте и на табл.; Черникову в книге принадлежат графические таблицы со шрифтами (числом 31). Тираж 10000 экз.

ВСЕГДА, ВСЮДУ И ВЕЗДЕ ЗАМЕНЯЙТЕ СЛОВО ГРАФИКОЙ!

Николетта Мислер

В критической литературе, посвященной творчеству Якова Чернихова, сам спорным вопросом несомненно является вопрос о принадлежности к русскому авангарду, в частности, к конструктивизму, этого необычного художника (1). Представленные здесь иллюстративные материалы во всей единой и разнообразной полноте ретроспективы вряд ли помогут прояснить эту проблему. Пересмотр пути культурного и профессионального формирования Чернихова и взгляд со стороны на его историю и на те влияния, которые он испытал со стороны других течений и тенденций, и не только авангардистских, в частности, выбранный им путь в педагогике, как ученика и как преподавателя, в течение всей его долгой и до определенного момента идущей параллельно ученической и преподавательской эволюции (он завершает последний этап своего профессионального обучения на архитектурном факультете Академии только в 1925 году) (2), все это, возможно, поможет отказаться от бесполезной и схематичной альтернативы между авангардом и антиавангардом и позволит рассматривать его творчество преимущественно с точки зрения педагогики. Действительно, с этой точки зрения его роль в художественном развитии Академии художеств в Санкт-Петербурге довольно значительна. Целое поколение русских художников XX в., и среди них многие авангардисты, хотя и не самые радикальные, такие, как Ю.П. Анненков, А.Е. Яковлев, В.И. Шугаев, К.И. Альтман, Б.Д. Григорьев, В.В. Лебедев, и даже П.Н. Филонов (1883-1941), благодаря школе рисования петербургской Академии художеств достигли высокого профессионализма в области графики и приобрели тот особенный отпечаток элегантности и в то же время уверенности в линиях рисунка, который выделяет эту группу в своего рода художественную элиту, мгновенно узнаваемую и отличавшуюся по стилю от московских художников.

Черников, на свой манер, также входит в эту элиту: хотя он пользуется рейсфедером и циркулем, но под строгим контролем чертежных инструментов появляется та же свободная элегантность, как и в рисунках от руки. Точно также его своеобразное использование авангардистской терминологии, употребление терминов «супрематизм», «беспредметность», «конструктивизм», выявляет иное их происхождение и очень субъективное истолкование. Например, прибегая к термину латинского происхождения "конструкция" и употребляя его производное "конструктивизм", он использует этот термин как пояснение в учебных целях, далеких от абстрактного теоретизирования самих конструктивистов. В разные периоды творчества Чернихова этот термин используется в различных специфических, но всегда очень конкретных значениях. В 1927 г. в применении к графическим изображениям под конструкцией подразумевается процесс соединения различных элементов для того, чтобы «получить органически связанное изображение» (3), а в 1931 г. в применении к трехмерным формам «конструкция» — это любая комбинация частей, начиная с простых узлов или с любой сборки палочек или кусочков дерева, как в детской игре (4). Такое истолкование схоже с объяснением, данным в 1925 г. М.В. Добужинским (1875-1957), художником «Мира искусства», объединения, которое высоко ценил Черников:

«Образ конструктивных форм воспринимается не только рационально, но также непосредственно чувственно, даже если в этом случае то, что воспринимается эстетически, является в сущности только правильным логическим решением функциональной организации материала» (5).

Даже в представленном здесь автобиографическом исследовании "конструктивистский" — это не идентификация со стилем или с архитектурным или графическим понятием, а величина, присущая графическому изображению или «одна из важнейших основ современной архитектуры» (6), разумеется, не единственная. В тексте автобиографии Черников вновь отдает предпочтение термину "построение", используя его скорее применительно к теории черчения, как этот термин используется в традиционных руководствах по обучению рисованию (7). Черников серьезно изучал методологию этих учебных пособий для того, чтобы подойти к созданию «совершенно новой системы», основанной на «комбинированном методе». Действительно, первым импульсом к

построению его системы послужила публикация ряда очерков о работе преподавателей Одесского художественного училища в 1912 г., где, в частности, шла речь о геометрическом рисунке и об орнаменте. Это глубокое аналитическое исследование существующих методик, поиск возможностей для разработки совершенно новой методики позволили Чернихову приобрести, с одной стороны, дисциплину и средства, необходимые для радикального решения проблемы черчения, с другой, — держало его как бы на должном расстоянии от бурных событий в авангардизме, которые захлестнули также и Одессу. Действительно, он утверждает, что только в 1915 г. (год зарождения супрематизма в Санкт-Петербурге), в рамках его интереса к «новому орнаменту», он начал интересоваться различными «левыми» направлениями, включив их принципы в дальнейшие поиски и эксперименты, что однако не противоречило сделанной до этого работе.

В Одессе Чернихов все еще занимается изучением руководств по классическому орнаменту в те годы, когда в «Салонах» Владимира Издебского (8) были представлены самые последние эксперименты современной русской и европейской архитектуры. В 1911 г. именно в Одессе В. Кандинский утверждал в своей статье-манифесте «Куда идет современное искусство» (9), что искусство не должно представлять видимое, а должно заставлять звучать струны души; в каталоге второй выставки Издебского он опубликовал которую статью "Содержание и форма" (10), в которой речь шла уже о Великом Духовном. На противоположном фронте один из преподавателей Чернихова, пейзажист Кирилл К. Констанди (1852-1921) учинил настоящий скандал на открытии Первого Салона 6 декабря 1909 г., публично обвинив Издебского в том, что он "принимает провинциальную публику за дураков, которые плохо разбираются в вопросах искусства, особенно живописи" (11). На самом деле такую реакцию вызвала публикация многочисленных статей в одесской печати, в которых большинство местных художников, среди которых было много преподавателей Художественного училища, обвинялось в отсутствии таланта и в приверженности к старым образцам в искусстве. Однако Одесское училище, хотя и хранило верность традициям, было одним из лучших провинциальных училищ, связанных с петербургской Академией художеств, оно было названо образцовым самим П.П. Чистяковым (1832 - 1919) (12), учителем самых одаренных русских художников второй половины XIX в., от М.А. Врубеля до Д.Н. Кардовского (1866-1943) (13). Г.А. Ладыженский (1853—1916), другой преподаватель Чернихова, составил программу обучения в Одесском художественном училище, нацелив ее прежде всего на профессиональную подготовку будущих преподавателей рисования. Для этого в программу был включен курс методики преподавания рисования, и наибольшее значение придавалось техническим аспектам, таким, как изучение анатомии, перспективы, проективной геометрии и архитектурных ордеров, с целью усовершенствовать подготовку учащихся к практической преподавательской деятельности (с 1903 г. диплом выпускников художественных училищ Одессы, Пензы и Казани давал право на преподавание рисования во всех школах) (14). В отличие от других академических школ, в этом училище не была распространена практика копирования с подлинников мастеров, основной упор делался на изучение натуры, начиная с рисования простых геометрических форм, сначала с натуры, а потом с планов и изображений в перспективе тех же предметов, представленных на стенных таблицах, и с изучения орнаментов из гипса, которые студенты срисовывали на своих первых занятиях (15). Возможно именно здесь у Чернихова зародился интерес к орнаменту, с другой стороны, концентрация на точном воспроизведении геометрических форм, а не форм естественных, привел его к особому пониманию беспредметности, которое весьма отличается от понимания других художников русского авангарда, в частности, Василия Кандинского или Казимира Малевича. Для Чернихова воспроизведение беспредметного — это комбинации линий, цветов и форм, основанных на решениях, которые существуют «в природе, в предмете», но воплощаются без предмета, исходя из особой творческой способности — воображения. И наоборот, можно «вернуться к предмету», исходя из этих воображаемых мысленных комбинаций. Чернихов доказывает это в своих конкретных архитектурных проектах (16).

Еще одной особенностью преподавания в Одесском училище, также отражающей влияние метода Чистякова (17), было особое внимание, которое придавалось сочетанию цвета и линии, а

отсюда и проблеме взаимоотношения цвета и света. В рисунках Чернихова переходы цветовых тонов настолько же тонки и разнообразны, как и комбинации линий и форм, то же относится и к применению прозрачных слоев, наложению красок и к виртуозному владению белым и черным цветами в достижении «типографского» или «художественного» эффектов. Дополнительным штрихом к сказанному выше о системе обучения в Одесском художественном училище было то, что в натурном классе (рисование обнаженного тела) не проводилось разграничения между рисунком и живописью.

Действительно, даже в чисто техническом черчении, например в иллюстрациях к тексту в «Геометрическом черчении» в 1927 г. (18), или в еще большей степени в рисунках кривых линий, сделанных для неопубликованной книги «Кривые» (Номография) (19), Черников мастерски соединяет рисунок и живопись, что выражается в «живописном» качестве его картинок, в четкой дифференциации тональной толщины линий, в их элегантно модуляции, в ритмическом звучании изображений, почти *Ар нуво*; элементы, которые придают геометрическим изображениям формулам особую выразительность, и, следовательно, непосредственно воздействуют на зрителя. Интерес к черчению был действительно одним из главных интересов художника, он не ослабевает и в последующие годы, он привело к созданию проекта «Энциклопедии геометрического черчения», для которой было сделано более трех тысяч рисунков, собранных в восьми томах. Это энциклопедическое видение изображений не ограничивалось геометрическими изображениями, а включало другие «словари» изображений (20), которые Черников перечисляет в своей биографии, педантично распределяя их по четким параллельным рядам. Этот материал он продолжал накапливать всю жизнь.

Рисунок, в общем значении слова, был для него основным средством познания и воспитания, значение этого факта, возможно, недостаточно принималось во внимание при оценке его творчества и как художника, и как архитектора. Наверное, недостаточно учитывался и тот факт, что всю свою жизнь он преподавал предметы, которые были связаны с рисунком, и что он разрабатывал свои теории по графике и орнаменту именно в виде учебных пособий. Первое из них, «Искусство начертания», опубликованное под редакцией ленинградской Академии в 1927 г. в бедном типографском оформлении, уменьшенного формата и с черно-белыми иллюстрациями, на самом деле является теоретическим научным исследованием, не менее фундаментальным, чем другие, более известные, труды Чернихова, изданные в последующие годы. Эти работы, такие, как например, «Конструкция архитектурных и машинных форм», вышедшая в 1931 г. под редакцией Ленинградского объединения архитекторов, с точки зрения графического оформления были задуманы как эстетико-функциональное единое целое, они сами по себе являются произведениями искусства и стали ценной библиографической редкостью (21).

«Искусство начертания» — это название, простое с первого взгляда, но вместе с тем тщательно продуманное. В этом необычном сочетании терминов кажется, что рисунок включен в область черчения (начертания), которому отводится место вспомогательной дисциплины, средства научного общения, такого, как слово, но которое не теряет при этом свою эстетическую самостоятельность как вид искусства. Лозунгом Чернихова в этой книге выступает фраза, которую можно применить ко всему его творчеству: «Всегда, повсюду и везде заменяйте слово на графику» (22).

К сожалению, сила этого высказывания здесь ослаблена из-за плохого качества черно-белых иллюстраций, число которых очень ограничено по сравнению с многочисленными вариантами, сделанными Черниковым для каждой серии. Из этих вариантов вообще приводится один образец, даже когда указывается их количество. Например, из серии XXI, названной «Конструктивные пространственные решения овальных поверхностей» из семнадцати различных решений, приведенных в книге, здесь публикуется только маленький черно-белый рисунок, хотя в четырех других вариантах мы могли бы оценить их цветовую и графическую изысканность. Именно потому, что рисунки Чернихова задуманы как серии, нельзя рассматривать каждый отдельно взятый графический рисунок как произведение абстрактного искусства, вне логической последовательности, частью которой он является, как было бы ошибкой считать самостоятельными абстрактными рисунками учебные таблицы серьезных мастеров геометрии,

которые украшали академические учебники XIX в. (23), и упорядоченная классификация которых служит образцом для исследований Чернихова.

Высокая репутация Одесского художественного училища давала ее выпускникам право на поступление в Санкт-петербургскую Академию художеств без обычного строгого вступительного экзамена, что позволило Черникову поступить как на Высшие педагогические курсы, так и в Высший художественный институт, сразу на два из тех учебных отделений, из которых состояла Академия после реформы 1893 г. (24). Выбор Черниковым курса педагогики соответствовал не только его личным наклонностям и специфическому образованию, полученному в училище, но отражал также его интерес к ведущейся в то время теоретической дискуссии о преподавании рисования и черчения в школе, эта тема была особенно близка художнику, так как в те годы он уже работал преподавателем в гимназиях и в коммерческих школах. Действительно, в последнее десятилетие XIX в. преподаватели графических специальностей объединились в Общества преподавателей графических искусств (25), именно от одного из одесских преподавателей, который особенно живо интересовался вопросами обучения, в 1914 г. поступила просьба обсудить новую программу преподавания графических искусств в коммерческих институтах; в этой программе было значительно сокращено число часов на преподавание этого предмета за счет увеличения времени на преподавание предметов общего характера (26).

Общество сыграло основополагающую роль в организации знаменитого II Всероссийского съезда художников в Петербурге в 1911–1912 гг. (материалы которого были опубликованы только в 1914–1915 гг.); основной темой съезда (вопреки тому, что мы могли бы предположить сегодня) было не столько чтение Николаем Кульбиным "Духовного в искусстве" Кандинского (27), сколько дискуссия о методах преподавания и о подготовке преподавателей рисования во всех классах школы. Эта дискуссия проводилась в рамках 2-й секции, работа которой была полностью посвящена «Художественному воспитанию в семье и школе и преподаванию графических искусств». Работой этой секции руководил В.И. Бейер (1868—1945) (28), который с 1915 по 1917 г. (29) был председателем Общества преподавателей рисования, а затем председателем той же группы в Союзе работников искусств. Из автобиографии Чернихова следует, что именно Бейер в 1916 г. заинтересовался его работой и использовал его методы в своей преподавательской деятельности.

В 1927 г., когда была опубликована книга Чернихова "Искусство начертания", Бейер со своей стороны также говорил о пользе черчения как познавательного и коммуникативного средства: «Способность воплощать и читать (а значит понимать) научные схемы, проекции, графики и диаграммы <...> требует особого изучения", и это, по его мнению, является первой ступенькой графического обучения <...>, необходимого образованному человеку и полностью доступного для всех» (30). Черников тоже считает, что «изучение графики должно быть поставлено таким образом, чтобы оно было доступно для всех, как доступно всем образование» (31), потому что он видел в графике структурированную систему законов точных, а значит, познаваемых, которые служат для выражения воображения, воображаемого, как научного — математике, в естественных науках, в экономике и статистике, так и художественного — обложках и в иллюстрациях к книгам, афишах, почтовых марках, в архитектуре.

Необходимость новых систем преподавания непосредственно вызвала необходимость в новых учебниках, в корне отличающихся от тех, которыми пользовались в то время учащиеся. Учебники конца XIX в., самым распространенным из которых был учебник А.Н. Сапожникова (1795-1855) (32), были направлены на механическое обучение рисованию, которое осуществлялось путем срисовывания образцов со стенных таблиц, или же рисования по квадратам. Учебник Сапожникова считался основой так называемого «геометрического» метода преподавания, в противовес так называемому «естественному» методу, который учитывал последние достижения психологии обучения детей в Европе и в Америке (33). На съезде художников в Петербурге столкнулись именно эти позиции по отношению к преподаванию в начальной школе, кроме того, проводились конференции, посвященные, в частности, теме преподавания черчения в профессиональных училищах, на этих конференциях утверждалось, что черчение должно способствовать «развитию эстетического чувства» (34), и предлагалось «...рассматривать

рисование и черчение, как и знание грамматики, как средство общения между людьми...» (35). Черников несомненно согласился бы с этими требованиями, он выстраивает свои тексты, и не только те, что посвящены геометрическому рисованию и черчению в школах, но и сами свои книги по архитектуре, и даже свою биографию, следя за четкой последовательностью повествования, как в учебном пособии; как мы уже знаем, он прямо называет свое первое опубликованное учебное пособие (над которым он начал работать в 1915 г. в связи со Съездом) «искусством начертания». Среди других предложений, вынесенных на Съезд, было предложено чередовать курс геометрического рисования, скучного по своей природе, с копированием в цвете орнаментов разных стилей, «что учащиеся выполняют с большой радостью» (36). Выполненные учащимися "Калейдоскопы" (37), цветные орнаменты, которые иллюстрируют книгу Черникова "Орнамент", опубликованную в 1931 г. (38), служат подтверждением этой радости, хотя в то же время свидетельствуют о строгой самодисциплине, которую требует метод Черникова. По этой причине художник не согласился бы с теми преподавателями, которые, под влиянием «естественного метода» предложили отказаться, даже в черчении, от циркуля, линейки, туши (39); такая радикальная позиция стремилась уничтожить само различие между рисованием и черчением. Черников конечно не разделял такую позицию, хотя и допускал, что метод интуитивного пути через неточности может быть полезен для становления учащихся, но все же у него было ясное понимание отличий и границ между областями разных предметов внутри своих классификаций: в частности, относительно курса современного орнамента он заявляет, что «рассматривалась область технической графики, совершенно не затрагивая предмет рисования». К тому же сам способ, при котором в геометрическом методе соблюдается логическая последовательность в развитии изображения от простого к сложному, применяется Черниковым также и в тексте, в частности, в текстах учебных пособий. Однако он полностью исключает этап срисовывания предметов геометрической формы, заменяя его чисто мысленным представлением форм, этот метод графического воображения он применяет в своих архитектурных проектах.

В действительности воображение Черникова всегда придерживается рациональной строгости в некоторой степени очень традиционных правил. Что касается архитектурных рисунков, то само определение «архитектурной фантазии», которое так "по-черниковски" выражает дух автора, происходит из терминологии, которая употребляется в архитектуре, и относится к специфическому жанру, в котором работали и русские архитекторы, к жанру художественного изображения придуманных, но реальных архитектурных форм, не предназначенных для проектирования. Серия таких рисунков, выполненных Л.Н. Бенуа (1856—1928) (40), который был для Черникова учителем архитектуры, находится в Музее Академии в Санкт-Петербурге (41). Черников однако до конца использует потенциальные возможности полной композиционной свободы художника-архитектора в тех своих «невозможных» архитектурных композициях, которые скорее являются графическими упражнениями по сочетанию форм и цветов. И снова главенствуют графика, рисунок; рисунок понимается здесь как рациональный контроль за изображением, контроль за цветом и линией, следовательно, соответственно академическим понятиям. Действительно, Черников постоянно подтверждает, что он исходит от основных структур классического орнамента, как в области орнамента («на классическом орнаменте я выстроил основу для создания новых принципов, новых методов и новых правил»), так и в области архитектуры. К экспериментам в области новых архитектурных проблем он пришел в результате «подробного изучения основ классической архитектуры». Кроме того, Черников заявляет, что первейшая цель, которую он ставил перед собой во время своего обучения архитектуре, было «получить образование в духе классической архитектуры», в этом ему помогали Л.Н. Бенуа, Г.А. Козяков (1872-1925) (42), и И.А. Фомин (1872-1936) (43). В архитектуре понятие «классический» — это специфическое историческое понятие, но в годы учения Черникова, до и после революции, то, что определялось как «академический классицизм», который исходил из традиции русского неоклассицизма, было одним из главенствующих направлений в Академии, в этом духе был, например, выполнен проект «Гостиницы-санатория на юге» архитектора Козякова в 1900 г. и особенно проект, который можно назвать «Манифестом неоклассицизма», это проект "Водолечебницы" Ивана Фомина, датируемый 1909 г., за который автор получил звание

архитектора-художника. В этом проекте, выполненном в акватинте, представлен; в частности, «Вид на павильон»: через монументальные арочные пролеты открывается вид на вторую монументальную аркаду, это очень напоминает вид на величественную Дворцовую площадь в Петербурге, но его также можно принять за образец монументальных изображений Чернихова, даже его проектов промышленных зданий, в которых часто другие здания видны через одну или через ряд металлических арок на переднем плане. Фомин, как и Черников, серьезно интересовался графикой, хотя он применял ее в гравюре, так как он учился в гравировальной мастерской В.В. Мате (1857-1917) при Академии художеств и хорошо владел этим видом искусства. Возможно, именно Фомин впервые вдохновил или поддержал идею Чернихова относительно исследований алфавита и типографских шрифтов. Именно Фомин в 1927 г. редактировал сборник под названием "Типографский шрифт и его структура" (44), в этот сборник вошли как художественное изображение букв в традициях «Мира искусства», например, буквы Сергея Чехонина, так и транспозиция пропорциональной системы латинских букв рисунка Дюрера на буквы русского алфавита, которую сделал Г.Д. Белуха.

Может показаться странным, что Черников считал Фомина учителем, который понимал истинный смысл его поисков, в силу того, что «в первое десятилетие после октябрьской революции он сам увлекался левыми течениями», а Фомин был архитектором, воспитанном на традиции, и далеким от конструктивизма. К этому, однако, Черников добавляет, что он чувствовал себя чуждым крайним течениям авангарда, и действительно, то уважение, с которым он относился к системе академического преподавания, в том числе и к системе Фомина, подтверждает, что он был далек от полного отказа от академизма, а это было одним из основных тезисов авангардистов. действительно, как мы уже знаем, Санкт-Петербургская Академия имела большой престиж также у некоторых художников-авангардистов и у молодых студентов, которые высоко ценили ее методы обучения. Об этом свидетельствует тот парадоксальный факт, что после октябрьской революции, когда вместо старой Академии образовались Свободные мастерские (Петросвомас), где учащиеся могли сами выбирать себе преподавателей, у художника Кардовского было 96 студентов, записавшихся в его мастерскую в 1916–1919 гг., несмотря на то, что он продолжал преподавать по принципам академизма, а приехавший из Москвы Владимир Татлин с трудом набрал малочисленную группу студентов.

