В. Г. БАСС

Басс Вадим Григорьевич
кандидат искусствоведения
доцент, Факультет истории искусств,
Европейский университет в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., 3А
Тел.: +7 (812) 386-76-35
E-mail: bass@eu.spb.ru

АРХИТЕКТУРА ДЛЯ ВНУТРЕННЕГО И НАРУЖНОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ: СОВЕТСКИЙ ПАВИЛЬОН НА НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1939 г. И АНСАМБЛЬ ВСХВ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности архитектурной репрезентации СССР в 1939 г., накануне Второй мировой войны. Акцентируются различия в представлении системы внутри страны и вовне. Программа Всесоюзной сельскохозяйственной выставки демонстрирует сходство с западными коммерческими и колониальными выставками, что свидетельствует об архаической природе политической системы. На примере павильона механизации показано, как официальный образ культуры воплощает характерное для нее милитаристское начало.

Архитектура и экспозиция советского павильона в Нью-Йорке носила «вестернизированный», стилистически компромиссный по отношению к западному выставочному мейнстриму характер. Композиционно павильон был своего рода макетом главного здания СССР — строившегося Дворца Советов. Для воздействия на зрителя авторы прибегли и к отработанному в Париже (1937) синтезу скульптуры и архитектуры, и к простейшим инструментам: павильон в нарушение высотных ограничений превышал другие постройки на выставке. Если общим девизом выставки был «мир будущего», то авторы советской экспозиции демонстрировали это будущее как «настоящее», якобы уже наступившее в СССР.

Ключевые слова: ВСХВ, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, Нью-Йоркская всемирная выставка, 1939, сталинская архитектура, Б. М. Иофан, Дворец Советов, советский павильон, архитектура и пропаганда

© В. Г. БАСС

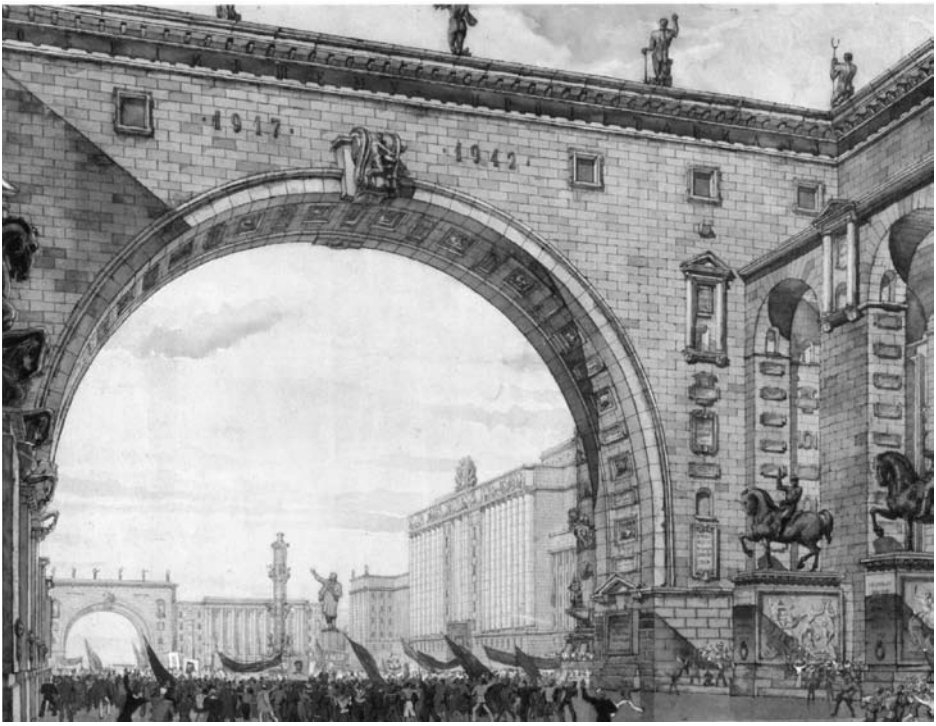
> Советский Союз, приняв приглашение президента США Франклина Д. Рузвельта об участии на Всемирной выставке в Нью-Йорке, словами Председателя Президиума Верховного Совета СССР т. М. И. Калинина в речи, произнесенной им по радио для Соединенных Штатов Америки 29 января 1939 г., подчеркнул те дружественные чувства, которые питают народы Советского Союза к американскому народу. Участие наше на Нью-Йоркской выставке способствовало взаимному уважению народов двух свободолюбивых великих стран.
>
> *Г. Тихомиров. Предисловие к книге «Граждане Соединенных Штатов Америки и других стран о Советском Союзе (из книги записей посетителей павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 г.)». М., 1941*

С начала 1930-х годов архитекторы СССР осваивают «историческое наследие», разрабатывая различные вариации новой, советской классики. Эта изменчивая, находившаяся в состоянии постоянного становления архитектура служила средством оформления и репрезентации политической системы и культуры — рамкой, декорацией и витриной (а также зеркалом) одновременно. К концу десятилетия рефлексия над архитектурным языком, над способами представления утвердившегося режима находит выражение в нескольких масштабных сюжетах, два из которых и рассматриваются в этой статье. Оба относятся более к сфере идеологического, чем утилитарного, оба пришлись на 1939 год, переломный в истории XX века. Последующее начало Второй мировой войны радикально изменит и политический пейзаж, и его архитектурное оформление, поэтому эти проекты оказываются важным свидетельством того, как советская система видела себя и как «советское» предъявлялось внешнему миру.