Зато не было недостатка в студентах в мастерской художника П.Н. Филонова (1881–1941), еще одного яркого представителя в истории русского искусства в Ленинграде 20—40-х годов и сторонника художественного авангарда в этом городе. В этом он схож с Черниковым, хотя он также держался в стороне от разных группировок художников, был погружен в свой микромир, как в творчестве, так и в преподавании. Хотя его художественная продукция явно отличается от произведений Чернихова, оба художника очень схожи во многих аспектах их формирования и их характеров. Оба с трудом вписываются в рамки авангарда, не примыкая в сущности ни к одному из крупнейших течений; несмотря на развитую фантазию (у Филонова она направлена внутрь, к самонаблюдению в своем мысленном и психологическом лабиринте, а у Чернихова — к внешнему миру, к созданию математически совершенных фантастических структур), оба считали, что строгая самодисциплина в ручном и умственном труде, та, которой их учили "учителя", это основа для создания настоящего произведения искусства; оба рассматривали свою художественную систему как инструмент познания и самосовершенствования и считали педагогическую деятельность своим призванием, в этой области оба достигли большой известности в противоположность официальному ostracismu.

Это почтительное отношение к школе можно объяснить тем, что оба художника были вынуждены зарабатывать на жизнь, они перепробовали разные специальности за годы их профессионального обучения, и, совсем не чувствуя униженности такого положения, они использовали эту необходимость для того, чтобы создать себе инструменты и пользоваться ими в своей профессиональной практической деятельности. Если Черников с 1902 по 1907 г. работал помощником фотографа, занимаясь ретушированием и печатанием фотографий, а потом художником-оформителем, то Филонов также занимался ретушированием фотографий, а потом работал маляром. Практическая работа резчиком по дереву и плотником, которую должен был

выполнять Чернихов в годы учебы в Одессе, несомненно, заставила его высоко ценить орудия труда. Эту любовь ремесленника мы видим в том, как бережно он изображает в части «Методов изображения» разные серии орудий труда, от простого молотка до рубанка. В своих пояснительных рисунках, на примере которых он учит студентов правильно пользоваться рабочим столом для черчения, циркулем, рейсфедером в своем учебнике по «Орнаменту», он подчеркивает также, как важно уметь их использовать со знанием дела и с точностью настоящего мастерового. Как Чернихов, так и Филонов ценили практический, ремесленный аспект того, что они считали мастерством, и они видели в самом академическом обучении, особенно в преподавании рисования, как структурной основы академического обучения, прежде всего возможность приобретения более совершенных технических и профессиональных навыков. В Высшем художественном училище при Академии в Санкт-Петербурге они даже учились у одних и тех же преподавателей. И если в 1910 г. скульптор В.А. Беклемишев (1861—1920), который был тогда ректором Училища (45) и чьи методы преподавания считались консервативными, выгнал Филонова из Академии, потому что «своими работами он развращал своих товарищей» (46), то возможно, он мог бы принять его обратно благодаря именно высокому академическому качеству его рисунков. Это качество он несомненно ценил также и в работах Чернихова, так как он лично поддержал решение Чернихова перейти с факультета живописи на факультет архитектуры в 1916 г. (47). Несмотря на то, что Беклемишев преподавал скульптуру, его преподавание основывалось главным образом на рисовании как самостоятельном предмете, предварительного знания которого он требовал от всех студентов, независимо от их будущей специализации (48). Конечно, Филонов, в отличие от Чернихова, после того, как он долго добивался поступления в Академию, формально порвал с ней, но, даже в своих экспериментальных работах, никогда не отказывался от той строгой специальной дисциплины, которая была частью настоящего академического преподавания. В годы зрелости он, как и Чернихов, все более сосредоточивался на кропотливой и виртуозной технике живописи, эта сосредоточенность привела к двойному результату, его произведения все уменьшались в размерах, и рисуя на бумаге, он изысканнейшим образом применял технику живописи на холсте, как, например, тончайшие слои масляной краски, которые производили впечатление лакового покрытия. Чернихов тоже пользуется техникой миниатюры в своих архитектурных «сказках», «пейзажах» и «романсах», где он использует подобное сложное наложение разной техники живописи, перенесенной на бумагу, что приводит к великолепному осязательному восприятию структуры изобретений, даже при минимальной толщине живописного материала.

Эта насыщенность изображений и материала напоминает нам (49) о том, что Чернихов в своей работе пользовался микроскопом, а исключительная физиологическая структура зрения Филонова позволяла ему рисовать с микроскопической точностью. Их сближает еще одна особенность: почти нечеловеческая трудоспособность, шла ли речь о количестве, или о качестве работы. Мы имеем многочисленные свидетельства о том, как Филонов работал по двенадцать часов в день, и целыми днями над каждым отдельным рисунком, а у Чернихова качество каждого отдельного рисунка, которые объединены в бесчисленное множество циклов, в необъятном систематическом делении на более мелкие части, свидетельствует о самозабвенной и полной отдаче себя работе. Эта самоотдача заставляла его отказываться от всего эфемерного и почтительно относиться к школе; если Чернихов в течение всей жизни продолжал обращаться к работам своих учителей, двух архитекторов, академиков Л. Бенуа и Козякова, то Филонов также считал своим учителем художника-реалиста К.А. Савицкого (1844-1905), который прошел обучение у П.П. Чистякова (1832—1919), а его метод преподавания был унаследован от Кардовского. Суть обучения рисованию у Чистякова состояла в упрочении предмета до представления серии геометрических поверхностей, чтобы передать его структуру и пропорции; а из этого метода художник Михаил Врубель развил свой стиль живописи, предшествующий кубизму. Кардовский твердо верил, что дисциплина и метод являются основой обучения, он утверждал:

«Школа — это система, а не развитие личных качеств. Все те, кто изучает искусство, должны подчиняться приемам и средствам выражения, то есть уметь передавать форму, цвет, свет, характер, движение, пропорции, знать их законы» (50).

Наверно, именно возможность освоить эту дисциплину, овладеть еще одним методом в области живописи, привлекла Чернихова в мастерскую Кардовского в перерывах между занятиями архитектурой, до того, как он снова поступил на архитектурный факультет в 1922 г. В рисунках Кардовского можно иногда отыскать как бы семена того изобразительного навязчиво-фантастического элемента, который получил развитие в зрелом периоде творчества Чернихова, в частности, в серии «Ветряные мельницы», начатой во второй половине 20-х годов. Этот сюжет, совсем несвойственный русской живописи и рисунку, встречается также в акварели Кардовского, написанной в 1928 г. («Мельница», 1928 г., 46 x 30 см, из колл. семьи Кардовских). Ранее в школе Кардовского обучались А. Яковлев и В. Шугаев, а в годы своей учебы в Монако в школе Антона Ашбе (1862-1905) он подружился с Кандинским, которого считал однако «с точки зрения настоящего живописного мастерства абсолютным нулем, а как художника-беспредметника даже опасным человеком», хотя он был «образован и воспитан, интеллигент» (51). Как преподаватель старой школы, Кардовский выступал против того, что он считал дилетантством, или даже нигилизмом у художников левого направления, с которыми он имел столкновения в Петросвомасе, причины этой оппозиции становятся понятными из его рассказа о том, как Татлин, заняв помещение Отделения мозаики, которым руководил до этого уважаемый Павел Чистяков (с 1892 по 1914 г.), небрежно свалил в угол 16.000 красок различных тонов, которые до этого были аккуратно разложены и пронумерованы для того, чтобы они не перемешивались, а на их месте Татлин расположил на балконах свои «аляповатые, немыслимые композиции из кусочков дерева, веревок, стекол» (52). Впрочем, Черников, кажется, тоже не хотел смешиваться с художниками левого направления, так как в 1923 г., на крупной «Выставке художников всех направлений» он выбрал зал «правых направлений», чтобы выставить свои работы (53).

То же, что и у Кардовского, почтительное отношение к рабочим инструментам, даже большее, чем к самому произведению, и порой граничащее с фетишизмом, мы встречаем и у Чернихова, который под рабочим инструментом понимал также профессиональную компетентность как художника, так и архитектора, приобретенную за долгие годы обучения, это обучение он считал перманентным, как и саму свою творческую и преподавательскую деятельность. В 1922 г., как только представилась возможность, он снова стал учиться на архитектурном факультете, где занятия проводились по традиционному методу преподавания Л. Бенуа (54). Бенуа, похоже, запомнился скорее благодаря своей любезности и обаянию квалифицированного педагога, чем интересу к его архитектурному творчеству. Наверное и Черников больше ценил его за глубокие познания в истории классической архитектуры, чем разделял его профессиональные вкусы. Даже в воспоминаниях брата, Александра Бенуа, историка искусства и художника, творчество Леонтия представлено как эклектическое и лишенное настоящего вдохновения:

«Леонтий в свое время был архитектором-авангардистом, он был не против того, чтобы искать новые пути, силился освежить старые формы, заставить их служить новым потребностям. Его чертежи были ловко скомбинированы, детали тщательно вычерчены, но во всем, что он создавал, не хватало некоторой художественной основы» (55).

Однако некоторые из его архитектурных проектов, такие, как дипломный проект для Дома инвалидов («Перспектива», сепия, 1879 г., Музей Академии), типичный продукт направления «академического возрождения», главенствующего в Академии в 1880-х годах (56), могли бы вдохновить урбанистические фантазии Чернихова, которые представляют схожую структуру в больших прямоугольных пространствах, в закрытых массивах зданий, в перспективном виде на более высокие здания на втором плане. Также и рисунок Чернихова это почти повторение проекта новых магистралей города, выполненного Л. Бенуа совместно с М.М. Перетятковичем (1872-1916), и изображающего овальную площадь, от которой отходит широкая и прямая улица, по обеим сторонам которой стоят массивы четырехугольных зданий.

Брат Л. Бенуа вспоминает о необычайной легкости его живописи, а первые здания, построенные по его проектам в 90-е годы XIX в., воздали должное стилю барокко и новому русскому стилю (57), все же он не был совсем равнодушен к инженерному делу (58) и к новым технологиям, применяемым в архитектуре, что в конце XIX и в начале XX в. особенно наглядно

проявилось в строительстве новых мостов (59). Действительно, в предреволюционные годы, когда Черников учился в Академии, Отделение архитектуры, несмотря на свою ориентацию на классическую традицию, было вынуждено обновлять и расширять свой учебный курс, включая в него новые темы под воздействием конкуренции со стороны двух схожих с ним учреждений (Института транспорта и Строительного училища, ставшим потом Институтом гражданских инженеров). В 1908 г. были введены факультативные занятия по расчету и проектированию железобетонных конструкций, год спустя — курс городского планирования, а в программе курса «Строительное искусство» одна из частей была посвящена дорожному строительству и строительству мостов. С 1897 по 1903 г. вместе с инженером Н.А. Белелюбским, архитекторами А.Н. Померанцевым, Г.И. Котовым и скульптором М.А. Чижовым, Л. Бенуа участвовал в проектировании элегантного Троицкого пятиарочного моста через Неву в Петербурге, а несколько лет спустя он принял участие в проектировании двухарочного Охтинского моста через Неву (1908-1921) вместе со специалистом по железнодорожному строительству инженером Г.У. Кривошеиным и архитектором В.П. Апышковым (60). В произведениях Черникова также встречаются металлические арки, которые напоминают вид снизу вверх на арки мостов, и основание их похоже на основание железнодорожных мостов.

Однако «художественное» обучение оставалось основной частью программы на факультете архитектуры, что особенно горячо поддерживал Л. Бенуа, который считал, что перед школой стояла важная задача дать архитектору широкую историческую и художественную подготовку, объединять и давать возможность работать вместе разным специалистам, графикам, художникам и архитекторам. Сама семья Бенуа, патриарх которой, Николай, был академиком и архитектором, а Александр, брат Леонтия, был известным художником и историком искусства, конкретно воплощала это стремление к синтезу искусств, которое выразилось в русском модерне особенно ярко в объединении и в журнале «Мир искусства», одним из создателей которого был Александр. Графика, и особенно книжная графика, была той областью, в которой художники «Мира искусства» достигли самых оригинальных результатов, среди которых — изобретение новых букв алфавита Александром Бенуа, Константином Сомовым, Евгением Лансере, Иваном Билибиным и Мстиславом Добужинским. Добужинский, художник «второго поколения» «Мира искусства» имеет много общих черт с Черниковым. В своих утонченных графических произведениях он изображает мир не таким поверхностным, как его коллеги, в его творчестве есть темный элемент, ощущение катастрофы, отчаяния, гибели, которое скрыто за формальной фривольной элегантностью, все это было характерно для русского символизма. Рисунки из серии, начатой в 1906 г., работа над которой продолжалась до 20-х годов, под названием «Сны города», скорее в кошмарах, чем во сне, вопреки намерениям самого художника, отражают гнетущий лик большого столичного города (61). Что-то от этой двойственности встречается гораздо позже в самых последних произведениях Черникова, в его «Дворцах социализма» (бесчеловечного и внушительного вида): темы, в которых художник достиг вершины владения техникой графики и живописи, но которые невольно передают то же беспокойство духа, устремленность к рассудочной мечте, которая породила этих великолепных монстров.

- 1) Cooke C., Chernikov, Suprematism and Constructivism. – Architectural Design, nn. 7–8; Cooke C., edit., Russian Constructivism and Iakov Chernikov. L., 189, pp. 13–17; Cooke C., Chernikov in Context. In: Chernikov Fantasy and Construction. Architectural Design Profile. L., 1989, pp. 532.
- 2) См. текст А. Стригалева в этой книге.
- 3) Чернихов Я. Искусство начертания. – Л., 1927, с.37.
- 4) Чернихов Я. Г. Конструкция архитектурных и машинных форм. – Л., 1931, с.31.
- 5) Мстислав В. Добужинский, черновик совещания «Искусство и механическая культура», ОР Публ. биб-ки, г. Каунас, л. 30, 1—20. Цит.: по кн.: Гусаров А.П. Мстислав Валерьянович Добужинский. – М., 1982, с. 30.
- 6) Чернихов Я. Мой творческий путь. На цитаты, взятые из этой книги и приведенные в переводе в этом томе не даются библиографические данные и не указываются страницы.
- 7) Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. – М., 1982.
- 8) На 1-м Салоне Международной выставки Владимира Издебского, которая открылась в Одессе 6 декабря 1908 г. участвовали также французские художники-авангардисты Ж. Брак, Ван Донген, Метцингер и русские художники, среди которых Кандинский, Ларионов, Машков и Лентулов.
- 9) Кандинский В. Куда идет «новое искусство». «Одесские Новости», 9 февраля 1911, с.3.
- 10) Кандинский В. Содержание и форма. Международный Салон. Каталог выставки. – Одесса, 1910-1911, с. 14-16.
- 11) Письмо К.К. Констанди Н.И.Скорскому от 31.12.1909 г., ОР Художественного музея Одессы, соч.1, ч.4, 1-13, цит. по кн.: Систер А. Кириак Константинович Констанди. – Л., 1975, с. 85.
- 12) Ляковская О.А. П.П. Чистяков. – М., 1950.
- 13) Кардовская Е.Д. (под ред.). Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. – М., 1960.
- 14) Ростовцев. История методов обучения рисованию. С.121.
- 15) Довольно подробное описание общих направлений Одесского училища содержится в кн.: Молева Н. и Белютин Е. Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века. – М., 1967., с. 165--166 и с. 353-354, примеч. 33 и 34.
- 16) Это хорошо объяснено в разд. 16, «Беспредметность» его книги «Искусство начертания», с. 26-27.
- 17) Молева Н.И Белютин Е. П.П. Чистяков. М., 1953; Под ред. тех же авторов, П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919 гг.», М., 1953.
- 18) Чернихов Я.Г. Геометрическое черчение. Под ред. Л.П. Шишко. Л., 1928.
- 19) «Кривые» (Номография) объявлена как вторая книга, находящаяся в печати в конце «Искусства начертания» «цит. вместе с третьей книгой «Проекционное черчение - Проекционное рисование» и с четвертой «Аристография» .
- 20) Невозможно при этом не вспомнить аналогичный амбициозный замысел систематизации изображений, задуманном, но не реализованной А. Ларионовым и П.А. Флоренским, создать «Симболариум» или словарь символов в первой половине 20-х годов в Москве. См.: Некрасова Е.А Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium» (Словарь символов) и его первый выпуск «Точка».—Памятники культуры. Новые открытия. – Л., 1984, с. 98-115.
- 21) Эта книга приводится как образец профессиональной верстки рисунков и печатного текста. Гессен Л.И. Верстка иллюстраций в книге. – М.—Л., 1932, с. 22.
- 22) Чернихов, Искусство начертания, с.48.
- 23) См. Пукирев В.Л. и Саврасов А.К. Курс рисования. М., 1914.
- 24) Действительно, новый устав был принят 15 октября 1893 г., но он стал действовать только на следующий академический год. Согласно этому уставу, Академия делилась на. Собрание, которое должно было периодически созываться, и на педагогическое учреждение высшего образовательного уровня, для которого была установлена четкая учебная программа. Об истории Петербургской Академии см.: Кондаков С.Н.(ред.). Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. 1764-1914 гг. – СПб, 1914.
- 25) Московское Общество преподавателей графических искусств (1906--1917) было создано по инициативе педагогической секции Московского Политехнического музея, но членами его были также жители провинциальных городов, оно было прямо связано с Петербургским Обществом преподавателей рисования и поддерживало контакты с аналогичными объединениями в Риме, Париже и Лондоне. С 1907 по 1916 г. оно регулярно издавало свой бюллетень. См.: Северюхин Д.А. и Лейкинд ОЛ. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932 гг.). Справочник. – СПб, 1992.

- 26) Галюзман А. По поводу новых программ по графическим искусствам в коммерческих училищах Министерства торговли и промышленности. Известия Общества преподавателей графических искусств. – М., 1914, № 2–3, с. 18-19.
- 27) Эта статья была включена в 1-ю секцию съезда, посвященную «Проблемам эстетики и истории искусств». См.: Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911 – январь 1912 гг. Т. 1. – Пг., 1914.
- 28) Известный в основном как театральный художник, с 1893 г. Бейер преподавал рисование в разных учебных заведениях Петербурга и опубликовал ряд статей о методах обучения рисованию, среди которых руководство к обучению рисованию со стенных таблиц Ганноверского об-ва учителей рисования. (М., 1904), и «Графическая грамотность, педагогический рисунок». – СПб, 1913.
- 29) Это общество (1901—1917) было основано в Санкт-Петербурге в целях улучшать и распространять преподавание графических искусств, помогать самим преподавателям и защищать их интересы. Его деятельность шла параллельно и совместно с работой Московского общества преподавателей графических искусств.
- 30) Вейбер В.И. Вспомогательное значение рисования. В кн.: Рисование. Сб. статей. Начатки знаний. – Л., 1927, с. 102-123, цитата на с. 111.
- 31) Черников. Искусство начертания, цит. на с. 10.
- 32) Сапожников А.П. Курс рисования. СПб, 1875.
- 33) На заседании 2 января 1812 г. Вейбер синтезирует оба направления, по которым ведется обучение графическим искусствам в школе: «С одной стороны геометрический метод <...> погружен в геометрические основы, геометрическая фигура проходит красной нитью через весь курс обучения <...> другое направление возникает из потребности современной жизни <...> естественный метод, в котором <...> как учебный материал используются не искусственные образцы, а реальные формы по отношению к природе и к окружающей среде». Труды всесоюзного съезда художников в Петрограде, цит. на с. 262.
- 34) По этому поводу интересны замечания А.П. Колдаева к докладу И.В. Аверинцева «Преподавание рисования в профессиональной школе» дневном заседании 2 января: «Когда студент развивается, он приучается к красоте форм через линию в черчении. Черчение через линию полезно для развития чувства прекрасного. Изучение технических средств, с помощью чертежных инструментов, которые служат для изображения предмета через пропорции, это упражнение, которое совершенствует чувство изящного у учащихся <...> Умение работать кистью очень важно для того, чтобы не потерять чувство изящного <...>, необходимо как следует научиться работать с рейсфедером, чтобы рисовать правильные линии, чувство и понимание правильности, вот чего не хватает учащимся, которые приходят из обычных школ». – Труды всероссийского съезда художников, с. 280.
- 35) Там же.
- 36) Birkin A.A., Sulla situazione dell'insegnamento nella scuola vedia in generale e nella scuola commerciale di Elizavetgrad in particolare. – Труды всероссийского съезда художников», с. 283--286.
- 37) В 1914 г. в одной из статей студентам, изучающим рисование, советовалось пользоваться калейдоскопом для развития вкуса к изяществу форм и к совмещению цветов, которые образуют изысканные сочетания. См.: Емельянов И. Калейдоскоп в деле развития орнаментального вкуса. Изв. Об-ва преподавателей графических искусств. – М., 1914, № 2-3, с. 15-17.
- 38) Черников Я. Орнамент. Изд. автора. Л., 1931.
- 39) См. выступление А.Н. Смирнова по докладу: Birkin A.A., Sulla situazione dell'insegnamento nella scuola vedia in generale e nella scuola commerciale di Elizavetgrad in particolare.- Труды всероссийского съезда художников, с. 287.
- 40) Мунц О.Р. Архитектор, художник, строитель и педагог. – Архитектура Ленинграда, 1938, № 3, с. 60-70; Лисовский В.Г и Юдина Л.А. Замечательный зодчий и педагог. – Строительство и архитектура Ленинграда, 1979, № 2, с. 35-38.
- 41) Один из рисунков из этой серии опубликован А.А. Сидоровым в книге «Рисунок русских мастеров, вторая половина XIX века. М., 1960, с. 443.
- 42) Будучи также учеником Л. Бенуа в 1892 г., он преподает в Высшем художественном институте с 1903 г., а с 1918 г. во ВХУТЕМАС. См.: Ивашенко В.Г. Творчество братьев Козяковых. — Строительство и архитектура Ленинграда. 1986, № 6, с. 34-37.
- 43) Минкус М. и Пекарева Н., И.А. Фомин. М., 1953; Лисовский В.Г. И.А. Фомин», Л., 1978.

- 44) Фомин И.А. Предисловие редактора. – В кн.: Д.А. Писаревского (ред.) Шрифты и их построение. – Л., 1927, с. 7-13. По этой теме уже были изданы две фундаментальные книги: обширное историческое исследование В.И. Анисимова «Основы и рисование печатного шрифта» (Пг., 1922), и специальный учебник «Образцы шрифтов» (М.—Л., 1927).
- 45) С 1900 по 1903 г. и с 1906 по 1911 г. попеременно с архитектором Л.Н. Бенуа, который был ректором с 1903 по 1906г. и с 1911 по 1918 г.
- 46) Misler N. – Bowlt J.E., Pavel Filonov. A Hero and His Fate. Silvergirl, Austin, 1983, p. 56.
- 47) См. работу А.Стригалева в этой же книге.
- 48) Молева Н. и Белютин Е. Русская художественная школа, с. 226 - 227.
- 49) ‘Сам Черников говорит о «насыщенности изображений строительными формами и даже в некоторых случаях о перегруженности этими формами: Chernikov, Old Towns, in Cooke, Russian Constructivism and Jakov Chernikov, cit., p.80.
- 50) Кардовская Е.Д. Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Указ. соч., с.128.
- 51) Там же, с. 191. Кардовский поехал в Монако в 1896 г. и через некоторое время туда приехал Кандинский. См.: Автономова Н.Б.(ред.). Письма В.В.Кандинского Д.Н.Кардовскому. – В кн. В. Кандинский. 1866—1944. Каталог выставки. Л., 1989, с. 22-23.
- 52) Кардовская Е.Д. Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве, указ. соч. с. 162.
- 53) «Выставка картин петроградских художников всех направлений», Академия художеств. – Петроград, 1923 г. См. текст А. Стригалева в этой книге.
- 54) Петр Нерадовский вспоминает, например, что Леонтий Бенуа водил студентов на экскурсии в Михайловский дворец в то время, когда он переделывался под Русский музей в 90-х годах XIX века: «... Архитектор расхваливал России и учил молодых архитекторов, как надо строить, поясняя свою мысль на примере великолепного архитектурного памятника...». Нерадовский П.И. Из жизни художника. – Л., 1965, с. 103.
- 55) .Бенуа А. Жизнь художника. – Нью-Йорк, 1955,с.142.
- 56) Лисовский В.Г. Академия художеств. Л., 1982, стр. 113.
- 57) См. например, церковь кавалерийского полка в Санкт-Петербурге, явное подражание Растрелли, и православная церковь в Дармштадте построенная в новом русском стиле, ее фотографии были напечатаны в «Ежегоднике об-ва архитекторов художников», вып.1. – СПб, 1906 г., с. 5-6.
- 58) До преподавания в Академии Бенуа работал в Институте гражданских инженеров в Санкт-Петербурге с 1882 по 1892 г. См.: Гришин Е.В Два века русской художественной школы. – Л., 1991, с. 40.
- 59) См.: Смурова Н.А. Инженерные сооружения и их влияние на развитие русской художественной культуры.—Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX - начала XX вв. – М., 1977, с. 60-93.
- 60) Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1987, илл.186--187.
- 61) Первые рисунки этой серии были сделаны для З.И. Гржебина из издательства Шиповник, который включил их в один из альманахов. См.: Гусарова, Мстислав Валерьянович Добужинский.

МЕХАНИЧЕСКИЙ БАЛЕТ ЧЕРНИХОВА, ИЛИ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ «АМЕРИКАНИЗМ» Жан-Луи Коэн

В начале 60-х годов, когда британские последователи нового архитектурного стиля хай-тек перелистывали экземпляры его альбомов, дошедших до Лондона, необыкновенный механический зоопарк Чернихова часто использовался в современных темах планирования (1). Но при этом творчество Чернихова не рассматривалось в отношениях с основными течениями в русской архитектуре, как с модернистскими течениями разных направлений, так и с консервативными направлениями, хотя о его методе «конструкции» формы и об основных моментах его биографии теперь имеется больше сведений (2). Если до того, как первые воспоминания о русском «авангарде» начали проявляться из тумана прошлого, Якова Чернихова считали одним из основных представителей конструктивизма (3), то сегодня нельзя с такой же легкостью приравнять его к этому самому радикальному течению в советской архитектуре, потому что более подробное ознакомление с его обширной деятельностью меняет наше представление о его, во многих аспектах уникальном, графическом наследии периода трех десятилетий после октябрьской революции 1917 г.

Вклад Якова Чернихова в русскую архитектуру 20-х и 30-х годов заключается не в одиночных проектах зданий или городских комплексов, хотя его наследие количественно более значительно, чем у некоторых радикальных архитекторов. Черников разработал особую теорию формы и применил ее в графических работах, необычных как по количеству, так и по качеству, но его графика остается все же творчеством аутсайдера по отношению к самым активным кругам современного архитектурного мира. В формировании Чернихова как художника и как архитектора характерно его переменчивое отношение к проблемам теории, первоочередное значение для него имел обостренный интерес к педагогике, примененный к преподаванию архитектурного рисунка и книгопечатания (4).

Для того, чтобы понять во всех подробностях пройденный Черниковым путь, который в конце 20-х годов привел к изданию трех его главных работ ("Основы современной архитектуры", "Конструкция архитектурных и машинных форм" и «Архитектурные фантазии»), и значение, которое они приобрели в полемике того времени, следует проанализировать его влияние на идеи и на механизмы развития и преобразования архитектуры в большевистской России. Только так можно будет понять проблему взаимоотношений между формальными системами и системами механическими, решению которой посвящены основные работы Чернихова.

АРХИТЕКТУРНАЯ КУЛЬТУРА, ПОЛНАЯ СЛОЖНОСТЕЙ И КОНФЛИКТОВ

С первых моментов становления и до времени создания последних рисунков и проектов, как, например, рисунки из серии "Дворцы коммунизма", Черников все время искал свою позицию среди крайне изменчивого соотношения сил, под влиянием которых развивалась русская культура. В первое время Черников был достаточно близок к сторонникам традиции, затем ему пришлось искать свое место в архитектурной среде, поляризованной конфликтами между конструктивистами и рационалистами, и, наконец, он определил для своего творчества консервативные рамки социалистического реализма. Хотя он никогда явно не примыкал ни к одной определенной группе, но все же активно проявляя себя в рамках профессиональной архитектурной культуры Ленинграда, вплоть до переезда в Москву в 1936 г., Черников не переставал делать попытки, чтобы его заметили и даже поддерживали представители доминирующего течения, хотя часто он это делал в неподходящий момент.

Яков Черников заканчивает свою архитектурную учебу в 1925 г. в возрасте 36 лет, в то время как многие русские архитекторы послереволюционного периода проходили путь раннего и быстрого становления. Господствующим течением в архитектуре молодого Советского Союза был рационализм, зародившийся под влиянием деятельности Николая Ладовского по организации художественных артелей, которые с 1919 г. действуют в рамках Синкульптарха и Живскульптарха. Их лидеры быстро завоевали определенное первенство внутри ВХУТЕМАСа,

где сторонники соперничающих концепций боролись за власть, даже используя при этом противостоящие друг другу студенческие группировки.

Особенно в тех местах, где велись теоретические дискуссии об искусстве, конструктивисты представляли собой организованное течение. Этот процесс стал развиваться в 1921 г., начиная с открытия выставки "5 x 5 = 25", организаторами которой были Александр Родченко, Александр Веснин, Александра Экстер, Любовь Попова и Варвара Степанова. Весной 1921 г. в ИНХУКе сторонники теории синтеза и первая рабочая группа формирующегося течения конструктивистов столкнулись в дискуссии о понятиях «композиции» и «конструкции» (5).

Ладовский и его друзья, приверженцы первого способа, работали по наброскам и графическим изображениям, в то время как сторонники «конструкции» тяготели к форме и материальной структуре. Дискуссия проводилась с демонстрацией рисунков, и именно в тот момент оформились главные направления в авангардизме.

Художники-конструктивисты этой группы представили свою работу на суд публики в 1921 г. на Третьей выставке Объединения молодых художников в ОБМОХУ. Трехмерные конструкции Родченко, Карла Иогансона, Константина Медунецкого и братьев Штернберг исследовали не проблематику синтеза Живскульптарха, а предлагали конструкции в пространстве, которые казались прямым наследством контррельефов Татлина. Интегрированная в культуру, воспевающей достоинства фабричного и машинного производства, проблематика синтеза, хотя она и оставалась далекой от популизма, свойственного Александру Богданову из Пролеткульта, была требовательной и формально строгой интерпретацией раскованного очарования современной продукции, которое в другом месте приобретало более романтическое и популистское выражение.

Однако не следует преувеличивать множественность конфликтов между мелкими группировками и радикальными течениями: консерваторы сохраняли сильную позицию в течение всего периода 20-х годов, как в области преподавания, так и в общественном порядке. Черникову, связанному с Леонтием Бенуа и Иваном Фоминым, «архитекторами-художниками», сторонниками неоклассицизма, рядом с которыми он сформировался, не удалось избежать конфликта с главным представителем ленинградского конструктивизма в архитектуре Александром Никольским.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АСНОВА

Первым организационно оформившемся течением была АСНОВА, или Ассоциация новых архитекторов. В то же время восстанавливаются профессиональные организации архитекторов, которые существовали до революции и прекратили свою деятельность в 1917 г.: в Москве это МАО, а в Санкт-Петербурге, ставшем Ленинградом, — ЛАО. Хотя формально председателем АСНОВА был Артур Лолейт, настоящим ее вдохновителем был Ладовский. Основными членами ассоциации были Владимир Кринский, Николай Докучаев и Эль Лисицкий. Константин Мельников, хотя формально и примыкал к ассоциации, но практически не участвовал в ее деятельности.

После того, как Ладовский приобрел большое влияние среди молодых преподавателей и учащихся ВХУТЕМАСа, он подготовил серию педагогических практических занятий, которые помогали освоить синтетический метод, с явной целью развивать «психоаналитический» подход к архитектуре (6). Такой подход опирался не на фрейдистские понятия, а на понятия гештальтпсихологии, которая оказала на русских гораздо большее влияние, чем принято считать, а также на понятия экспериментальной психологии (7). В рамках школы Ладовский создает исследовательскую лабораторию, где стояли странные аппараты, напоминающие аппаратуру Хуго Мюнстерберга, немецкого психолога и преподавателя Гарварда (8), которые были предназначены для измерения восприятия различных сочетаний форм, объемов и цветов, а также для работы над эффектами повторения (9). Ладовский, не очень активно проявивший себя на строительной площадке, становится главой направления рационализма в архитектуре и градостроительстве благодаря своей преподавательской деятельности, которая основывалась не на обучении мастерству рисования, а на работе с объемами и на симуляции восприятия.

Архитекторы из АСНОВА не мучались идеями о машинной эстетике и о новых общественных потребностях. Наоборот, они пытались выразить движение нового общества в

простых и выразительных объемах, позднее усложненных после легкой тектонической обработки, продолжая прямо следовать указаниям «плана монументальной пропаганды» 1918 г. Довольно быстро архитекторы АСНОВА завладели программами самых представительных конкурсов, объявленных новым строем для строительства небоскребов и представительских зданий.

Лисицкий – одинокая фигура среди членов АСНОВА, ясны причины его изначального присоединения к ассоциации, но непонятны причины оказанной им запоздалой ее поддержки. В 1919 г. Лисицкий приступил к работе над серией своих "Проунов" (Проектов для утверждения нового). Проуны, основанные на аксонометрических проекциях, должны были стать «точкой встречи между живописью и архитектурой» для Лисицкого, который, с одной стороны, находился в тесном контакте с Тео ван Дусбургом и группой «Де Стил», а с другой — с Баухаузом. Комбинации планов и геометрических структур предлагают новые пути для исследования пространства картины, а также пространства города. В области архитектуры Лисицкий разрабатывает, например, свою «трибуну Ленина», соединив между собой решетчатые металлические опоры. В 1923 г. он придумывает для Москвы комплексы «Волькенбюгель» — сеть строений из бетона, предназначенных для установок трубопровода, которые должны располагаться под пересечением жизненно важных магистралей столицы. Черников не забудет тот динамический эффект, который давало кажущееся нарушение равновесия между надстройками в «Волькенбюгеле», и он будет использовать этот эффект в своих «фантазиях».

МЕХАНИЗМ ОСА

Только через два года после возникновения АСНОВА официально утвердилось и конструктивистское направление, создав свой учредительный орган ОСА (Объединение современных архитекторов), основной идеей его была все та же вера в машинную эстетику и в подчиненную роль архитектуры по отношению к новому «общественному порядку». Основатели первой рабочей группы вошли в контакт с интеллектуалами из ЛЕФа (Левый фронт искусств), такими, как Борис Арватов и Николай Тарабукин, которые предлагали художникам отказаться от мольберта и мастерской, чтобы приблизиться к ритмам и потребностям фабричного производства.

В 1922 г. в манифесте Алексея Гана «Конструктивизм», который можно расценивать как первую попытку дать теоретическое обоснование течению, обнаруживается стремление к выхолащиванию самого понятия искусства. По мнению Гана, «конструктивизм имеет ясную цель: найти коммунистическое выражение для материальных структур», а «сражается он за интеллектуальную и материальную продукцию коммунистической культуры» (10). Позиция Александра Веснина не настолько политически окрашена. Инженер по образованию, Веснин изменил направление деятельности, разработанное вместе с двумя братьями, с 1917 г. он работает над живописью и декорациями в стиле кубо-футуризма, а затем присоединяется к первой группе конструктивистов. В 1922 г. в составленном им для ИНХУКа «Кредо» он стремится найти в архитектуре созвучие попыткам его подруги Любови Поповой в живописи и творческим поискам театрального режиссера Всеволода Мейерхольда, который хотел создать «биомеханику» путем «тейлоризации» театра. Перефразируя Альберти, Веснин утверждал, что, подобно машине, «в каждом предмете, созданном художником, каждый его элемент — это материализованная сила, и его нельзя произвольно подвинуть или заменить, не нарушив при этом рациональное функционирование данной системы, то есть этого предмета». Задачей художника-модерниста является создание предметов, которые могут сравниться по силе и интенсивности с гениальными предметами, созданными инженером, а именно «мостом; локомотивом, аэропланом, подъемным краном» (11). Вполне очевидно, что некоторые молодые конструктивисты могли истолковать эту программу по-своему, преобразив ее в форму машинного маньеризма. Возможно, так понимал ее и Черников, многие его изобретения как бы отвечают этой программе.

В 1923 г. Моисей Гинзбург, уже известный по своим статьям об архитектуре крымских татар и по первой изданной им книге «Ритм в архитектуре», печатает в «Архитектуре», журнале восстановленном МАО, редактором которого он был, свою «Эстетику современности», где эти идеи приобретают более общее значение и выносятся на суд общественности. Для иллюстрации предложенных им идей он использовал серию изображений американских элеваторов-

зернохранилищ, соединив фотографии и штриховые рисунки И. Рерберга (12). На следующий год он публикует книгу «Стиль и эпоха» — книгу-манифест, манера изложения и сама форма которой напоминают книгу Ле Корбюзье «К архитектуре». Однако творческий поиск Гинзбурга основывается на чтении Вельфлина и других европейских историков искусства: если действительно каждой исторической эпохе присущ собственный стиль, который следует по определенному пути развития, то Гинзбург хочет определить, по какому особому пути идет стиль современной ему эпохи, основанной на машинном производстве.

Еще в большей степени, чем Веснин в своем «Кредо», Гинзбург основывает критерии новой эстетики на внутренних структурах машины и на ее динамизме, утверждая, возможно повторяя Альберти, что «нет ни одной части или детали машины, которая не занимала бы особое место, и роль которой в механизме целого не была бы продиктована абсолютной необходимостью» (13). Для Гинзбурга эстетическое чувство и характер этого чувства меняются коренным образом: понятие «конструктивный» содержит в себе понятие «декоративный» (14).

Борьба за первенство в культуре и за раздел новых рынков, открывающихся для профессиональных архитекторов, углубили противоречия и обострили конфликты между различными идеологическими течениями, возникшими после 1917 г. Создание Объединения современных архитекторов (ОСА) в 1925 г. дало конструктивистам возможность контролировать специфическую организацию, во главе которой встал Веснин, а духовным ее вождем был Гинзбург. С 1926 г. издание журнала ОСА «Современная архитектура» предоставляет как теоретическую, так и наглядную платформу для самого радикального течения в русской архитектурной культуре. Его руководители намеревались не более и не менее, как «защищать права нового человека, имеющего неутомимый разум и точное знание покоренной земли, ее недр и воздуха, его право на то, чтобы самому распоряжаться своими делами, жилищами и городами, с той же здравой мыслью и с тем же твердым убеждением» (15).

Теоретическая программа конструктивистов была сформулирована уже в первом номере журнала, где был напечатан манифест Гинзбурга под названием «Новые методы архитектурной мысли» (16). В манифесте даны наставления не только относительно чтения критической литературы об опыте современной архитектуры на Западе, но также даны указания для определения по-настоящему научного подхода к работе над проектом, где поиск пространственных решений сравнивается с решением математического уравнения (17). Однако наблюдение за движениями и отрезками пройденных путей, подсказанное тейлоризмом и особенно исследованиями Франка Гильбрайта, получившими широкое распространение в СССР (18), привело к поискам экономичности в передвижениях и коллективизации повседневной жизни.

Каждое из течений, присутствующих на русской архитектурной сцене, имело свое отделение в Ленинграде, где Общество архитекторов Санкт-Петербурга было восстановлено в 1923 г. под названием ЛОА. После того как Казимир Малевич постепенно отказался от пространственной тематики своих «Архитектонов», его исследования в некотором роде находят отражение в теоретических проектах Лазаря Хидекеля. Но в архитектурной среде все еще преобладает влияние известных традиционалистов, таких как Иван Фомин, Владимир Щуко и Ной Троицкий. Архитекторы-новаторы, такие как Александр Гегелло, совсем не имеют пространства для своей деятельности, а местные конструктивисты, во главе которых стоит Александр Никольский, находятся в еще более тяжелом положении.

РУССКАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ПОСЛЕ 1917 ГОДА

После революции русская техническая культура основывается на новых принципах. Это становится очевидным при изучении рисунков и размышлений Якова Чернихова, для которого техническая культура, как и архитектура, являлась одним из основных источников творчества. Самые значительные изменения происходят не во внешнем стилевом оформлении здания. Сталь и бетон начали широко применяться в начале века, но технологические ресурсы послевоенной России препятствовали, хотя и временно, но невосполнимо, реализации проектов, основой которых были исключительно современные материалы. Актуальной оставалась проблема совершенствования традиционных систем строительства, что не препятствовало сохранению

русской строительной культуры. В частности, Николай Марковников старался привнести в страну английские и немецкие методы строительства легких деревянных домов, совсем не похожих на массивные и внушительные русские избы.

Традиционные структуры использовались при строительстве первых домов для рабочих и вечного жилища основателя государства, но они уже не соответствовали новым потребностям в зданиях большой высоты или больших площадей. Так новый строй вкладывает значительные средства в строительство стальной башни для трансляции радиопередач Коминтерна, которая была придумана Владимиром Шуховым (19). Эта башня была построена на Шаболовке в 1922 г. В ее конструкции получили дальнейшее развитие гиперболоидные формы маяков и высотных сооружений, ранее спроектированных Шуховым, но она превосходит их по высоте, равной 200 м. Это произведение можно сравнить с «Памятником», придуманным Татлиным за несколько лет до постройки: ее структура не символизирует силу и прочность революционного движения, как предлагал Татлин, скорее ее структурная простота и прозрачность силуэта являются символом эфемерности множества идеологических и повстанческих действий, к которым радио Москвы призывало народные массы всего мира...

Если в области строительства еще имеет силу некоторый традиционализм, то действительно новые возможности открываются в таких отраслях, как химическая промышленность, металлургия и авиация, т.е. в отраслях, связанных с возобновлением обменных связей с капиталистическим Западом (20). Рост производства и обновление технологий во время НЭПа нельзя отделять от политики предоставления концессий иностранному капиталу, особенно немецкому и американскому. Эта политика, начатая в 1923 г., предусматривала как заключение срочных контрактов, так и создание совместных предприятий. Благодаря этой политике до 1927 г. было построено 150 предприятий по техническим проектам, уровень которых был гораздо выше, чем проект скромной карандашной фабрики Хаммера (21)... За несколько месяцев до этого, благодаря контракту, заключенному с Интернейшнл Барнсдэлл, возобновилась добыча нефти из Бакинских нефтяных скважин, которые являлись основным источником производства нефти для экономики и внешней торговли России. Модернизация систем бурения, строительство нефтепроводов к Черному морю и нефтеочистительных предприятий с использованием крекинга требовали применения американской технологии. Так же обстояло дело и с эксплуатацией угольных шахт, и с черной металлургией, коренным образом перестроенной с помощью Фрейн Компани из Чикаго, инженеры этой компании ввезли в СССР широкополосные прокатные станы. Что касается средств транспорта, то советское руководство воздерживалось от национализации предприятий для их производства, таких, как тормозной завод Вестингхауса, пока не приобрел необходимые знания по технологии производства.

План ГОЭЛРО, принятый в декабре 1920 г., объединил политические усилия Ленина с техническими усилиями Глеба Кржижановского (22). План предполагал не только электрифицировать страну, разбитую на экономические области, но и определить конкретные показатели производства и планирования. Показатели для определения мест расположения электростанций и показатели потребления энергии предприятиями были рассчитаны по американским методам (23), но в то же время постоянно обсуждался вопрос, следует ли прибегать к помощи Соединенных Штатов, особенно в связи с VIII Съездом Советов, на котором был принят план. Проекты промышленных зданий и технических объектов, предложенные Черниковым, представляют собой своего рода изменение масштаба новых производственных сооружений, развитие которых началось с претворения в жизнь плана первой пятилетки.