Начнем с одной иллюстрации.

Искусство фальстарта

В сентябре 1939 г. в Ленинграде был объявлен конкурс на архитектурное решение нового городского центра. Ядром его должен был стать Дом Советов, уже несколько лет строившийся по проекту Н. А. Троцкого — и достроенный только после войны. Из представленной графики особого внимания заслуживают листы проекта, выполненного Г. А. Симоновым с коллегами. По сторонам Дома Советов расположена пара «распластанных», словно бы вросших в землю триумфальных арок для пропуска демонстраций. Их «горизонтальные» пропорции особенно очевидны при сравнении с естественно возникающим в памяти петербургским же образцом, россиевской аркой Главного штаба: чтобы привести их к «норме», привычным отношениям, зритель должен был бы мысленно достроить устои арок снизу.



Ил. 1. Г. А. Симонов, С. В. Васильковский, О. И. Гурьев и др. Конкурсный проект архитектурного оформления общегородского центра Ленинграда.
Источник: Ленинградский Дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х годов / Авт.-сост. В. Г. Авдеев. СПб.: Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2006

Эта архитектура, как и большинство конкурсных проектов самого Дома Советов, выполненных тремя годами ранее, подразумевает вполне очевидный способ прочтения: именно такой, «вросшей» в землю, Европа видела античность — скажем, в эпоху Ренессанса. Проект стилистически и представляет собой буквально коллаж из «классики всех эпох и народов», которую в приказном порядке с начала 1930-х осваивают и перерабатывают советские зодчие. Здесь и античность, и Ренессанс, и воображаемый Рим, запечатленный на фантастических ведутах Пиранези, и т. д. Однако этот message — «историческая укорененность», «вечность» Советской власти — находится в характерном противоречии с датами на арке: 1917 – 1942. В действительности не только арки эти не были возведены, но и сама местность, и Ленинград, и страна в 1942 г. выглядели совсем не так, как это представляли авторы проекта.

Триумфальное искусство предвоенного периода — не просто инструмент для производства декораций конструируемой истории, способ репрезентации мифологии, картинки к «Краткому курсу» (опубликованному, кстати, незадолго до упомянутого конкурса, в 1938 г.). Оно в существен-

ной степени есть искусство фальстарта. Подобно тому как, по известной формуле, «генералы всегда готовятся к прошлой войне», архитекторы, художники, скульпторы увековечивали прошлые победы в качестве источника состоявшегося и незыблемого нового порядка. Это искусство преждевременного триумфа, предшествующего трагедии новой войны — трагедии такого масштаба, что попытки осмысления ее архитектурными средствами породят в первой половине 1940-х годов целый пласт неканонических, визионерских мемориальных проектов[1], — и лишь через несколько лет после победы будут выработаны конвенции нового языка, после чего создание монументов станет едва ли не автоматическим.

Именно к концу 1930-х годов и относятся два сюжета, положенные в основу этой статьи. Оба подробно документированы и многократно рассматривались историками. Поэтому в задачу здесь входит акцентировать особенности архитектурной репрезентации «советского», различия в репрезентации системы в ее «высшем» предвоенном состоянии вовне, для стороннего зрителя, и конструирования ее образов «для внутреннего употребления».

«Новый мир» и Новый Свет

30 апреля 1939 г. открылась грандиозная Нью-Йоркская всемирная выставка (New York World's Fair), среди участников которой был и СССР (советский павильон открыт 17 мая)[2]. Ее девиз — «мир завтрашнего дня», мир будущего. Риторика прогресса была необходимой составляющей идеологического обеспечения международных выставок — начиная с первой, лондонской. Уже юбилейная экспозиция к столетию Чикаго, устроенная в 1933–1934 гг., продемонстрировала двусмысленность этой риторики: название «Век прогресса» отражало достижения в технологическом развитии цивилизации, но на фоне прихода к власти в Германии нацистов совпадение социального прогресса с естественнонаучным и инженерным оказывалось все менее очевидным.

Политический контекст нью-йоркской выставки также был сложным: достаточно упомянуть павильоны Чехословакии и Польши — стран, ставших в это время объектами агрессии, германской или советской [Duranti 2006: 668]. Второй ее сезон (1940) прошел уже без участия Советского Союза. Энтони Свифт, анализируя публичное восприятие советского павильона [Swift 1998][3], пишет, что ни пакт Молотова–Риббентропа, ни вторжение СССР в Польшу не вызвали, как этого можно было бы ожидать, лавины

[1] См., например, конкурсные проекты монументов военного времени [Малинина 1991] и визионерские работы ленинградских архитекторов периода блокады [Бахарева и др. 2005].