Черникову, который работал архитектором в бюро промышленного проектирования, был несомненно известен такой журнал как «Американская техника», основанный в ноябре 1924 г., а в 1929 г. сменивший название на «Американская техника и промышленность» (24), он выходил до 1948 г. под покровительством Амторг Трединг Корпорейшн. Издававшийся в Нью-Йорке на русском языке и предназначенный для широкого круга советских руководителей и инженеров, журнал занимался распространением технической информации, а также давал все возрастающий объем рекламы, которая сообщала, какие американские фирмы имели отношения с СССР (или желали завязать эти отношения). Затронутые в журнале темы крайне разнообразны, от общей

технологии до анализа достижений, способов производства, даже отдельных изделий. Большое внимание уделялось автомобильной промышленности, электроэнергии, химической промышленности: значительное место занимали общественные работы и крупные сооружения (плотины, железнодорожные вокзалы, мосты); гораздо меньше места отводилось городским техническим службам (метрополитену или очистным сооружениям). Наибольший интерес в плане архитектуры вызывали облегченные постройки из дерева, небоскребы, а также, но в меньшей степени, жилые дома.

«АМЕРИКАНИЗМ», ОБЩАЯ ТЕРРИТОРИЯ

Ссылка на американский сценарий, которая постоянно присутствовала в сфере промышленного производства, не менее значима и в области архитектуры, где она действует по-разному в каждом из направлений, которые оспаривают право на главенствующее положение в России. Наряду с проектами членов ОСА, печатавшимися в журнале, уже с первых номеров на страницах «Современной архитектуры» отводилось много места американской продукции, от домов Фрэнка Ллойда Райта до крупных заводов в Детройте. Во втором номере журнала Александр Пастернак анализирует книгу Эриха Мендельсона «Америка, иллюстрированная книга одного архитектора», он считает, что эта книга показывает «квинтэссенцию Америки, и утверждает, что в действительности существуют две американские архитектуры, одна - традиционная, а вторая — архитектура стиля модерн, которая следует по пути стандарта и научной организации труда» (25). Это издание, иллюстрированное фотографиями, лишь часть из которых сделана самим Мендельсоном, стала для Эль Лисицкого «драматическим фильмом», «книгой, которую нужно читать очень внимательно», и, наконец, это «Америка, увиденная не издавека, а изнутри» (26).

В 1926 г. Лисицкий публикует свой анализ проблемы, касающейся структуры промышленных зданий и небоскребов, отмечая, что «функционализм, конструктивизм, горизонтализм и вертикализм, а под этим всем «американизм» — это лозунги, на которые опирается сегодняшняя архитектурная мысль» (27). Он рассматривает историю строительства небоскребов в Соединенных Штатах, описывает переход к структурной конструкции, которая позволила облегчить здание, и с которой соединяются различные облицовочные материалы, такие, как керамика, и позволяет особым образом упорядочить компоненты здания. Лисицкий перечисляет новшества, введенные Салливаном и Райтом и утверждает, что центр тяжести новой архитектуры располагается уже не в Америке, а в работах братьев Таут, Мис ван дер Роэ и Перре, в то время как проблема небоскреба выдвинута в «нашем Союзе».

В единственном номере "Известий АСНОВЫ", вышедшем в 1926 г., Николай Ладовский со своей стороны выдвигает конкретные предложения по пожарной безопасности небоскребов, противопоставляя советские проекты американским достижениям, смело утверждая, что «небоскреб сегодня для СССР не проблема, а реальность»(28). Считая, что «выражение высоты это первоочередная проблема небоскреба», Ладовский отклоняет «готические» решения американцев, учитывая, что директора банков в XX в. не одеваются, как кардиналы, и предлагает серию макетов с решениями проблемы архитектурной формы для вертикальных и горизонтальных элементов структуры.

Архитектурные проекты небоскребов составлялись на практике в рамках заказов трестов, государственных предприятий при НЭПе; в своем первом проекте для здания «Известий» в Москве Григорий Бархин использует совокупность формальных элементов в структуре и в подвесных балконах, которая заимствована из проекта Вальтера Гропиуса и Адольфа Мейера, представленного на конкурс «Чикаго Трибюн» в 1922 г. Со своей стороны, Борис Великовский строит здание Госторга со структурой из бетона, который первоначально должен был увенчать претенциозный небоскреб, фетиш «американизма»(29).

ПРОБЛЕМА ЭЛЕМЕНТОВ И ПРОБЛЕМА ОБУЧЕНИЯ

Чернихов публикует свои первые книги в исключительно трудной обстановке конца 20-х годов. Политика индустриализации и коллективизации сельскохозяйственных земель проводилась

параллельно с реформой в партии, целью которой было преобразование еще неоднородного и противоречивого общества, характерного для периода НЭПа, при этом на культурном «фронте» обостряются конфликты между соперничающими организациями. Образование ВОПРА в августе 1929 г., организации «пролетарских» архитекторов, т.е. верных делу «прямой» передачи ценностей рабочих, свободных от интеллектуальных претензий авангардистов, характеризует этап новых столкновений. К модернистам АСНОВА и ОСА добавилась третья сила, в то время как многочисленные конкурсы, среди которых конкурс проектов 1928 г. для здания Библиотеки Ленина, показывают возросшее влияние консервативных профессиональных организаций. Самые активные «пролетарии» были порождением ВХУТЕМАСа, где в 1928 г. была проведена общая реформа, и они изменили название на ВХУТЕИН (30), в основном это были выходцы из рабочей среды. В своих поисках они были еще больше преданны делу раскрытия «настоящих» ценностей в истории архитектуры.

Полемика о стратегиях проектирования разделила разные архитектурные течения. Тейлоровским образцам конструктивистов противостояли динамические компоненты рационалистов. В определенной степени Чернихов использует оба подхода к проблеме, его метод основывается на четком продвижении от простой части к самому сложному целому. Этот поиск набора элементов, которые можно комбинировать в соответствии с точными правилами, соблюдаемыми в процессе проектирования, можно сравнить с рассуждениями шведского ученого XVIII в. Кристофера Полхема о машинном алфавите, этот метод очень близок к проблематике, уже встречавшейся в архитектуре конца XIX в., из этой совокупности проблем можно назвать проблему композиционных элементов, которую обсуждал Ж.А. Гаде. В некоторой степени правомерно связать стремление Чернихова к преподаванию с политикой культурной революции, проводимой большевиками и направленной на то, чтобы распространение грамотности и повышение уровня технического образования стали одной из основ изменения общества.

Творческий поиск Чернихова направлен также на понятие стилизации. Эта работа, целью которой было совершенствование чисто графического мастерства, схожа с некоторыми типичными методами из области декоративного искусства. Так многочисленные эскизы моделей самолетов или машин очень похожи на композиции воздушных винтов или тракторов на советских текстильных изделиях того времени. В тишине своей мастерской Чернихов разрабатывает формы, рожденные не только при наблюдении за работой машины и завода, но и изучает принципы соотношения элементов, составляющих эти формы. Он описывает системы «конструктивных сборок», используя простые объемы, связанные между собой посредством «проникновения, сочленения, сцепления, сборки, соединения, переплетения или спаривания». Сложные предметы, которые получаются при применении этих методов, затем собираются в сложные машины более крупных размеров, путем применения операций по «плавке, соединению, монтажу или сопряжению».

Хотя иногда рисунки Чернихова кажутся ответными предложениями в связи с конкретными программами строительства заводов, клубов или общественных зданий, главным образом они рождаются его фантазией: передвижные строительные леса, подъемные краны, похожие на гигантскую саранчу, прожорливые жерла доменных печей, фабрики, построенные в форме серпа и молота, образуют целый механический зоопарк. Этот причудливый танец можно сравнить с киноопеями, посвященными индустриализации, такими, как фильм Дзиги Вертова «Шестая часть мира», снятым в 1926 г., в котором пляска экскаваторов подчиняет определенному ритму преобразование территории.

С увеличением научного и производительного объема культуры после 1917 г., у Чернихова созревает концепция, происхождение которой нужно искать в архитектурных теориях XVIII в.: «концепция характера». Виньетки, которые обрисовывают обобщенную перспективу здания, предназначенного для промышленности или для коллективного пользования, стремятся сконцентрировать идею о назначении здания, вплоть до графического шаржа, изображающего тот процесс, который должен происходить внутри. Эта типизация и эта характеристика иногда тоже метонимичны. Таким образом, административные здания определенной отрасли промышленности должны выражать не свое назначение, оно бюрократично, а эстетизированный порядок

функционирования данной отрасли, символически повторяя применяемые в ней технические системы.

ТЕМА «АМЕРИКАНИЗМА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕРНИХОВА

Тема русского «американизма» занимает значительное место во всех трех произведениях, которые составляют теоретическое и наглядное ядро работы Чернихова. Безусловно, он остается в стороне от специфических территориальных вопросов, которые обсуждают конструктивисты, когда другой вес приобретает дискуссия о дезурбанизме, но Черников не отказывается от проектов комплексов зданий городского масштаба.

Первая тема «американизма» в творчестве Чернихова — это темп механизмов, который в его работе принимает разнообразные формы, по-своему отвечая на программу, сформулированную в 1923-1924 гг. Александром Весниным и Моисеем Гинзбургом. В отличие от Гинзбурга Черников не интересуется система Тейлора в организации труда и то, каким образом располагаются технические установки и пространственные единицы в зависимости от оптимальных условий движения (31). Черников разделяет идею организующей логики производственного потока, как это было введено на предприятиях Форда; этот образ был очень популярен в России 20-х годов, но вне архитектурной среды. Эту логику можно уловить в его рисунках зданий, от которых отходят ленты транспортеров, протянувшиеся по обширной территории, прилегающей к зданиям (см. например композицию 311 в «Конструкциях» или рисунок 28 из «Фантазий»). Более творческий подход характеризует работы Чернихова, в которых он делит на части, а потом снова складывает из этих частей предметы фабричного обихода, машины и вмещающие их контейнеры: он особенно интересуется динамо-машинами и станками, которые применяются в металлургической промышленности, похожими на разнообразные по решениям станки со страниц журнала «Американская техника и промышленность». В некоторых случаях Черников подробно изучает механизм их действия, особенно в «Конструкциях», и он ставит себе цель создать «машинную архитектуру», основанную на пространственном расширении блоков механизмов, экстраполированных от производственных цехов.

Черников неоднократно использует некоторые элементы строительных площадок или промышленного монтажа в своих «рассказах о промышленности» и других циклах, например, портовые краны, разводные мосты или трубопроводы нефтеперегонных заводов и химических предприятий; в некоторых чертежах динамическая роль отводится также системам передачи энергии, опорам или электрическим кабелям. В промышленных зданиях Черников комбинирует застекленные рамы и балочные фермы, подчеркивая контраст этого сочетания, и соединяет их с трубами и дымоходами, не забывая вводить кабели воздушной связи. В рисунках Чернихова часто присутствуют зерновые элеваторы, которые сыграли очень важную роль в формировании картины американских промышленных построек, начиная с публикаций, предпринятых Вальтером Гропиусом до 1914 г. (32). Они используются также как детали, отдельные или объединенные в группы, для создания более крупных комплексов. Другие проекты повторяют некоторые решения из проектов, собранных Рихардом Нейтра в книге «Ruch City Reformed», которая стала известна русским из перевода с немецкого "Как строит Америка?" (33).

Вторая тема «американизма» Чернихова — это тема небоскребов, они регулярно появляются в его проектах. Небоскребы изображаются как отдельные величины, но в то же время вписываются в окружающую среду. Черников часто возвращается к идее зданий, достаточно просторных или включающих достаточно составных частей, чтобы образовать целый город. В «Основах» содержится много вариантов «дома-города» или «завода-города». Кроме того, в тех же «Основах» появляется архитектурный комплекс под названием «город небоскреба» (34). К этой же теме он часто возвращается в «городе гигантских небоскребов» в «Фантазиях» (35), где видны группы башен, которые, кажется, готовы придти в движение. Черников позволил себе роскошь вообразить здание, явно расположенное в Америке, он назвал «"гигантским зданием в Нью-Йорке", проект, выполненный под влиянием супрематизма (36).

Черников использует любые методы, он умело применяет элементаризм Малевича, и пользуется динамизмом и чувством контраста, более близким к тем средствам, которые применяли

художники АСНОВА. В некоторых рисунках небоскребы, по внешнему исполнению явно геометрического вида, представляют собой симметричную пирамидальную структуру, благодаря которой они кажутся настоящими предвестниками высотных зданий 50-х годов. Таков, например, дом-небоскреб на рисунке 122 в «Основах». Другие проекты, хотя они не изображают явно небоскребы, все же заимствуют тот же тип композиции и присоединения вертикальных элементов.

Третья тема «американизма» Чернихова — разновидность второй. Речь идет об обширнейшей серии проектов памятнику Христофору Колумбу, которая была выполнена в связи с международным конкурсом, организованным в 1929 г. Не имея прямых контактов с Америкой из-за отсутствия дипломатических отношений, и к тому же сдерживаемые дезорганизацией сети профессиональных организаций сразу после гражданской войны, русские не участвовали в конкурсе «Чикаго Трибюн» 1922 г., хотя мимо их внимания не прошли основные проекты, разрабатываемые в то время. СССР не являлся членом Лиги наций, поэтому в 1927 г. русские также не смогли принять участие в конкурсе на проект здания в Женеве. Лишенные возможности выйти на международную арену, в 1929 г. многие архитекторы воспользовались случаем, предоставленным Панамериканским союзом, организовавшим конкурс на проект маяка в Санта-Доминго в честь Христофора Колумба.

Группа архитекторов: Хелмс, Корбетт и Харрисон, в которой появляется Вячеслав Олтаржевский, была одной из десяти групп, прошедших на второй тур конкурса. В составе жюри были Реймонд Худ и Элиэл Сааринен, а Николай Лансере из Ленинграда и Николай Васильев, эмигрант, уроженец Санкт-Петербурга, получили похвальный отзыв. В конкурсе участвовали также Вальдемар Тарасов, О.М. Казянов, Андрей Белогруд, бригада Г.Т. Крутикова, Ж.Н. Варенцов и А.В. Бунин, Кринский, Ладовский, Мельников и Леонидов (37). На конкурсе был представлен очень широкий спектр русской архитектурной культуры, которая шла от подражания американским зданиям, построенным в фантастическом или абстрактном стиле: эта тема, похоже, стимулировала богатую творческую фантазию Константина Мельникова. Хотя точно не известно, посылал ли Черников свой проект на официальный конкурс, но мы знаем, что замысел монументального здания исключительно простого и однозначного назначения (предоставить светящийся ориентир для навигации) его очень вдохновил и стал темой, часто встречающейся в его творчестве. Достаточно привести два примера на рисунке 197 в «Основах», где он придает монументальному зданию форму неосупрематистской композиции из четырехугольных призм, идущих в горизонтальном развитии для формирования фундамента, а затем выстроенными вертикально; а в рисунке 2 в тех же «Основах» этот замысел трактуется как композиция цилиндров, украшенных тонкими спиралями и оживленных столбиками.

СУДЬБА НЕПОДДАЮЩЕГОСЯ КЛАССИФИКАЦИИ

С конца 20-х годов Черников, независимо от всех решений, теоретические элементы которых он сочетает, особенно в предложенных им американизированных проектах, сталкивается с трудностями, когда пытается найти свое место в стороне от возрастающих конфликтов между различными группировками и учреждениями. Действительно, его произведения, построенные или спроектированные в ответ на реальные программы в рамках Гипрохима, являются недостаточными, чтобы получить статус и прочное положение профессионала, однако они доказывают его право на такой статус. Некоторые из его проектов были опубликованы, как, например, проект химических институтов, который Черников разрабатывал для Академии наук, строительство которых предусматривалось на углу Малого проспекта и пустыря на Васильевском острове (38), но этот проект так и не был осуществлен, несомненно из-за переезда этого учреждения в Москву. Черников использует тему расположения зданий по прямой линии в этюде «Улица ученых» в «Основах» (39). Завод металлических изделий, построенный в 1931 г. на Васильевском острове, напоминает водонапорную башню (40). Это один из вариантов проекта, опубликованного ранее в двух разных формах (41).

Черников, будучи еще более консервативным, чем Николай Ладовский в области преподавания, более лиричным, чем Гинзбург в отношении применения производственной тематики, включает в свою творческую продукцию рисунки как рационалистские, так и

конструктивистские. Его композиции городских построек, в частности, различные варианты «социалистических городов» в «Фантазиях» (42), своими ритмичными складками и прямыми рядами зданий приближаются к решениям рационалистов, разработанных для градостроительного конкурса в конце 20-х годов, хотя некоторые из его зданий повторяют контрастные сочетания сфер и параллелепипедов, над которыми работал Иван Леонидов.

В конце концов проектные замыслы Чернихова свидетельствуют о том, что поиски сторонников АСНОВА были ему ближе, чем идеи ОСА, хотя у ОСА позднее он заимствовал некоторые лозунги, в частности, использовал термин «современная архитектура» в названии одной из своих книг. Однако ни одна из этих двух организаций так и не признала за своего этого индивидуалиста, несмотря на его попытки им понравиться.

В своем предисловии к «Конструкциям» Е. Голлербах указывает на то, как сильно различаются подход с целью изучения и подход критиков, которые обсуждают конструктивизм с внешней стороны, и оценивает вклад Чернихова в развитие методов этого течения (43). Можно только сказать, что представители ОСА не разделяли этого мнения. В 1931 г. Роман Хигер, которому было поручено написать рецензию на «Основы» в «Современной архитектуре», критикует «символистский формализм» Чернихова и его определение конструктивизма, которое кажется критику экзотичным. Хотя он признает, что некоторые иллюстрации в книге интересны для архитекторов, он считает однако, что «основывать преподавание архитектуры и архитектурный проект» на «Основах современной архитектуры» было бы, мягко говоря, рискованно, и что «это не рекомендуется» (44).

Александр Карра, рассматривая то же издание на страницах «Строительной промышленности», признает хорошее качество иллюстраций в книге «архитектора-теоретика-педагога» из Ленинграда, но считает, что некоторые темные места в его творчестве ведут к дискредитации понятия «аналитического метода», так же, как в 1923 г. эта мысль была развита Ладовским во ВХУТЕМАСе (45). Чернихова критиковали как ОСА, так и АСНОВА, которая сама в то время переживала кризис и распад, зато ему оказали твердую поддержку его земляки: ЛОА, которое ловко уклонилось от ответственности в момент публикации «Конструкций» в конце 1930 г., на следующий год полностью берет на себя второе издание «Основ».

Но самому суровому осуждению «Основы» подверглись в 1931 г. в журнале «Советская архитектура» со стороны члена организации «пролетарских» архитекторов Алексея Михайлова. Он заклеймил Чернихова как агента Керенского, который проповедовал «фетишизм машины». Ограничиваясь критикой АСНОВА, ОСА или Эриха Мендельсона, которого, как считает критик, копирует в своей работе «компилятор и ложный теоретик» Черников, в своих нападках на Чернихова Михайлов применяет совсем другие приемы. Так, его работа является ничем иным, как прямым следствием прихода к власти в архитектуре «буржуазной реставрации», «Черниковщина» становится оружием «классового врага», Михайлов сравнивает ее с фанфаронством гоголевского персонажа Хлестакова (46). В период «перестройки» литературных и художественных организаций, в 1932 г., когда создается Союз архитекторов, журнал новой организации «Архитектура СССР» на свой манер приветствует выход в свет «Фантазий», подчеркивая, что «"хотя в архитектуре не запрещается предаваться фантазии"», рисунки Чернихова, с их «безграмотными небылицами заполнены безвкусным пережевыванием давно известных изысканий супрематистов и экспрессионистов». Высказывая сожаление по поводу «глянцевой бумаги» и «цветной печати», которые были предоставлены в распоряжение автора, критик, который скрывается под инициалами «Б.Ю.», утверждает, что такая трата типографских ресурсов страны является действительно возмутительной (47).

Не сразу и не прямо присоединившись к теме конструктивизма, Черников становится объектом нападков, настолько резких, насколько зрительная сила его работ отодвигает на второй план серость произведений официального искусства. И все же его преподавательская «аура» позволит ему преодолеть нападки критики, из-за которых его могли бы даже сослать в Сибирь. Он откроет доступ в свою мастерскую нескольким темам «социалистического» реализма, это послужит ценой выкупа, который приведет к его назначению в Москву в 1936 г. В его фантазиях в 40-е годы на тему «Дворцы коммунизма» выступают воображаемые города с эклектичными

небоскребами, опережая последние проявления «американизма», т. е. высотных зданий Москвы, появление которых к тому же еще намного раньше предвещали заметки Бориса Иофана об американской архитектуре, а также некоторые из его собственных фантазий. Закрывая таким образом цикл, начатый двадцать лет назад, Яков Черников предлагает необычный графический паратекст, который интерпретирует стремления и тревоги русской архитектуры первых нестабильных десятилетий советской эпохи.

- 1) Несколько переизданий способствовали распространению его работ: Sasaki H., Iakov Tchernikhov and his Architectural Fantasies., Process Architecture, n. 26, 181.
- 2) Cooke C., Fantasy and Construction, Iakov Chernikov's Approach to Architectural Design, Academy Editions, L., St. Martin's Press, N.-Y., 1984.
- 3) Такую позицию в 1961 г. занял: Arthur Sprague, Chernikov and Constructivism, Survey: A Journal of Soviet and East European Studies, n. 39, December 1961, pp. 69–77; см. также того же автора: Iakov Chernikov, The Logic of Fantasy, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University. N.Y., 1991, pp. 30–44.
- 4) А. Стригалева: «1889: 5 (17) декабря 1889 года в г. Павлодаре родился Яков Георгиевич Чернихов». В кн.: Памятные книжные даты 1989. — М., 1989, с. 259–266; См. также: Genius of Architectural fantasies, Iakov Chernikov, The Logic of Fantasy, pp. 17–19.
- 5) Lodder C., Russian Constructivism, Yale University Press, New Haven, 1983, pp. 83–94.
- 6) Khan-Magomedov S.O., Nikolai Ladovsky, an ideology of rationalism, «Lotus», n. 20, September, 1978; Bliznakov M., Nikolai Ladovsky, The Search for Rational Science of Architecture, «Soviet Union», v. VII, 1980, pp. 170–196.
- 7) Joravsky D., Russian Psychology: a Critical History, Oxford, 1989.
- 8) Хуго Мюнстерберг (1863–1916) с 1897 г. преподавал в Гарварде по приглашению Вильяма Джеймса. Там он создал лабораторию экспериментальной психологии в Эмерсон-холле, деятельность которой представлена в серии публикаций: Harvard Psychological Studies. Muensterberg, Hugo Muensterberg, his Life and Work, D. Appleton, N.Y.–L., 1992.
- 9) Harris Rowland E., The Esthetics of repeated space forms, Harvard Psychological Studies, v. II, 1966, pp. 193–268.
- 10) Ган А. Конструктивизм. — Тверь, 1922, с. 70.
- 11) Веснин А. Кредо, доклад в ИНХУКе, апрель 1922 г., М, част. собр.; Мастера архитектуры об архитектуре, т.2.– М., 1975, с. 14.
- 12) Гинзбург М. Эстетика современности. — Архитектура, т.1, 1923, № 1–2, с. 3 и далее.
- 13) Гинзбург М. Стиль и эпоха, проблемы современной архитектуры. — М., 1924, с. 93.
- 14) Там же, с. 121–122.
- 15) Современная архитектура, 1926, № 1, 3-я стр. обл.. Отв. ред. А. Веснин и М. Гинзбург, эскиз А. Гана.
- 16) Гинзбург М. Новые методы архитектурного мышления. — Современная архитектура, 1926, № 1, с. 1–4.
- 17) О "научном" методе проектирования конструктивистов см.: Cooke C., Form is a Function X: The Development of the Constructivism Architect's Design Method. — Architectural Design, n.53, p. 34–49.
- 18) Гильберт Ф. Прикладное изучение движений. — М., 1925: он же. Азбука научной организации труда. — Л.–М., 1925 г.; он же. Азбука научной организации труда и предприятий. — М., 1923: он же. Изучение движений: метод увеличения производительности труда рабочего. — М.–Л., 1930; Гильберт Л.М. Психология управления предприятиями: значение психологии для выработки методов наименьших потерь, для обучения им, для проведения их в жизнь. — Пг.– Сизтл, 1924.
- 19) О Владимире Шухове см.: Grieve R., Gappoev M., Pertschi O., Vladimir Grigor'evic Suchov. 1853–1939, Die Kunst der Sparsamen Konstruktion, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1990; Grieve R., Pertschi O., Un ingegnere rivoluzionario: Vladimir Grigor'evic Suchov. 1853–1939. — Casabella, n. 573, Nov. 1990, pp. 38–58.
- 20) Bailes K.E., Technology and Society under Lenin and Stalin. Origins of the Soviet Technical Intelligentsia, 1917–1941. — Princeton, University Press, 1978.
- 21) Sutton A., Western Technology and Soviet Economic Development 1917 to 1930. — Hoover Institution of War, Revolution and Peace, Stanford, 1968, p. 4–11.
- 22) Cummins A.K., The Road to Nep, The State Commission for the Electrification of Russia (GOELRO). — University of Maryland, 1988.
- 23) Coopersmith J., The Electrification of Russia, 1880–1926. — Cornell University Press, Ithaca–London, p. 162.
- 24) С июля 1926 г. по апрель 1927 г. на обложке печатался рисунок архитектора В.К. Олтаржевского.
- 25) Пастернак А. Америка. — Современная архитектура. 1926, № 4, с. 92–94.
- 26) Лисицкий Эль. Глаз архитектора. — Строительная промышленность, 1926, № 2, с. 144–146.

- 27) Лисицкий Эль. Архитектура железной и железобетонной рамы. — Строительная промышленность, 1926, № 1, с. 59-63.
- 28) Наэль (Н.А. Ладовский). Небоскребы СССР и Америки. — Известия АСНОВА, 1926, № 1.
- 29) По этому поводу см. статьи автора этого текста: *America, a Soviet Ideal*, Architectural Association Files, Jan., 1984, pp. 33-40; *L'Oncle Sam au pays des Soviets: le Temps des avant-garde's.*; Cohen J.-C., Damisch H., *Americanisme et modernite, l'ideal americain dans l'architecture et l'urbanisme.* — Flammarion, Paris, 1933, pp. 402-435.
- 30) Кнан-Magomedov S.O., *Vhutemas, Moscou 1920-1930.* Editions du Regard, Paris, 1990.
- 31) Гинзбург М. Целевая установка в современной архитектуре. — Современная архитектура, т. 11, № 1, 1927.
- 32) Banham R., *A Concrete Atlantis: U. S. Industrial Building and European Modern Architecture.* MIT Press, Cambridge (Mass.). — Л., 1986.
- 33) Нейтра Р. Как строит Америка? — М., 1929 (предисл. А.В. Щусева); ранее рецензия на книгу Нейтры была опубликована в журнале, см.: Марковников Н. *Wie baut America?* — Строительная промышленность, № 5, май 1927, с. 366-369.
- 34) «Город небоскребов», см.: Основы, рис. 100.
- 35) «Город гигантских небоскребов», см.: Фантазии, рис. 10.
- 36) «Дом-гигант в Нью-Йорке», см.: Основы, рис. 223 а.
- 37) Kelsey A., *Program and rules for second competition for the selection of an architect for the monumental lighthouse <...> to the memory of Christopher Columbus.* — Pan-American Union, Washington (D.C.), 1930.
- 38) Ассоциация химических ин-тов АН СССР "Ленинград, образцовый социалистический город" (Л., 1932). Проект подписан Черниковым и гражданскими инженерами Л.М. Кузнецовым и М.С. Буниным.
- 39) «Улица ученых», см. Основы, рис. 125-126.
- 40) Knoch P., *Nieder mit dem Eklektizismus Industrietarchitektur in Leningrad 1917-1939.* — *Bauwelt*, vol. LXXXIII, n. 3, 17 jan. 1992, S. 114.
- 41) В 1930 г. описан как «Кабельный завод». — Ежегодник ОАХ. — Л., 1930, № 13, с. 134. См. также: Основы, рис. 329 «Кабельная мастерская завода Х».
- 42) «Фантазии», рис. 51-55.
- 43) Голлербах Е.Ф. Проблемы конструктивизма в их отношении к искусству. Предисл. к книге Я. Черникова «Конструкция архитектурных и машинных форм». — Л., 1931, с. 15-26.
- 44) Хигер Р. Я. Черников. Основы современной архитектуры. — Современная архитектура, 1930, № 3, 3-я стр. обл.
- 45) Карра А. За качество архитектурной формы и по поводу книги арх. Я. Черникова «Основы современной архитектуры». — Строительная промышленность., 1930, № 4, с. 343-346.
- 46) Михайлов А. О хлестаковщине и буржуазном вредительстве на архитектурном фронте. — Советская архитектура, 1931, № 5-6, с. 26-29.
- 47) Б.Ю. Я. Черников. Архитектурные фантазии. — Архитектура СССР", т.1, № 2, авг. 1933, с. 38.

ОТ КОНСТРУКТИВИСТСКОГО СИМВОЛИЗМА
К ФАНТАСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ
Алессандро Де Маджистрис

О Я.Г.ЧЕРНИХОВЕ КАК АРХИТЕКТОРЕ-ХУДОЖНИКЕ

Якову Черникову принадлежат проекты не менее 70 построек, многие из которых были сооружены в разных городах России: большая часть в Ленинграде, а также в Москве, Петрозаводске, Омске, Мурманске. Перечень этих архитектурных сооружений (1) складывается в картину профессиональной деятельности, возможно, далекую от торных путей современного архитектуроведения, но несомненно значительную с точки зрения творческого потенциала мастера.

Может показаться странным, что при оценке творчества этой многогранной и плодотворной личности, повсюду присутствующей на «стройках» советских преобразований, в тени оставалась его деятельность, направленная на реализацию замыслов. Возможно, это объясняется тем, что как архитектор Черников был занят преимущественно строительством предприятий химического производства и железных дорог, и отсутствие информации объяснялось причинами стратегического характера. Поэтому можно понять, что исследователь при попытках провести исчерпывающее изучение документов сталкивается с подчас полной недоступностью архивных источников.

Несомненно одно — выдающееся мастерство исполнения графических работ позволило Черникову с конца 30-х годов занять прочное место в истории советского искусства. В сумме оценок, если и снижающих значение его творчества, но зачастую имеющих тенденцию смешивать восхищение с замешательством, роль мастера в истории советского искусства с самого начала был определена именно благодаря изысканной индивидуальной манере и высокому качеству его рисунков. Эти рисунки получили известность благодаря книгам, которые он сам редактировал до мельчайших деталей, и которые были изданы в 1930-1933 гг.: «Орнамент», «Основы современной архитектуры», «Конструкция», и, наконец, «Архитектурные фантазии» (2). Эти книги — подлинные произведения искусства, дающие синтетический способ видения задач архитектора-проектировщика.

К сожалению, взгляд и внимание критиков-современников сосредоточивались лишь на теоретическом аспекте художественного и типографского мастерства, поэтому в наши дни необходимо преодолеть столь узкий подход. Можно высказать разные суждения о практической деятельности Черникова-архитектора и о качественном уровне его профессиональных способностей, но очевидно, что эта часть его работы представляет собой точку отсчета для понимания основных этапов сложной интеллектуальной биографии мастера, где постоянное применение «фантазии» в рисунке было конструктивным элементом метода педагога и конструктора, которого сами конструктивисты обвиняли в «анахронизме», что гораздо чаще, чем кажется на первый взгляд, приводило к столкновению с конкретными данными и реальными, хотя и далекими, задачами. Рассуждать о Черникове-архитекторе, также, как о художнике и педагоге, означает оценить меру его фантазии, понять его предположительные задачи и парадоксальное, хотя и присущее ему «реалистическое» призвание, которому не следует удивляться в стране, где противоречие между теорией и практикой было оболочкой, внутри которой каждый творец был призван взвешивать смысл своих действий и социально-допустимых нарушений.

В этом смысле образцовым свидетельством представляется защита своих позиций, выдвинутая Черниковым в автобиографии «Мой творческий путь», впервые представленная читателю в этой книге.

«Я действительно не отрицаю, — пишет автор в четвертой и последней части, — что многое, сделанное мной,... предваряет «абстрактно-формальный» подход... Я полностью отдаю себе отчет в том, что целый ряд экспериментальных работ имеет в своей основе «абстрактный» выбор и не соответствует конкретным реальным требованиям повседневной практики. Этот факт, однако, не мешает мне «совершенно осознанно» решать определенные проблемы, как в искусстве черчения, так и в совокупности архитектурных проблем» (3).

Только с этим дополнением можно реконструировать реальный вклад Чернихова в развитие советского искусства в период между первыми пятилетками и первые послевоенными годами, знаменательное время триумфа сталинизма.

Необходимость понять значение географии «строек» для личности украинского художника-архитектора очевидна, так как по мере появления новых исследований его творчества условия существования Чернихова в культурном контексте советского общества приобретают гораздо более сложные и неоднозначные черты по сравнению с устоявшимся мнением о его (спорной) ассимиляции в мире «конструктивизма», которое без особых проблем, лишь с небольшими исключениями, было принято большей частью авторов западных и русско-советских архитектуроведов вплоть до последнего времени.

В этом аспекте этапы творчества, взлеты и перерывы, в том числе тематические, которые можно выделить в его фантастических графических произведениях (практически необъяснимых и неприемлемых в принятых рамках «личного» творческого пути), приобретают совсем иное значение в сочетании с конкретной задачей, которую, возможно, ставил перед собой художник.

Вторая причина всеобщего интереса к биографии Чернихова заключается в том, что его послужной список именно из-за своей относительной тривиальности может что-то добавить к общей характеристике профессиональной деятельности советских архитекторов в период, когда эта профессия, как и другие, подвергалась сильному давлению, отношение к ней менялось, что в определенной мере влияло на образ мыслей, вкусы, возможные теоретические выводы. Полная реконструкция творческого облика Чернихова выходит, таким образом, за рамки его бесспорной исключительности и возвращает нас к судьбе представителя профессии и к соотношению между практикой и теорией, которое в условиях первых советских пятилеток и в годы реконструкции народного хозяйства определяло своеобразие этапов творческого пути, когда зодчие испытывали сильное идеологическое давление, а их творческие замыслы корректировало развитие социалистической экономики. В этой связи важно исследовать проблему контекста и местных условий, а по сути дела, определения особенностей двух российских столиц — Москвы и Ленинграда, где прошел целый этап творчества Чернихова, архитектора и теоретика. Именно в этих столицах вызревали и сталкивались, не слишком завуалировано, различные по уровню и широте культурные интересы.

Еще до октябрьской революции в плане культуры проектирования Москва и Петербург были далекими друг от друга реальностями, если не совсем различными, то имеющими характерные особенности. Атмосфера Москвы (4) отличалась большей открытостью и большими возможностями для свободного выражения мнений (вспомним методику преподавания Михаила Буковского, резко выступавшего против классического обучения), по сравнению с суровостью, присущей северной столице, где следование канонам сопровождалось первыми ростками рационализма, кратко изложенными Аполлинарием Красовским, преподавателем Строительного института, в 1881 г. преобразованного в Институт гражданских инженеров, в его учебнике «Гражданская архитектура» (5). Все это в самом начале XX в. нашло отражение в том непохожем облике, который приобрел стиль модерн в этих двух городах, не только в силу топографии и характера построек (6).

Это различие продолжилось, если не сказать обострилось, после революции из-за целого ряда причин, в том числе и политических, которые не стоит здесь затрагивать. Москва была выбрана столицей «первого пролетарского государства», а Санкт-Петербург, ставший сначала Петроградом, а затем Ленинградом, это старое окно, прорубленное Петром I на Запад, вступил на путь быстрого упадка. «Петербург... был центром всяческих богатств и всяческой роскоши... Дворцы еще стоят, но они опустели и превратились в развалины», — пишет в июле 1923 г. один из западных путешественников (7). Хотя обе реальности продолжали находить свое выражение в самостоятельных школах проектирования и преподавания, однако по своему значению ленинградская школа не могла составить заметной конкуренции московской. В московской школе, искавшей свою индивидуальность в разных «наследиях» и опиравшейся на исторически и морфологически далекие положения, материализованные в анекдотических ссылках на «город каменный» и «город деревянный», горизонтальность древней столицы и вертикальность творения

Петра, сконцентрировались довольно разные задачи архитектурного и градостроительного проектирования, отличительный знак которых оставался неизменным на каждом этапе дискуссии по архитектуре советского периода (8).

Все это нужно принимать во внимание, исследуя творчество Чернихова, как раздумывая о путях и мотивах его личных исканий, так и о том, как были приняты, в частности, его теоретические работы.

Довольно скупые отзывы критики в общем-то не были благожелательными. Он не был, как другие, обвинен в троцкизме, зато его сравнивали с Керенским и, на литературном уровне, с гоголевским Хлестаковым, объявленным символом безответственности и отсутствия чувства меры. Можно предположить, что часть резких нападок, обрушившихся на Чернихова с страниц специальной прессы и отражавших преимущественно отношения в московских архитектурных кругах, в действительности оказались направлены, что не часто встречалось в те времена, не против отдельной личности, а против всего объединения ЛОА (Ленинградское общество архитекторов), распущенного, а затем вновь восстановленного в первые годы революции, как это было и с московским объединением МАО, которое представило, безоговорочно поддержало и дало высокую оценку основным теоретическим трудам Чернихова, провозгласив его «вождем» современной архитектуры, по сравнению с которым наследие других, более известных, талантов казалось «детским лепетом». Тогда о Черникове заговорили, заговорили также о «направлении Чернихова», как о «направлении Леонидова», и о той опасности, которую появление и распространение этого направления может представлять для идеологического развития советской архитектуры.

ЛЕНИНГРАД. ГОДЫ ЗРЕЛОСТИ

Тот факт, что Черников как художник и как архитектор сформировался в Петербурге, является отправной точкой и основным ключом к пониманию и уточнению его вклада в русскую и советскую архитектурную культуру, к пониманию его интеллектуальных недостатков, устраненных в процессе ученичества и культурного созревания, по поводу которых прямые свидетельства Якова Чернихова настолько скупы, что дают повод предположить некоторое намеренное «утаивание», к тому же не раскрытое и его современниками.

Черников родился в 1889 г., он был почти ровесником Эль Лисицкого (1890-1941), интеллигента, из передовых людей, к которым, возможно, он примыкал скорее из-за общности интересов, он был ровесником и других мастеров советского «авангарда», таких, как Моисей Гинзбург (1892-1946), которые подошли к созреванию новаторских подходов, уверенно владея «академическими» методами. В Императорской Академии художеств Черников вступил на избранный и длинный путь, во многом похожий на тот путь, которым шел в Москве Николай Ладовский, еще одна выдающаяся личность в культурной и педагогической панораме СССР, Ладовский получил высшее образование только в 1914 г., когда ему тоже было 36 лет (9).

Как уже говорилось, сохранилось относительно немного сведений о контактах и взаимных связях в жизни Чернихова. Архивы и документальные источники мало сообщают что-либо по этому поводу. Имеется недостаточно сведений о его библиотеке, о его культурных и личных привязанностях. Не известно, как пишет Кэтрин Кук, насколько он мог ассимилировать или сознательно отбросить теорию группировок супрематистов, формалистов и конструктивистов, и насколько это было результатом его личных интуитивных решений или неосознанного влияния случайных книг, которые произвели на него впечатление (10). Но этот вопрос кажется скорее риторическим, чем существенным. Свидетельства членов семьи, также как и его произведения, позволяют догадываться о его живом и разноплановом интересе к литературе по живописи и архитектуре, и не только к литературе этого рода; жажда сопоставления и изучения источников, увлечение классическими трактатами по архитектуре, о чем свидетельствуют его исследования по шрифту (последний необычный цикл его работ), вряд ли позволили бы ему остановиться на пороге современных достижений, особенно там, где почва для работы была ему близка, а иногда и прямо соприкасалась с его работой. Несомненно, он пользовался документами, много и внимательно читал учебники и журналы, в которых были указаны причины разногласий между

основными течениями, которые оспаривали свое первенство в направлении развития архитектурной культуры страны: от "Известий АСНОВА", где в 1926 г. в статье под названием «Серия небоскребов для Москвы» были опубликованы «Волкенбугелне» Лисицкого, до «Современной архитектуры», на страницах которой, особенно в первые годы, кроме дискуссий на темы, несомненно интересующие Чернихова, появлялись графические решения и рисунки решительно в черниковской манере. Разумеется, он внимательно наблюдал за всем, что происходило вокруг, даже когда он еще вращался в кругах художников-традиционалистов.

С другой стороны, легко понять, что означала кипучая атмосфера императорской столицы для молодого интеллектуала, уже обогатившегося знаниями в одесской среде, одной из самых плодородных в предвоенное время, где он познакомился с братьями Бурлюк (11). Перед первой мировой войной Петербург принимал представителей разных направлений художественного и культурного обновления, от «ретроспективных», просвещенных, утонченных, вращающихся вокруг Александра Бенуа и движения «Мир искусства», одним из вдохновителей которого был сам Бенуа, до самых радикальных художественных выражений, ориентированных на чистую абстракцию и на исследование беспредметных пространственных средств выразительных, собиравшихся вокруг Союза молодежи (12), - художественного объединения, которое путем организации выставок, публикаций, дискуссий и оформительских работ способствовало распространению всего, что относилось к авангарду, концентрируя силы движения, которое Велемир Хлебников окрестил «буделянством» (кубо-футуризм). Как и Москва, а может быть в большей мере, чем Москва, Петербург был целой лабораторией: поэзии и литературы, живописи и музыки, лабораторией театра, графики и издательского дела (13), в которых, опережая друг друга, шли эксперименты, которые приводили к изданиям литографий А. Крученых, где текст и рисунок составляли «единое целое». Этот «шум времени», который сопровождал распад одного мира и нес в себе еще неясные и тревожные приметы нового, конечно же не мог не привлекать внимания юноши Чернихова, зачисленного на курсы престижной Академии художеств, крупнейшего академического учебного заведения из всех, существующих в стране, где велось обучение живописи, архитектуре, педагогике.

С еще большей вероятностью все это относится к тому периоду, когда кончилась война, прошел первый этап революции, и Черников возобновил прерванные им на время занятия архитектурой, а в бывшей столице наблюдалось пробуждение, если не самое настоящее творческое и организационное возрождение авангарда, который следовал по пути решительно «эклектического» сосуществования тенденций и движений, развитие которых, казалось, шло параллельными путями в одном и том же направлении. В 1923 г. Казимир Малевич (14) принял руководство Музеем художественной культуры, превратившемся в Гинхук, где работал также Владимир Татлин, возглавивший один из пяти организованных в рамках музея отделов (15). Именно в период с 1923 по 1924 г. Малевич придавал конкретную пластическую форму своим изысканиям, приближаясь к сфере архитектурной композиции. Сначала он выполнил серию рисунков на бумаге, которые представляли ассонирующее изображение горизонтальных конструкций, построенных на основе ортогонального монтажа параллелепипедов квадратного сечения — «планиты», похожие на некоторые «Проуны», которые Эль Лисицкий уже разработал во время своей поездки в Витебск между 1920 и 1921 г. (16), - и некоторые скульптурные предметы, которые передавали ощущение материальной плотности и трехмерности этим формам, - «Архитектоны», обозначенные отдельными буквами греческого алфавита: Альфа, Бета, Гамма. Эти скульптуры были выставлены на обозрение в 1926 г. в Ленинграде, а некоторые их изображения были опубликованы годом позже в «Современной архитектуре» с комментариями и аннотацией о художнике под редакцией А. Гана (17). Параллельно в рамках Института гражданских инженеров велась сознательная работа по упрощению неоклассической традиции и формировалось ленинградское ответвление конструктивизма при мастерской Александра Никольского (18).

Перед этим разнообразием возможностей было бы теперь решительно трудно не признать некоторые «крупные» заимствования или хотя бы некоторые явные влияния на теоретические работы, графические и проектные изыскания Чернихова со второй половины 20-х и в начале 30-х

годов, хотя он продолжал работать в одиночестве. В его творчестве этого периода чувствуются одновременные влияния супрематизма, рационализма, и, естественно, также конструктивизма, а скорее того отклонения конструктивизма, который был свойствен ленинградской среде, и в которой, по мнению Александра Веснина, упорствовала еретическая автономия формы, хотя, в соответствии с истинным канонизмом движения форма должна быть «логическим», почти математическим следствием тектонической и функциональной установки (19). Чувствуются также уроки «анализма» Павла Филонова, который тоже был принят на курсы Академии (20); возможно, Черников разделял его увлечение Дюрером, Грюневальдом и немецким искусством XV и XVI вв. С Филоновым Черникова сближает работа над «аналитическим» напряжением, над «сделанностью» изображения, тщательная и почти навязчивая виртуозность в поисках выразительности, которая возникает из самой манеры продумывать каждый фрагмент до малейшей детали, как это видно на примере бесчисленного множества мазков на работах почти «чудесного» формата десять на десять сантиметров.

Множественность влияний, которые наблюдаются во многих работах Черникова, и с точки зрения именно проектирования возможно несут на себе также отпечатки очень известных работ того времени Григория Бархина и Ильи Голосова, совсем не противоречат оригинальным элементам его творчества, для которого характерно прежде всего абсолютное первенствующее значение графического искусства, но эти влияния безусловно отрицают его «независимость». Однако с полным правом можно говорить об особом пути Черникова, причины которого кроются в его педагогическом опыте, обусловившем подход к проблемам и манеру их изложения; можно говорить также о его в большой степени «аномальном» вкладе в искусство из-за запоздалого присоединения к распадающимся культурным ценностям, а также из-за вида работы, которую, как мы считаем, он пытался проводить совершенно сознательно. Речь идет о сложной и почти авантюрной попытке «скрещивания» двух диаметрально противоположных и считавшихся непримиримыми точек зрения, существовавших в 20-е годы; позиция «конструктивистов», объединившихся вокруг ОСА братьев Весниных и М. Гинзбурга, и более близкая Черникову позиция рационал-формалистов из АСНОВА (21), которые находили в Ладовском своего яркого представителя. Все это, соединенное с налетом «классицизма», источники которого вскоре обнаружились, порождало редкое смешение, приводившее в замешательство многих наблюдателей тех лет. Если в теоретических работах Черникова утверждалось безоговорочное первенство «машины» и технологии, как «опоры эстетического обновления, что послужило поводом для обвинения его в машинном фетишизме», то для позиции конструктивистов, интерес которых к психологической подоплеке и чисто научно-исследовательский подход к выражению формы, за которым виделись черты символизма и тот «эстетизм», который многие деятели функционалистского авангарда решительно отодвигали в мир дореволюционной эклектики, это было совершенно неприемлемо. Не менее скандальной была полная аполитичность, идеологическое безразличие Черникова - еще одна черта, сближающая его с Филоновым. У него был также несомненный «органический» и экспрессионистский вкус, который редко встречается у других представителей постреволюционного авангарда и напоминает скорее некоторые черты «современного движения» (при желании следовать этим путем аналогий).

Попутно отметим, что это было точно и едко отмечено современниками в общих оценках позиций и конъюнктуры того времени.

Самым острым критическим выступлением была публикация на страницах «Советской архитектуры» (№ 5-6, 1931 г.), под предлогом выхода из печати книги «Конструкция архитектурных и машинных форм», вместе со вступлением Голлербаха (22) к этой книге был сделан критический обзор уже известных работ Черникова (почти всех, кроме «Фантазий» уже вышли «Орнамент» и два издания «Основ»). А. Михайлов, уже жестко выразив свое мнение в журнале «Книга и Революция» в предыдущем году, считал, что в творчестве архитектора и художника перенесены и «перепутаны худшие стороны конструктивизма и буржуазного формализма». Он считал, что ни в одном из утверждений Черникова не было ничего нового, что речь шла об обычном шарлатанстве и о «чистом фантазировании, оторванном от какой-нибудь специальной практической задачи», он утверждал, что метод «беспредметных фантазий» был

ничем иным как производным от «первоначальной АСНОВА». «Вот из каких обрывков <...> состоит работа Чернихова», - заключает он.

Отсюда произошло то оскорбительное и окончательное определение эклектизма, которое в критических справочниках того времени, не перегруженных филологическими тонкостями, оказалось как полезным, так и гибким в применении орудием:

«Эклектик до конца остается эклектиком: следуя этому принципу, Черников перенимает кое-что и у эклектиков. Так мы подходим к его рассуждениям о «пролетарском приукрашивании», которые противоречат его «строгости конструктивизму». В то же время <...> он приближается к символизму...».

Должным образом отстранившись от сильной полемической окраски и намеренных упрощений, можно сказать, что путь культурного развития, очерченный в статье, был, в сущности, описан правильно, по крайней мере в ней выделены некоторые важные черты интеллектуального облика Чернихова (23).

Не случайно, если художник и архитектор мог занимать уклончивую позицию в признании прямых влияний из области авангарда, то он высоко ценил тот факт, что многим обязан великой «академической» петербургской культуре, представленной, в частности, Леонтием Бенуа и Иваном Фоминим. Эти личности содействовали его становлению как архитектора во время учебы в престижной Академии художеств (затем во ВХУТЕМАСе), он сам признавал, что их роль была решающей в создании предпосылок глубокого «укоренения классической традиции», в которой он никогда не сомневался, поддерживая и одобряя ее в ходе своих последующих экспериментов. Бенуа и Фомин были первостепенными личностями не только на профессиональном и преподавательском уровнях, носителями - хотя и с глубоко различными особенностями - убеждения в необходимости укреплять «традицию», которая именно в бывшей столице, в период быстрого промышленного развития и социально-политического кризиса самодержавия приобретала особое значение. Профессор Леонтий Николаевич Бенуа (24) был членом одной из выдающихся семей в интеллектуальной жизни России, братом уже упоминавшегося Александра Николаевича и сыном архитектора Николая Леонтьевича (1813-1898), по проекту которого в неоготическом стиле было построено здание вокзала в Петергофе (25). Как архитектор учитель Чернихова проявил себя сторонником возврата к стилю Возрождения и проводником новых русских направлений, а также классических принципов городского строительства, которые сформировали развитие Санкт-Петербурга от эпохи Петра до середины XIX в.; он считал, что эти принципы были нарушены из-за хаотических условий промышленной застройки, начатой в последние годы XIX в. (26). С этой точки зрения его позиция могла быть понята как решительно консервативная, особенно по сравнению с быстрым становлением в России, Польше и особенно в Прибалтике градостроительной культуры немецкого и англосаксонского образцов, более упорядоченной с архитектурной точки зрения, как это следует из многих печатных изданий, число которых возросло именно в эти годы (27), возрастающий интерес к ним был сосредоточен на экономических, социальных и хозяйственных темах, в частности, связанных с развитием кооперативного движения и укрепления социализма в городах. Л. Бенуа был автором проекта здания Московского коммерческого банка на Невском проспекте, в котором ясно выражено его творческое кредо. Возглавляя Академию, он следовал своим убеждениям и старался восстановить ее прежний престиж и преподавательский состав (ослабленный из-за развития других учебных центров, таких, как Институт гражданских инженеров), это касалось не только обучения, устойчивого которого были непоколебимы до середины XIX в.: своей преподавательской деятельностью он внес свой вклад в воспитание нескольких талантливых русских архитекторов 1910-х годов, и, следовательно, участников исключительного и многогранного стиля модерн, внутри которого, и об этом не следует забывать, сформировалось первое и самое зрелое поколение авангарда. В его педагогической мастерской среди прочих побывали Федор Лидваль, Н.Василев, Мариан Лялевич и Мариан Перетяткович - нет более убедительных имен авторов построек в стиле модерн в Санкт-Петербурге. Прилежное посещение мастерской Л. Бенуа безусловно способствовало возрастанию у Чернихова интереса к истории, и, в частности, воспитало в нем любовь к темам великого периода итальянского искусства.

Не менее интересна и занимает одно из центральных мест в нашем исследовании, особенно по его влиянию на проектирование гражданских зданий, фигура Ивана Фомина, который сам был учеником Леонтия Бенуа после перерыва в учебных занятиях с 1905 по 1908 г. (28). Тот, кто возможно стал самым крупным ленинградским архитектором, еще до революции мог похвастаться теоретической и практической биографией, скорее уникальной, чем редкой. Он начал свою деятельность в русле самого изысканного модерна как помощник крупнейшего архитектора того времени Федора Шехтеля, а затем стал одним из первых приверженцев выбранного (или восстановленного в памяти) неоклассического стиля (29), который надолго воцарился не только в архитектуре столицы. Среди проектов, которые ознаменовали поворот к этому стилю, о чем было заявлено на страницах журнала «Мир искусства» (1904) в статье «Московский классицизм», был знаменитый проект ансамбля Нового Петербурга, лишь часть которого была реализована (30).

Когда Чернихов познакомился с ним как с преподавателем, Фомин уже был нацелен на использование сильно упрощенных элементов, которыми будут отличаться его работы в 20-е и 30-е годы.

Ссылка на Бенуа и Фомина и на петербургский модерн вообще может показаться странной при наличии более известных фантастических архитектурных произведений, имеющими отпечаток «конструктивизма». Это действительно становится важным, когда мы ставим проблему «черниховских трактатов», или рассматриваем проекты по гражданской архитектуре, созданные в начале 30-х годов. Или же если мы захотим объяснить, а не просто отметить как на удивление быстро Чернихов оставил почву авангардизма, чтобы «органически» направить свои работы по линии свободней, но по-своему глубока строгой и последовательной интерпретации поворота, который произошел в направлениях советской культуры проектирования под знаком социалистического реализма, и суть которого была изложена на двух страницах редакционной статьи «Наши задачи», которая летом 1933 г. открывала публикацию журнала «Архитектура СССР», центрального органа Союза архитекторов СССР (31).

СТРОЙКА ВЕЛИЧАЙШЕГО ЗНАЧЕНИЯ И ТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА. ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ МЕЖДУ ТЕХНИКОЙ И УТОПИЧЕСКИМ ПОВЕСТВОВАНИЕМ

Промышленное строительство являлось, несомненно, пунктом наблюдения, который предоставлял большие преимущества для исследовательского поиска и нововведений; в этой области практической деятельности Чернихов был занят как проектировщик и руководитель работ с 1927 по 1932 г. (в этот период были изданы самые известные его книги). Исторические условия и сама природа идеологического и социально-экономического плана большевиков придавали этой отрасли «передовое» значение. Как писали "Известия ЦИК СССР и ВЦИК" в мае 1927 г., «проблемы нового строительства заводов и фабрик» стояли «в центре жизни <...> страны» и на них было необходимо концентрировать ресурсы и знания. Это происходило в стране, которая с трудом пыталась преодолеть разруху, общественный и политический упадок, вызванный периодом «голода и холода» военного коммунизма, который разорил страну и отбросил ее далеко назад, вызвал снижение уровня производства по сравнению с довоенным и дореволюционным периодом; был нанесен удар по жизненным центрам, начиная с Петрограда. Для того, чтобы заложить прочные основы возможного возрождения, промышленность представляла собой привилегированную отрасль для испытания новых моделей «американской» организации труда, введения новых технологий и новых форм производства. В этой обстановке поиск специфического характера мог разрешить и оправдать авангардистский способ художественного выражения даже для самых строгих и упорных «традиционалистов». Это можно наблюдать на примере МОГЭС Ивана Жолтовского (и Георгия Гольца), электростанции, построенной в самом центре Москвы, и на которой еще несколько лет назад красовался знаменитый лозунг об объединении советской власти с электрификацией: здание, которое путем умелого сближения выступающих парных прозрачных корпусов, завершающихся простейшим застекленным «архитравом», прославляло идею гигантского порядка в изысканном и смелом «или вызывающем» конструктивистском ключе.

Область промышленности была в то время особенно благодатной почвой для распространения разнообразной информации, проектов, технических средств и капиталов, следуя той линии, которую НЭП — Новая экономическая политика, серьезно стимулировала с самого начала в попытке преодолеть исторический отрыв по отношению к более развитым странам, привлекая их финансовые, технологические и людские ресурсы, создавая для этого крайне выгодные условия (32). Эта линия поддерживалась, хотя с возрастающими трудностями и двусмысленностями, до первой половины 30-х годов (33). Среди предприятий, которые начали стабильно работать, привлеченные вновь открывающимися возможностями, была, например, фирма «Пауль Коссель и Сын» из Бремена, которая специализировалась на производстве сборных панелей из цемента, дерева и стекла, объединенная в концерн с могущественным в то время Центрожилсоюзом — Центральным союзом жилищных кооперативов, упраздненным в начале 30-х годов, в период коллективизации, эта фирма содействовала осуществлению серии построек в Москве и в том же Ленинграде (34). На волне обновления в Советском Союзе снова стали распространяться крупнейшие специализированные журналы из Европы и Америки, которые часто продавались тысячами экземпляров (35), а время от времени в профессиональных центрах и в проектных мастерских можно было встретить специальные, относительно редко распространяемые издания, такие, как «Бюллетень Лаборатории исследования структуры материалов» Института Льюиса из Чикаго, или печатные издания Британской Портлендской ассоциации по исследованиям цемента, наряду с журналами типа «Architectural Review», «Le Genie civil», «Engineering News Record», «Architectural Forum» (который был основным источником для знакомства с крупнейшими специалистами США от Алберта Кана до К.Гилберта и Г.Кэллога).

Обменные связи, недавно восстановленные в двух направлениях, но преимущественно в направлении с Запада на Восток, были относительно взаимовыгодными и полезными для практических, образовательных и информационных целей, также благодаря умелой работе по «проектированию», ведущейся из-за рубежа, стратегии «прельщения», старающейся представить улучшенный и более динамичный облик страны. Участие в Парижской выставке 1925 г., где был представлен павильон, построенный по проекту Константина Степановича Мельникова, стало одним из величайших достижений в этом смысле.

Достижения в области промышленного проектирования и в других областях инженеров и архитекторов Запада, таких, как А. Кан, Беренс, Гропиус, Мендельсон, были своевременно замечены советскими специалистами, которые посещали много промышленных предприятий в Европе и Америке и приглашали в СССР некоторых крупных экспертов этой отрасли в целях ускорить внедрение новых технологий, в соответствии с задачей, изложенной на страницах специальной прессы. Как мы знаем, у Чернихова никогда не было возможности выехать за пределы Советского Союза, но все же один исторически значимый эпизод в истории промышленности, архитектуры и градостроительства, с большой вероятностью, оказал значительное влияние на его исследования.

Речь идет о гигантском текстильном комбинате "Красное Знамя" Эриха Мендельсона (36), построенном во второй половине 20-х годов в Ленинграде и широко разрекламированном путем распространения фотографий его макета (37). Эта поручение позволило немецкому архитектору трижды посетить город на Балтике, с мая 1925 г. по июль 1926 г. Эта миссия привела к созданию проекта, который, по мнению современников, превзошел все ожидания по монументальности и преобладанию сложных архитектурных форм. Многочисленные выступающие детали, по-разному расположенные и выразительно очерченные, встречаются в предложенных Черниковым "Фантазиях", и, кажется, перекликаются с этим сооружением: характерная игра объемов, ведущих внутреннему двору, непрерывная лента постройки, обрамляющая с двух сторон трапецевидную часть, великолепная полукруглая электростанция почти скульптурно выделялась из главного центра, как бы кристаллизуя этапы производственных процессов, идущих в резервуарах, в очистных установках, в турбинах; последовательность трех цехов красильни, расположенных параллельно, повторяли, но в более крупном размере (длина 105 и высота 45 м), новаторские решения, уже воплощенные в корпусе красильни при фабрике головных уборов компании «Штейнберг, Херманн и КО» в Луккенвальде; руководители Лентекстильтреста

настолько высоко оценили эти архитектурные решения, что пригласили того же немецкого архитектора для строительства своего предприятия в Ленинграде (38).

Эрих Мендельсон одним из первых открыл ряд совместных работ и поездок, а иногда и переселений в СССР архитекторов и инженеров с Запада, кульминацией которых был период первой пятилетки (1928–1932). Среди этого потока, особенно в плане практических результатов и идеологических осложнений выделяется фигура Алберта Кана, архитектора Г. Форда, советская делегация вошла с ним в контакт во время посещения предприятий Форда в Детройте в 1929 г. Отношения с Фордом завязались еще в 1919 г., с началом НЭПа позиции Форда все более укреплялись на внутреннем рынке Советского Союза (39). О контракте, подписанном с Амторг Трэдинг Корпорейшн, торговым представительством СССР в Соединенных Штатах, в Нью-Йорке, было сообщено в американских газетах от «New-York Times» до «New-York Evening Post» (вышедшей под торжествующим названием "Лучшие американские умы развивают новую Россию"), в то время как «Правда» указывала на близкие перспективы быстрой индустриализации, в которой, наряду с массовой моторизацией, отводилось место самым радикальным картинам разукрупнения центров поселения. Следствием этого события стала самая значительная консультативная помощь западного инженера в истории страны, о которой почти полностью умалчивается с того момента, как речь зашла о праздновании успехов нового строя, но даже в 1938 г., когда деятельность Кана уже закончилась, журнал «Архитектура СССР» не мог обойти молчанием тот факт, что еще несколько лет назад американский специалист осуществлял почти полный технический контроль над «Промстройпроектом», самым могущественным трестом по проектированию в промышленности (40).

Уже в 1930 г., когда с момента заключения контракта прошло менее года, стальные структуры, изготовленные в Соединенных Штатах, поскольку советские специалисты еще не имели возможности их изготовить, американцы перевезли в Сталинград, где было построено первое (41) из нескольких сотен предприятий, возникших благодаря «Кан Инкорпорейшн» (42) на огромной территории СССР. Список советских промышленных и коммерческих зданий, подготовленный в 1936 г. агентством по содействию развитию, был бесконечным и охватывал практически все стратегические отрасли: авиационную, химическую промышленность, машиностроение, металлургическую промышленность, включая все жизненно важные центры промышленности страны. Кроме уже упомянутого Сталинграда, в списке перечислялись заводы и фабрики в Москве, Челябинске, Харькове, Магнитогорске, Днепропетровске, Кузнецке, Подольске, Коломне, Калинин, Томске, Новосибирске, Нижнем Тагиле и Ленинграде, вокруг которого возникло большое число «рабочих городков» или «Соцгородов», которые из-за бедности, нехватки времени и недостаточной продуманности неизбежно носили характер временных построек. Строительству этих городков содействовали Гипрогор, Гипроград и НКВД, всесильное Министерство внутренних дел.

Таков был общий фон, на котором возникали более или менее радикальные проекции в будущее СССР и общественно-экономическая морфология его территории, которые задействовали экономистов, архитекторов-градостроителей и социологов в рамках авторитетных учреждений, таких, как Госплан, Варнитсо (43) и Комакадемия (44), а также привлекли научные исследования, теории, «видения» Чернихова, касавшиеся «машинной» архитектуры. Если изображения отдельных гражданских зданий и промышленных комплексов явно представляли собой переработку конкретных экспериментов по проектированию, которые созревали в ленинградских мастерских и на строительных площадках, а также являлись результатом переосмысления тем, часто встречающихся в архитектуре советского авангарда (45), то архитектурные предложения по градостроительству были представлены в странных ракурсах, из точки наблюдения настолько удаленной, что это был взгляд даже не с воздуха, а почти из космоса, они изображались в аксонометрии или в необычном смешении аксонометрических и планиметрических деталей, вместо привычных перспективных видов с высоты птичьего полета, таким образом архитекторы пытались интерпретировать теоретическую полемику, вызванную лихорадкой насильственной индустриализации и сфокусированную многочисленными конкурсами, целью которых было построение городов труда (46).

В столкновении мнений, где противопоставлялись перспективы градостроительства и идеи дезурбанизма, Черников не занял четкой позиции, демонстрируя, даже в теории, явное безразличие к общественно-экономическим и идеологическим узловым проблемам, которые составляли а то время доминирующую тему в дискуссии, ведущейся в архитектурных кругах, но представляли идеи, совершенно чуждые причинам ее возникновения.

Его рисунки раскрывали исключительно морфологический подход к теме обустройства территории, довольно близкий к направлениям работы, которую проводили рационалисты. Эта позиция подтверждалась соответствием целей некоторым проектным решениям, предложенным Ладовским и группой «национал-формалистов» АРУ, в которую влилась часть бывших членов АСНОВА, эти решения были в то время настолько известны, что их публиковали специальные журналы. Достаточно вспомнить изобретение Ладовского, которое он предложил считать отправной точкой реконструкции Москвы, и проект здания Автостроя, который был разработан Г. Крутиковым, Б. Лавровым и В. Поповым и напечатан на страницах «Советской архитектуры», органа пришедшего в упадок авангарда, сменившего «Современную архитектуру» (47).

Пространство, в котором Черников размещал некоторые предложенные им архитектурные решения, несомненно достигло целого мира выразительных средств и побуждений, выходящего за рамки архитектуры, экспериментов и целей профессиональных архитекторов. Как явствует из текста автобиографии Черникова, для него, как и для Филонова, литературное вдохновение, в частности, вдохновение идеями из области утопии или научной фантастики, было очень важным, если не основным элементом творческого процесса, в котором, что часто встречалось в то время, поддерживалась идея «современности», связанная с утверждением будущего и полностью освобожденная от жесткой и устаревшей морфологии «обыденного», того, что относилось к временной и ничтожной сфере «ежедневного». При рассмотрении бесчисленных градостроительных решений и конструкций циклов архитектурных промышленных сооружений, представленных с конца 20-х годов и начала следующего десятилетия, почти сразу вспоминаются те виртуальные путешествия во времени, более или менее спорные, которые в целом составляют одну из интереснейших страниц атмосферы и обзора культурной ситуации в Советском Союзе в период между революцией и первым пятилетним планом.

Сам факт, что в 20-е годы в СССР, как на индивидуальном, так и на коллективном уровне могла укорениться и проявиться восприимчивость и возможность контаминации планов художественной и творческой работы не должен удивлять, при наличии тенденции к контактам и обменным связям между жанрами и уровнями культурной, научной и философской дискуссии, тенденция, проявившаяся задолго до революции и связанная с концепциями символистов о соотношении и синтезе искусств. Не надо также забывать, что стойкий «футурологический» интерес достиг наивысшего уровня распространения особенно в те годы, когда Новая политика пришла в упадок и произошло короткое отступление в попытке установления «советского» капитализма и началась «социалистическая» индустриализация; что, как ни парадоксально, превратило фантастику бесспорно в самый популярный повествовательный жанр в стране, где постоянные назойливые призывы к модернизации раздавались на фоне ее трагически отсталого положения (48).

В этот период, кроме переводов западных авторов, прежде всего Г. Уэллса и очень популярного Ж. Верна (49), было издано около двухсот «советских» произведений: романов, рассказов, театральных пьес и фильмов утопического или научно-фантастического характера (50), которые в разной степени следовали не только литературным, но и философским, политическим, религиозным традициям, которые сложились и сплелись, образуя иногда поразительную смесь, под влиянием потрясений в результате захвата власти большевиками. Среди прочих, стоит вспомнить необычное произведение экономиста Александра Чаянова, которое вышло в 1928 г. в Госиздате под псевдонимом Иван Кремнев, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (51), где литературный сюжет был предлогом и предоставлял возможность для изложения гипотезы развития, в корне отличающейся от коммунистической программы, привитой на проекты переоборудования территории путем децентрализации, гипотезы, выдвинутой под влиянием модели Говарда, которой уделялось много места при разработке

направлений нового русско-советского градостроительства, а Чаянов использовал ее анархическое истолкование (52).

В поисках возможной литературы, которую мог бы читать Чернихов, идеальным источником вдохновения для его замыслов мог бы стать известнейший роман «Мы» Евгения Замятина (53), замысел которого зародился именно в Петербурге–Ленинграде между 1920 и 1922 г., куда автор, инженер-кораблестроитель, приехал для учебы в Политехническом институте и обосновался, с перерывами на многочисленные поездки за границу по профессиональным делам, став значительным писателем в культурной жизни Петербурга. Кроме того, Замятин был членом Союза писателей, членом театральной секции города и проводил занятия в Педагогическом институте. В книге описывается общество, построенное на реализованном принципе совершенной утопии. В ней рассказывается о жизни в сверхсовременном городе из стали и стекла Единого Государства, управляемого властью «благодетеля», в этом городе его граждане — «нумеры» вели «математически совершенное» и полностью ясное и открытое существование, доступное взгляду каждого, обезличенное и регламентированное, начиная с мельчайших деталей, такое, как было предложено через несколько лет в 1929 г. на страницах конструктивистского журнала «Современная архитектура». Звуковые стимуляторы «Музыкальной фабрики» сопровождали и регулировали каждый момент жизни жителей города. Почти визуальная выразительность, живописная плотность и цветовая яркость повествования представляют картину мира и сопровождают почти каждую строку этого произведения, определяя очевидные намерения автора, выходящие за рамки текста, и подсказывает мысль о возможных элементах для вдохновения. В 1924 г. эта книга вышла на английском языке, а в 1927 г. она была опубликована в Праге в журнале «Воля России» на чешском и русском языках. Она никогда не издавалась в Советском Союзе, где ее автор все более впадал в немилость, но несомненно она была известна благодаря повальному хождению рукописи и публичным чтениям в Ленинграде, которые проводил, похоже, сам Замятин.

«Мы» представляет собой одну из литературных вершин, но это лишь одна из возможных ссылок среди множества «футурологических» книг, которые были опубликованы или просто имели хождение в Советском Союзе в знаменательный период перехода от НЭПа к первой пятилетке, когда, по чьим-то словам, «сама жизнь возложила на себя обязанность воплотить утопию в действительность» (54). В качестве примера можно вспомнить книгу И. Лопатина «Террор настоящего и будущего», которая вышла в Москве в 1925 г., а среди книг, изданных в прежней столице, переименованной в Ленинград, и которая могла попасть в руки Чернихову, можно вспомнить «Грядущий мир: утопический роман. 1923–2123 гг.» Я. Окунева (55), напечатанный в 1923 г. тиражом в 10 тысяч экз.; или «Через тысячу лет: научно-фантастический роман» Б.Д. Никольского, который в 1927 г. (возможно, это был год наибольшего успеха этого жанра) распространялся тиражом в 15 тысяч экз.; или еще одна книга Лопатина «Город Будущего», или «Страна счастливых» (публицистическая повесть) Яна Ларри. Эта последняя книга представляет особый интерес. Опубликованная в 1931 г., она является одной из последних попыток в области утопическо-фантастической литературы (не случайно это был также роковой момент для исхода спора в области градостроительства), но особый интерес она представляет потому, что в ней видна игра иронии не меньше, чем позволил себе Чаянов в своем произведении десятью годами ранее, игра с действительностью в условиях строящегося социализма. «Земля счастья» была не абстрактной географической единицей, а самим Советским Союзом, ее достижение было предсказано к 80-м годам, пророческой дате в утопической хронологии, ее представлял город-символ Магнитогорск, застроенный небоскребами и огромными заводами, утопающими в зелени, с современнейшими проспектами, с плывущим над ним сочетанием звуков и ярких красок.

Отдавая себе отчет в том, насколько на пороге индустриализации, точки соприкосновения и взаимопроникновения между техникой и «фантазией», из которых «американизм» (56) был точкой перехода, как двусмысленного, так и принудительного, эта точка должна была быть настолько четко определена, чтобы допускать постоянные нарушения ее границ, достаточно перелистать специальные учебники, журналы, рисунки, газетные статьи (особенно в «Комсомольской правде»),

вплоть до брошюры экономиста Сабсовича, которому суждено было приобрести известность как представителю «радикального» градостроительства; эта работа, начиная с ее названия «СССР через 15 лет», во многом походила на процитированную выше работу В.Д. Никольского; достаточно просмотреть дипломные работы или некоторые пробные проекты представителей архитектурной школы Москвы, таких, как В. Симбирцев, Г. Крутиков, и В. Калмыков, в которых изображались летающие дома или колонии жилых домов, предназначенных для заселения атмосферы Земли.

Существенно важно вспомнить все это, чтобы восстановить ту насыщенность обстановки и общий контекст, в котором предложенные «фантастические» решения и метод архитектора-новатора Чернихова могли оказаться менее абстрактными и «крайними», чем может показаться сегодня, и чем действительно они были бы расценены еще совсем недавно в том же Советском Союзе, — материализуя картины и фантазии, широко признаваемые, и действуют в той же сфере архитектурной дискуссии. Именно «двусмысленные» фантазии Чернихова заставляют нас обратиться к перспективам прочтения, которые, за пределами произведений этого архитектора и художника, следуют через многочисленные свидетельства архитектурной и градостроительной культуры периода культурной революции и пятилетки, в которых граница между утопическим повествованием и техническим исполнением кажется несколько неустойчивой.

ТВОРЧЕСТВО 30-Х –40-Х ГОДОВ.

ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ДОРОГА К «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ»

В 1933 г., когда была опубликована последняя из значительных теоретическо-графических работ Чернихова «Архитектурные фантазии», встреченная короткой, но острой рецензией, подписанной только инициалами автора во втором номере журнала «Архитектура СССР» (57) профессиональная биография Чернихова была уже довольно значительной. Она насчитывала несколько десятков проектов и не менее двадцати построенных по его проектам зданий, которые фактически раскрывали спектр главных тем возможного приложения сил советского архитектора, с четким преобладанием работ по промышленной тематике. В период первого пятилетнего плана (1928-1931) была построена серия зданий (инструментальный цех, сборочный цех, корпус литейного де, предприятия «Знамя Труда» и кабельный завод «Красный гвоздильщик» на Васильевском острове (58), в центре городской окраинной зоны, где сконцентрировались некоторые основные постройки из «красной» реконструкции Ленинграда, такие, как «фабрика-кухня» архитектора Барушева. Из построек того времени можно назвать несколько машиностроительных, металлургических и химических предприятий, переведенных из разных промышленных центров страны. Эта деятельность, проводившаяся с 1927 г., возлагала на руководителя работ определенную ответственность и требовала от него квалификации главного архитектора или главного инженера, она проходила в рамках разнообразных учреждений, среди которых выделялись Химстрой и Стройбюро Тремасс и Гипрохим г. Ленинграда. Именно для Гипрохима совместно с инженерами Л.М. Кузнецовым и М.С. Буниным был разработан конкурсный проект для Ассоциации химических институтов Академии наук (59), который был удостоен первой премии. Этот комплекс никогда не был построен, хотя его строительство предусматривалось наравне с другими важными объектами, которые были закончены, такими, как Дом советов в Нарвском районе архитектора Н.А. Троцкого, и проводилось в рамках программы повышения мощности строительства административных и жилых зданий, одобренной решениями ЦК ВКП(б) и Совнаркома в декабре 1931 г. (60).

В то же время, в начале 30-х годов, Черников развернул свою преподавательскую деятельность в Институте железнодорожных сообщений, позднее переименованными в Ленинградский институт железнодорожного транспорта, и в силу этой работы обратился к проектированию железнодорожных архитектурных сооружений. Это были небольшие строения — будки путевых обходчиков, которые, как повсеместно было принято, использовали переработанные элементы типичного сельского деревянного дома, но были и более сложные объекты. В 1931–1932 гг. были, например, построены здание мойки и водонапорная башня для вокзального комплекса в Омске.

Вскоре последовала серия «жилмассивов», многоэтажных жилых домов, разработанных в АПУ (Архитектурно-планировочное управление) при Ленпроекте, одном из главных центров проектирования городского и жилищного строительства, функционирующих в городе на Балтике, которые, как и другие учреждения Москвы и Ленинграда, распространяли свое влияние на всю обширную территорию Советского Союза. Часть из них была построена в Ленинграде, Мурманске и Петрозаводске. Эта серия была следствием «поворота к академизму», который начался в 1932 г. (61). Поворот, который в бывшей столице был принят без особых потрясений и проводился путем укрепления направлений работы, давно проводившихся в городе. В постройках этого типа перед архитектором обычно ставилась задача оформления, в сущности, компоновки объемов, которые нужно было вписать в общую панораму, действуя на основе стандартных планов сборки, согласно постепенно укрепляющейся практике, перечеркивавших принципы разработок 20-х годов. В период с 1933 по 1935 г. происходило по сути дела разложение принципов организации работы по проектированию. Пытаясь придать этому процессу форму своего рода тейлоризации, укреплялась тенденция к отделению постановки функциональных задач от проблем формальных изысканий, связанных с особой ролью знания и его значением в микроурбанистской морфологии. Черников придерживался архитектурных решений, которые полностью вписывались в контекст современных архитектурных построек в Ленинграде, которые, например, характеризовались широким применением основного элемента архитектурной школы Фомина — упрощенного сдвоенного дорического ордера, который доминировал не только во многих постройках в бывшей столице, но также решительно и с некоторым вызовом в главных работах самого Ивана Фомина, построенных в Москве, а о его отношениях с Черниковым уже говорилось. Напомним комплекс застройки улицы Дзержинского или великолепное внушительное здание Министерства путей сообщения (МПС) на Новобасманной улице.

Из всех известных нам архитектурных проектов Черникова периода 30-х годов становится очевидно, что он принял, без лишних эксцентричных отходов, которые похоже привели к отстранению К. Мельникова, новую обстановку в советской архитектуре, которая требовала выражения характера здания для того, чтобы избежать так называемой монотонности, порожденной коротким периодом авангардизма. От кинотеатра на Выборгской стороне, в здании которого обыграно изображение объемов и графически точно очерченных поверхностей (62), возможно, он бы задуман под некоторым влиянием здания театра на Елисейских полях, до общежитий, временных жилых домов коллективного характера, и до железнодорожных депо. Во всех этих постройках проявляется более поздний элемент, продолжающий темы ленинградских исследований и выразительно подчеркнутый в конкурсном рисунке здания вокзала в Петрозаводске, который был удостоен первой премии. Оба варианта, очень отличающиеся между собой, кажется, решительно следуют канонам того русского модерна, — в частности, в подчеркнуто чрезмерном использовании декоративных деталей, который, при всей его многообразии Форм, именно в применении к теме железнодорожного строительства показал свои символические и монументальные потенциальные возможности.

Острые критические выступления, объектом которых в начале 30-х годов был Черников, явно не нанесли ущерба его деятельности. Наоборот, как только что было сказано, он нашел способ вести работу без видимых препятствий, хотя эта позиция не позволила ему встать в ряд тех бесспорных мастеров, — среди которых были некоторые бывшие конструктивисты, приглашавшиеся на главные всесоюзные конкурсы. Его не было среди участников конкурса на проект Дворца Советов, он не фигурирует среди главных действующих лиц в соревновании на лучший проект задания Наркомтяжпрома, в котором участвовали многие представители традиционных течений, среди них Иван Фомин и большая группа сторонников к тому времени уже распавшегося конструктивистского движения: братья Веснины, Моисей Гинзбург и Иван Леонидов. Не допущенный к крупным конкурсам, несмотря на это Черников был выдающейся личностью в культурной жизни Ленинграда. В том же 1933 г. он организовал в Ленинграде свою самую большую персональную выставку, и, вне противоречивых комментариев, сам этот факт симптоматичен и свидетельствует о значении, по крайней мере, в Ленинграде, его творчества, а также о его неоднозначности, что явствует из общей неуверенности при оценках его

произведений, получивших широкое отражение в специализированной прессе (63), где призывы к новому порядку переплетались с готовностью признать разнообразные творческие направления. Учреждение Академии архитектуры и яростность полемических споров, в которых творчество Чернихова было лишь одной из тем дискуссий, являются не противоречием, а скорее подтверждением тех расхождений, которые широко проявились в проектных работах, по которым велось строительство.

Как известно, только во второй половине 30-х годов Черников полностью прекратил работу по проектированию. Неблагоприятные записи в «послужном списке» и письмо, известное нам по черновику, которое было адресовано Сталину в 1938 г. (64), где он взывал к верховной власти в государстве и перечислял факты дискриминации его личности, — все это только позволяет выдвинуть ряд гипотез, чтобы затронуть предполагаемые «политические» связи этого архитектора (возможно, это касалось С. Кирова, ленинградского руководителя, убитого в 1934 г.). К тому же не следует забывать, что Черников, как свидетельствуют документы из его семейного архива, был беспартийным, то есть не был членом ВКП(б). Это могло ему не вредить, но, несомненно, не предвещало ничего хорошего с профессиональной точки зрения. В ожидании более точных сведений, в любом случае надо учитывать, что за системой сталинских чисток, критикой и самокритикой, которые сопровождали ежедневно жизнь многих интеллигентов в годы «ежовщины», как только слетала внешняя оболочка идеологии, сразу же на первый план выходили внутренние профессиональные конфликты. Частная история Чернихова конечно же не составляет исключения в общей картине самого обострившегося периода эпохи террора. То что отстранение Чернихова не имело ничего общего с его возможной принадлежностью в прошлом к авангардистским объединениям, подтверждает тот факт, что исключительно резким нападениям подверглись «специалисты» или выдающиеся деятели «академических» кругов, а вместе с ними и самые авторитетные учреждения. Был посажен и погиб в сталинских застенках такой видный деятель и участник радикальных споров в архитектуре 20-х годов, как И. Охитович, обвиненный в том, что он настойчиво критиковал формы развития советского градостроительства (65), Мельников был лишен всякой возможности работать, среди многих архитекторов, которые оказались в ГУЛАГе и остались там, был Михаил Крюков, президент Академии архитектуры с момента ее создания в октябре 1933 г., а также основатель Мосстроя и его директор с 1921 по 1930 г., член компартии с 1918 г., он окончил свои дни в лагере в Воркуте, после своего ареста в 1938 г. и обвинения в шпионаже (66).

Не на пользу Черникову была и «фантастическая» подоплека в предложенном им теоретическом подходе, на общем фоне поворота в архитектуре, который среди первоочередных задач указывал на «профессионализм» и строгое определение конечных задач архитектурного проекта, при этом элемент воображения конечно не отвергался, а скорее приветствовался, но он располагался в четких рамках, продиктованных реальными материальными и технологическими возможностями страны. История с возникшими затруднениями в составлении окончательного проекта и при закладке Дворца Советов является показательной в этом смысле. Непримириемость между теоретическими предложениями ленинградского архитектора, которые распространялись тиражами в несколько тысяч экземпляров с новыми призывами к «ликвидации разрыва между проектированием и строительством», «отрыва архитектора-проектировщика от строительства», которые печатались в журнале Союза архитекторов начиная с первого номера, кажется, нашло точное подтверждение в библиографических перечнях Академии архитектуры за 1940 г. (67). Здесь наиболее «идеологически» выдержанная работа Чернихова «Конструкция архитектурных и машинных форм» была представлена в разделе «Архитектура эпохи капитализма» наряду с работой Д. Аркина о западной архитектуре (68), с книгой А. Гана «Конструктивизм» (69) и работой Моисея Гинзбурга «Стиль и эпоха» (70). Разумеется, намерения и стремления самого автора были совсем иными, когда он предложил на суд общественности свою работу в разгар культурной революции, которая шла параллельно с началом новой пятилетки, т. е. в момент победы социалистической индустриализации. Совсем не будучи еретиком, что ясно видно на примере его практической деятельности, не собираясь следовать по пути рецидивизма, который привел к опале Мельникова, так как его обвинили в поисках «эффектов, которые бросаются в

глаза», Чернихов, однако, продолжал с преувеличенным вниманием воспроизводить через свои аксонометрии и намеренно двусмысленные угловые перспективы, непоправимо упаднические пространственные формы в соответствии с теми задачами, которые должны были решать специалисты. А именно в связи с теми размерами и с теми формами утопии, которую требовалось материализовать «здесь и теперь», и которая устанавливала точные координаты для проектирования промышленной территории (71).

Во всяком случае, как было сказано, для Чернихова начался период личных трудностей и лишений, хотя после переезда в Москву последовал короткий период работы в качестве консультанта при АПУ Сталинского района, где он работал также проектировщиком и руководителем работ; он был вынужден заниматься только преподавательской деятельностью. Но Чернихов не прекратил исследовательской работы, занимаясь поисками архитектурных и градостроительных форм, которые, видоизменяясь по содержанию и стилю, возможно, в попытке построить новые узаконенные пространства, были направлены на решение проблем, возникавших в ходе архитектурных и градостроительных дискуссий того периода. В сущности, происходила своего рода адаптация к условиям, навязанным общественным заказом. Просмотрев, насколько возможно, хронологию графических работ, наиболее тесно связанных с архитектурой и градостроительством со второй половины 30-х годов и в 40-е годы, мы встречаем сюжеты, точно соответствующие излюбленным темам реконструкции городов СССР, особенно Москвы как столицы пролетарского государства, где тема монументальности приобретала самое широкое значение. Такова серия «Дворцы коммунизма», где постоянно и слишком явно проглядывают темы конкурса на проект Дворца Советов; еще одним примером могут послужить разработки ансамблей, которые вовсе не были изобретением Чернихова, а представляли собой постоянную тему работ по проектированию в этот период (материалом для которых являлось новое осмысление традиций классического стиля и стиля барокко), которые подходили к завершению в архитектурных мастерских Москвы. Речь идет об успешной разработке единого проекта «площадей» и «магистралей», который должен был устранить различия, возникшие из-за стремления придать социальную и функциональную «выразительность» разным частям городского контекста, в общей картине непрерывности восприятия. Тогда нам не покажется удивительным, что представление нового «Плана реконструкции» на страницах «Архитектуры СССР» могло бы свободно прокомментировать не только директивы и направления работы многих мастерских Моссовета «главных проектных мастерских страны», на многие рисунки того времени самого Чернихова.

«В Москве, — писал С.Е. Чернышев (72), — каждый квартал, улица, каждая площадь будут решены как целостные ансамбли, и город станет единым по замыслу и воплощению архитектурными ансамблем. Изучение лучших образцов, составляющих городские ансамбли всех времен и народов, использование сокровищ мировой архитектуры помогут нашим архитекторам решить эту труднейшую задачу».

Исключительность работ Чернихова этого периода заключается не в том, что они раскрывают определенные новаторские темы, как это может показаться из его автобиографии, а в том, что предложенные в них решения явились чрезвычайным отражением направлений в проектировании, которые сложились в послевоенный период, со второй половины 40-х до начала 50-х годов, в них была сделана попытка эклектического синтеза широкого спектра исторических тем и национальных мотивов, синтеза, очень далекого от еще господствующих представлений 30-х годов, где образцы стиля эпохи Возрождения (в области жилищного строительства) противопоставлялись примерам современных американских достижений в архитектуре (в данном случае, административных зданий).

Но кроме этих размышлений, которые заслуживают большего внимания, чем простого упоминания, нужно подумать о том, что диалог, который Чернихов пытался вести с официальной культурой при помощи своих исследований в графических работах, возможно, имел целью во что бы то ни стало участвовать в темах теоретической лжедискуссии, проходившей в стране, утверждая если не свое первенство, то во всяком случае жизнеспособность своего интеллектуального присутствия. Читая статью Давида Аркина о «Чертеже архитектора»,

опубликованную в печатном органе Союза архитекторов (в которой автор отмечал структурную слабость советской культуры и говорил о необходимости понять эту особую область как важнейший момент в процессе складывания архитектурного изображения, и приводил в качестве примеров к тексту некоторые эскизы со своими комментариями, авторами которых были Браманте, Микеланджело, Пиранези, Тома де Томон, Райт, Мендельсон и Ле Корбюзье), то невольно хочется найти созвучия в архитектурных набросках Чернихова, где свободный штрих приобретает весомость и функцию совсем неожиданно, и несомненно очень отличается от размера штриха того периода, когда он изучал орнамент и работал над промышленными «Фантазиями» (73).

Настоящая реабилитация так и не наступила; напротив, по-прежнему осуждался метод, о котором сам художник-архитектор писал в автобиографии, стараясь обосновать его причины, его логичность, его актуальность. Не называя его фамилии, в редакционной статье, подписанной Каро Алабяном, под названием «Архитектурная практика в свете решений ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве», ее автор, который должен был разъяснить поворот Жданова широкому кругу архитекторов и излагал безапелляционные суждения, подкрепленные цифрами, о некоторых позициях, которые могут разорвать прочную нить архитектурских исследований. Среди прочих бы заклеямен интерес к «графическим схемам художественного вида», графический критерий как единственная мера оценки, и те работы, которые имели начало и конец в рисунке, будучи оторванными от «требований жизни и от здоровых вкусов советского народа»: весь набор признаков, которые отличали «эстетско-буржуазную» тенденцию, особенно распространенную в Московском архитектурном институте (74). Мы не знаем, была ли эта статья направлена в частности против Якова Чернихова, но возможно, что он понял ее именно в этом смысле.

Итак, архитектору и художнику Черникову выпала парадоксальная судьба, он увидел, как претворилось в жизнь нечто очень похожее на созданное в его воображении и отраженное в его фантастических рисунках, и, возможно, он и был его вдохновителем. Между 1947 и 1951 г. (годом его смерти), были спроектированы, начали строиться и отчасти были закончены высотные дома в Москве, знаменитые небоскребы, которые озаглаивали заключительный период власти Сталина, материализовав безумие экономической логики, которая должна была, даже на основных городских стройках столицы, использовать труд заключенных, ту рабочую силу, которую русская историография последних лет назвала «экономикой НКВД». Ни на одном из проектов этих зданий не было подписи Чернихова, но он мог бы быть их автором.

1) Собственноручно составленное описание проектов, как реализованных, так и тех, в строительстве которых Чернихов участвовал как руководитель работ. Часть работ датирована, они классифицированы по семи разделам. Это описание находится в личном архиве сына архитектора, Алексея Яковлевича Чернихова: «Архитекторские работы проф. Чернихова Я.Г.». Можно сравнить его с документами, хранящимися в архиве Правления Союза архитекторов СССР (Архив Правления СА СССР, соч. 3, № хр. 533, л. 81-83). См текст А. Стригалева в этой же книге.

2) Чернихов Я. Основы современной архитектуры. — Л., 1930; Чернихов Я. Орнамент. Композиционно-классические построения. — Л., 1930—1931; Чернихов Я. Конструкция архитектурных и машинных форм. — Л., 1931; Чернихов Я. Основы современной архитектуры. Л., 1931; Чернихов Я. Архитектурные фантазии — Л., 1993.

3) Чернихов Я.Г. Мой творческий путь. Рукопись (М., 1939—1947 ?), с. 161-162.

4) Николаев И. Архитектурное образование в Москве в XVIII-XIX веках. — Архитектура СССР, 1987, № 5, с. 78-84; Веслопоя Г. Московская архитектурная школа: становление и развитие. — Строительство и архитектура Москвы. 1983, № 11, с. 32-34.

5) Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. — М., 1979

6) Brumfield W.C., The Origins of Modernism in Russian Architecture, Berkeley — Los Angeles—Oxford, 1991; Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский Модерн. М.,— 1990.

7) Hetz-Finckelstein C., Tagebuch einer Reise nach Moskau und Peterburg, Hamburg, 1974 (Изд. 1-е 1923).

8) О том, как воспринималось различие между Москвой и Ленинградом, см. например: Новые ленинградские постройки. — Архитектура СССР, 1934, № 10, с. 46-47. Показательно также, в каком тоне был представлен советским специалистам краткий обзор последних достижений ленинградской архитектуры: через панораму построек, которую открывало великолепное здание Совета в Нарвском районе архитектора Н. Троцкого, который обязательно нужно сравнить с проектами того времени из мастерской Чернихова, выполненными до его переезда в столицу. Анонимный редактор статьи писал в предисловии: «Ленинград - это крупнейший центр архитектурной мысли Советского Союза. В отдельных отраслях архитектурного строительства ленинградские архитекторы являются первопроходцами. Дома культуры, здания Советов, школы, фабрики-кухни, здания научно-исследовательских учреждений выросли в последние годы в рабочих кварталах города, где была проведена интенсивная реконструкция <...> Чрезмерное влияние функционализма и конструктивизма в прошлом лишь отчасти коснулось ленинградской архитектуры. В связи с этим проблема архитектурного облика, синтеза разных видов изобразительного искусства с архитектурой нашел интересные решения в серии проектов<...> Все это придает особый характер творческой деятельности самых влиятельных групп ленинградских архитекторов. Значительная роль города в творческом росте объясняется тем фактом, что Ленинград является историческим центром обучения архитектуре. <...> Наряду с этим опыт архитекторов Ленинграда полностью игнорируется. Нет ни одной публикации, посвященной новому гражданскому строительству<...> Анналы ЛО Союза архитекторов <...> не представляют со своей стороны достаточно материалов».

9) О Николае Ладовском см.: Bliznakov V., A Science of Architecture. Soviet Union /Union Sovietique, 1980, vol. VII, nn. 1—2, pp. 170—196; Хан-Магомедов С.О. Николай Ладовский. — Строительство и архитектура, 1984, № 2.

10) Cooke C., Chernikhov, Suprematism & Constructivism, Yakov Chernikhov, Architektonische Fantasien, Architectural Design, Deutsches Architekturmuseum — Lufthansa, London, 1989, pp. 14—17.

11) См. очерк А. Стригалева в этой книге.

12) Bowlt J., The Union of Youth, in: G.Gibian, H.W.Tjalsma, Russian Modernism, N.Y., 1976, pp. 156—187; Margade J.-C., L'avanguardia nelle arti plastiche prima della rivoluzione. — Storia della letteratura russa, vol. III, Il Novecento tomo I. Dal decadentismo all'avanguardia, Torino, 1989, pp. 487—586.

13) Compton S., The World Backward. Russian Futurist Books. 1912—16. L., 1978; Janecek G., The Look of Russian Literature. Princeton, 1984.

14) Шумов А. От плоскости к пространству. — Архитектура СССР, 1990, № 4, с. 54-60.

15) ГИНХУК (Государственный Институт художественной культуры) был преобразован из Музея художественной культуры, основанного в апреле 1921 г. С самого начала и до 15 февраля 1926 г. его директором был Казимир Малевич, который руководил теоретическо-формалистической секцией. Институт состоял из пяти рабочих секций, которыми руководили М.В. Матюшин, В. Татлин (которого с конца 1925 г. заменил Н.М. Суетин), П. Мансуров, П.Н. Филонов (позже его сменил Н. Пунин). Кроме

музейной деятельности ГИНХУК проводил работу как научно-исследовательский центр) в этом он был близок к ИНХУКу и ВХУТЕМАСу).

16) Lisitzky -Kuppers S., Lisitzky Y., El Lisitzky. Proun und Wolkenbugel Schriften. Brief. Dokumente. Dresden, 1977; El Lisitzky 1890—1941. Architecte, peintre, photographe, typographe (Catalogue). Amsterdam—Paris, 1990—1991.

17) Ган А. Справка о Казимире Малевиче. — Современная архитектура, 1927, ¹ 3, с. 104-106; Malevitch, Architectures, peinture, dessins. Centre George Pompidou. Paris, 1986.

18) Смелков О. Александр Никольский. — Архитектура СССР, 1984, № 6, с. 88-93.

19) О специфичности ленинградского конструктивизма см. проекты из мастерской А. Никольского, экспонировавшиеся на I Выставке современной архитектуры (Москва, июнь—август 1927 г.) и представленные в ж. "Современная архитектура" (1927, № 4-5, с. 148 и далее): «Клуб на 500 человек» (А. Никольский, В. Гальперин, А. Крестин); «Трам-остановка» (рис. А. Никольского и В. Гальперина) и «Многоцелевое здание» — столовая и кинотеатр (А. Никольский, И. Бельдовский, В. Гальперин и А. Крестин).

20) Misler N. — Bowlt J.E., Pavei Filonov: A Hero and his Fate, Austin (Tex.), 1983; М.Григар. Павел Филонов и вопросы изучения авангардного искусства. — Russian Literature, 1982, pp. 210-236. О П. Филонове пишет также К. Teige, Vytvarna prace sovetsekeho Ruska. Praga, 1927, p. 51.

21) Докучаев Н. Современная русская архитектура и западные параллели. — Советское искусство, 1927, № 1, с. 5-12; Докучаев Н. Архитектура и планировка городов. — Советское искусство, 1926, № 6, с. 10-15.

22) Голлербах Е.Ф. Проблемы конструктивизма в их отношении к искусству. В книге Я.Чернихова Конструкция архитектурных и машинных форм, с. 15-26.

23) Михайлов А. О хлестаковщине и буржуазном вредительстве на архитектурном фронте. — Советская архитектура, 1931, № 5-6, с. 26-29.

24) О Л. Бенуа см.: S. Frederick Starr, The Revival and Schism of Urban planning in Twentieth-century Russia, - M.F. Hamm, The City in Russian History, University of Kentucky Press, 1976, pp. 222—242; Лисовский В.Г. и Юдина Л.А. Замечательный зодчий и педагог. Творческий портрет Л.Н. Бенуа. — Строительство и архитектура Ленинграда, 1979, № 2, с. 35-38.

25) О псевдогоготическом стиле и об английских влияниях в русских архитектурных течениях XIX в. см.: Борисова Е. Русская архитектура и английская псевдогоготика (к вопросу об английских художественных традициях в русской культуре XIX в.). В кн.: Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы. Структурные особенности. М., 1982., с. 60-108.

26) Hamm M.F., The City in Late Imperial Russia, Bloomington (Ind.), 1986; Browner D.R., Urban Russia on the Era of World war One: a Social Profile. Journal of Social History, n. 13, 1980, pp. 424—436; Id., Russian City between Tradition and Modernity, Berkeley, 1990.

27) Енш А.К. Оздоровление городов. — СПб., 1912; он же, План и застройка городов. СПб, 1914. (Включает в себя также серию статей, опубликованных в журнале «Зодчий» до момента публикации); Диканский М.Г. Квартирный вопрос и социальные опыты его решения. — СПб, 1908; Семенов В.И. Благоустройство городов. — М., 1912.

28) Лукомский Г.К. Современный Петербург. — СПб, 1917; Грабарь И. Иван Александрович Фомин. — Архитектура СССР, 1936, № 7, с. 52-58; Ильин М.А. Иван Александрович Фомин. — М., 1946; Минкус М., Пекарева Н. И.А.Фомин. — М., 1953; Джандиери М. И.Фомин. — М., 1954; Лисовский В.Г. И.А. Фомин. — Л., 1979.

29) Brumfield W.C., Anti-Modernism and the Neoklassical Revival in Russian Architecture, 1906—1916. «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 4, 1989, h. 371—386.

30) Fedorov S.G., Neoclassica e dorico-rossa: s.p.a. 1898—1930. «Casabella», n. 380, 1990, pp. 40—47.

31) Наши задачи. — Архитектура СССР, 1933, № 1, с. 1-2. О журнале и об архитектурной полемике в СССР в предвоенный период см.: A.De Magistris, Il dibattito architettonico degli anni '30—'50 nelle pagine di «Архитектура СССР» — «Casabella», n. 602, 1993, pp. 46—53.

32) Ямпольский М. Иностранные фирмы и строительство в СССР. — Строительная промышленность, 1926, № 6-7, с. 410-412.

33) De Magistris A., La città di Transizione. Politiche urbane e ricerche tipologiche nell'URSS degli anni Venti. Torino, 1988, p. 21—55.

34) Марковников Н. Предстоящее в Москве строительство по системе "Коссель". — Строительная промышленность, 1926, № 8, с. 553-555; Михайлов П. Строительство Русгерстроя. — Строительная промышленность, 1927, № 2, с. 106-107.

35) Дмитриев А.И. Иностранные архитектурные журналы. — Строительная промышленность, 1926., № 10, с. 738-739.

36) Knoch P. Nieder mit Eklektismus! Industriearchitektur in Leningrad 1917—1939. «Bauwelt», 1992, № 2, pp. 106-115.

37) С Э. Мендельсоном представители Ленинградского Текстильтреста встретились в 1925 г. и предложили ему представить альтернативный проект, включающий максимально все функциональные, технологические и формальные аспекты будущего комплекса, чтобы сравнить его с проектом, уже разработанным в СССР. Подписав контракт, немецкий архитектор приехал в Ленинград первый раз в октябре 1925 г., уже имея с собой предварительный проект в нескольких вариантах и макет. Его предложение было принято за основу для составления окончательного проекта, законченного весной 1926 г. и включающего в себя обширную документацию. Приехав в СССР в июле того же года, Мендельсон заключил договор на исполнение проекта, которое включало в себя таблицы в масштабе от 1:100 до 1:1. В это время вспыхнула острая полемика о законности и качестве консультирования. См.: А. Пастернак. Письмо в редакцию. — Современная архитектура, 1927, № 2, с. 107-108.

38) См.: проект химического завода «Лазурь» в Сталинграде. ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, хр. 189, л.33.

39) Bailes K.E., *The American Connection: Ideology and the Transfer of American Technology of Soviet Union 1917—1941*. «Comparative Studies in Society and History», XX, 1 3 (1981), pp. 421—448; Rogger H., *Americanism and the Economic Development of Russia*, ivi, hh. 382—420; Bliznakov V., *The realization of Utopia: Western Technology and Soviet Avant-gard Architecture*. — W.C.Brumfield, *Reshaping Russian Architecture. Western Technology, utopian dreams*. Cambridge—N.Y.—Port Chester—Melburn—Sudney, 1990, pp. 145—175; Kopp F., *Foreign architects in the Soviet Union during the first two Five-Year plans/ In Ibid.*, pp. 176—214; Ducci F., *L'architetto di Ford. Albert Kahn e il progetto della fabbrica moderna*. Milano, 1991; Cohen J.-L., *L'oncle Sam au Pays des Soviets. Le Temps des avant-gardes*; Cohen J.-L., Damish H., *Americanisme et Modernite. L'ideal americain dans l'architecture*, Paris, 1993, pp. 403—435.

40) Случай представился во время осмотра автомобильного завода ЗИС (Завод имени Сталина) в Москве. Завод был полностью спроектирован советскими архитекторами Весниным и Поповым. См.: Попов Е. Из практики промышленной архитектуры. — Архитектура СССР, 1938, № 6, с. 42-48.

41) *The Economic Review of the Soviet Union*, april 1930, pp. 134-135; по поводу коммерческих и промышленных связей см.: *American-Russian Chamber of Commerce, Handbook of the Soviet Union*. N.Y., 1936; Sutton A.C., *Western Technology and Soviet Economic Development*. Stanford (Cal.), vol. I, 1968; vol. II, 1971.

42) Почти сразу же в Москве было открыто постоянное бюро Общества по проектированию, президентом которого был Мориц Кан; в него входили около 30 американских специалистов, которым было поручено составлять проекты и обучать советский персонал.

43) Зак Л.М. Создание и деятельность "ВАРНИТКО" в 1927-1932 гг. — История СССР, 1958, № 6, с. 104-105.; Balles K.E., *Technology and Society under Lenin and Stalin*. Princeton, 1978.

44) Милютин Н. Соцгород. Проблема строительства социалистических городов. — М. - Л., 1930; De Michelis M., Pasini E., *La citta sovetica 1925—1937*. Padova, 1976; Хазанова В. Советская архитектура первых пятилеток. — М., 1980, с. 44—158; Starr S.F., *L'urbanisme utopique pendant la revolution culturelle sovietique*. «Annales Esc.» n. 1, 1977, pp. 87—105; De Magistris A., *Culture architectura et projet urban dans les annees 30*. Cahiers du monde russe et sovietique, n. 4, 1991, pp. 609—626.

45) Были уже упомянуты имена Голосова, Бархина и Никольского, который тоже работал в области промышленного проектирования.

46) Всесоюзный открытый конкурс на составление архитектурных проектов: а) планировка и застройка социалистического города Магнитогорска на Урале при горнозаводском комбинате; б) типовой жилищной коммуны. (Программа конкурса). Изд. НКВД, М., 1929.

47) Крутиков Г. К вопросу общественно-пространственной организации последовательного типа. Город-коммуна Автостроя 1919-1930 гг. — Советская архитектура, 1931, № 1-2, с. 29-34.

48) Хазанова В. Советская архитектура первой пятилетки, с. 20-42; Gunther H., *The Culture of the Stalin Period*. London, 1990, pp. 78—94; Stites R., *Revolutionary Dreams*. Oxford, 1989.

49) Бритков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. — Л., 1970.

50) Например, фильм Я. Протазанова «Аэлита» по повести А. Толстого. См.: Cfr. H. Kenez, *Cineraama and Soviet Society 1917—1953*. Cambridge, 1992; Lodder, *Russian Constructivism*, cit.

- 51) Кремнев И. Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии. — М., 1920.
- 52) Kerblay B., Cajanov A.V., Un carrefour dans l'évolution de la pensée agraire en Russie de 1908 à 1930. — Kerblay B., Du mir aux agrovilles. Paris, 1985, pp. 102—152; Shaw N.D., The only Soviet Literature Peasant Utopy. «Slavish and east European Jornal», n. 3, 1963.
- 53) La pensée de Zamiatin et l'avant-garde russe et soviétique, n. 3, 1983, pp. 217—239.
- 54) Лунин Б. Города социализма и социалистическая реконструкция быта. — М., 1930, с. 3.
- 55) Окунев Я.М. Грядущий мир: Утопический роман. 1923-2123 гг. — Пг., 1923; Никольский В.Д. Через тысячу лет: Научно-фантастический роман. — Л., 1927.
- 56) Cohen, L'oncle Sam au Pays des Sovets; Books J., The press and its Menage/ Images of America in the 1920s and 1930s; Stites R., Fitajtrick S. E Rabinovitch A., Russia in the Era of Nep. Explorations in Soviet Sjiety and culture. Blomington (Ind.), 1991, pp. 321—352.
- 57) Б.Ю., Я. Чернихов, "Архитектурные фантазии". — Архитектура СССР, 1933, № 2, с. 38.
- 58) ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, хр. 189, лл. 8—11.
- 59) Образцовый социалистический город. — Л., 1932, с. 10. Проект представлял собой последовательность параллельно стоявших корпусов, отмеченных печатью конструктивизма, связанных между собой крытым переходом. См. также документ, написанный рукой Чернихова, из семейного архива "Архитектурно-проектные работы проф. Чернихова Я.Г."
- 60) Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1930, № 13, с. 133; 1935, №14, с. 224.
- 61) См. проект комплексного расселения Мурманска (ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, хр. 194, л. 55) и проект жилого здания в 2-х вариантах (ЦГАЛИ, ф. 1978, оп. 1, хр. 194, лл. 53—54).
- 62) Здание (Дворец кино) по проекту А.И. Гегелло и Л. Кричевского сохраняет планировку проекта Чернихова, в свою очередь похожего на конкурсный проект арх. А.М.Соколова и др. См.: Ежегодник Об-ва архитекторов-художников. — 1935, ¹ 14, p. 188.
- 63) De Magistris M., Il dibattito architettonico degli anni 30—50 nelle pagine di «Architektura Sssr», Cit.
- 64) См. также: Cooke K., Architecktonische fantasien/ «Architectural Design», cit., hh. 10-11
- 65) ЦГАЛИ, ф. 674, оп. 2, д. 13, лл. 15-17; H.D.Hundson jr. Terror in Soviet Architecture: The murder of Mihail Okhitovich, in «Slavic Review», n. 3, 1992, pp. 448—467.
- 66) Шульгина Т. Первый ректор Всесоюзной академии архитектуры. — Архитектура СССР, 1990, с. 104-107.
- 67) Всесоюзная Академия Архитектуры: Библиография по архитектуре. Указатель неперiodических изданий на русском языке. — М., 1940, с. 25.
- 68) Аркин Д. Архитектура современного Запада. — М., 1932.
- 69) Ган А. Конструктивизм. — Тверь, 1922.
- 70) Гинзбург М. Стил и эпоха. — М., 1924.
- 71) Николаев И.С. Дипломные проекты Московского архитектурного института. — Архитектура СССР, 1934, №4, с. 44-49; Николаев И.С. Архитектурная реконструкция советских заводов. — Архитектура СССР, 1936, № 3, с. 66-71; Зильберт А.Е. Планировка промышленной территории. — В кн.: Проблемы архитектуры. — М., 1936, с. 7-37; Мыслин В.А. Архитектура производственных цехов. — Там же, с. 39-79; Бархин М.Г. Архитектура культурно-бытовой группы завода. — Там же, с. 81-109.
- 72) Чернышев С.Е. Архитектурное лицо новой Москвы. — Архитектура СССР, 1935, № 10-11, с. 10.
- 73) Аркин Д. Рисунок архитектора (заметки). — Архитектура СССР, 1933, № 1, с. 28-32. См. также публикации в том же журнале за 1936 г., посвященные обсуждению темы "Рисунок в системе художественного образования архитектора" в рамках дискуссии о процессе образования архитектора. Архитектура СССР, 1936, № 7, с. 47-49.
- 74) Алабян К. Архитектурная практика в свете решений ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве. — Архитектура СССР, 1947, № 14, с. 1-4.