[2] Кроме основного здания, экспозиция СССР включала также небольшой павильон, посвященный освоению Арктики, и советский раздел во «Дворце наций».

[3] О выставке см. также: [Duranti 2006].

негативных отзывов; советско-финская же война, радикально повлиявшая на настроения американцев и европейцев по отношению к СССР, началась уже после закрытия первого сезона в Нью-Йорке. В этом смысле советская экспозиция на выставке 1939 г. тоже становится своего рода «фальстартом», вернее, последним эпизодом старой, довоенной логики контактов с Западом и предъявления ему образов «страны победившего социализма».

В части отношений собственно с США эти контакты носили характер прежде всего технологического трансфера, точнее, прямого импорта. В публикациях М. Г. Мееровича, И. А. Казуся, Д. С. Хмельницкого и других авторов проанализирована определяющая роль американской проектной индустрии (в частности, фирмы Альберта Кана и ее московского «отделения» — Госпроектстроя) в советской индустриализации, в создании тяжелой промышленности. Американская практика высотного строительства стала предметом особого внимания в СССР в связи с планами устройства московского Дворца Советов. Его архитекторы — Б. М. Иофан, В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх — в 1934 г. были откомандированы в Соединенные Штаты именно с тем, чтобы ознакомиться с практикой возведения небоскребов. В профессиональной прессе, в литературе, на съездах зодчих — при всех обязательных указаниях на «упадочный» характер архитектуры небоскребов, порожденной «духом спекуляции, наживы, рекламы и капиталистической конкуренции» и т. п., — налицо весьма внимательное и уважительное отношение к технологическим и организационным аспектам американского небоскребного строительства. Техническое превосходство Запада не ставится под сомнение, наоборот, этот опыт предлагается внимательно перенимать.

Так, на I Всесоюзном съезде архитекторов 1937 г. наряду с полными политической демагогии докладами (скажем, «задачи советской архитектуры» в изложении К. С. Алабяна включали и такую: «научиться распознавать врагов народа») прозвучало и сообщение М. Я. Гинзбурга «Индустриализация жилищного строительства» (изданное также отдельным оттиском). В этом сообщении — абсолютно деловом, лишенном какой бы то ни было «политики» — автор подробно рассматривает американское строительное дело, включая индустриальное производство конструкций и используемые материалы, называет сроки, анализирует подготовку работ и моделирование, приводит статистику. Гинзбург акцентирует внимание именно на организации строительства: на четкости и одновременности работы всех исполнителей, на отсутствии складов и запасов на площадке, на точности в подвозе всего необходимого. Иными словами, американская архитектура рассматривается именно как продукт высокой организационной культуры, культуры менеджмента. Именно в этой сфере СССР всегда отстает, именно за этим, а не только за новой техникой, советские специалисты едут в Штаты. «Организационное» начало крайне значимо в политике и идеологическом обеспечении советской системы этого периода; в этом смысле характерны «проговорки», которые мы встречаем и в архи-

тектурных текстах: так, обращение к Древнему Риму в период «освоения наследия» будут объяснять именно организационным гением римлян, подчинивших мир (см., например: [Роговин и др. 1949: xiii]).

«Большая» советская вестернизация состоит из множества «малых» — будь то строительство заводов по американским проектам или непосредственно в США (с последующей сборкой в СССР), импорт, лицензионное производство или копирование иностранной техники, заимствование технологий и даже новых пищевых продуктов или использование холлеритовской счетно-решающей техники в экономической статистике, народнохозяйственном планировании и бухгалтерском учете.

Характерно, что именно архитектура стала сферой, где с высокой степенью наглядности воплотилось различие двух систем, технических и организационных культур, социально-политических и культурных укладов. С одной стороны — обозримость, очевидность интенций и адекватность, едва ли не филистерская приземленность, обусловленность постройки понятными в рамках социального здравого смысла резонами. С другой — постоянная претензия на создание чего-то большего, чем просто здания, на выражение абстрактных, да еще и внеположных самому зодчему идеологических материй, постоянное скатывание архитектурного дискурса в политическую демагогию, не допускающую адекватного визуально-пространственного подкрепления.

Собственно, поэтому американские небоскребы в 1930-е годы к зависти советских зодчих росли со скоростью несколько этажей в неделю, а Дворец Советов, главное сооружение страны, так и остался в проекте — хотя и был многократно предъявлен «городу и миру» в макетах (в том числе на всемирных выставках), киномонтажах, живописи и бытовых образах для массового потребления (скажем, на обертке одноименного шоколада)[4].

В 1930-е годы эта внутренняя несамотождественность советской архитектуры обусловлена еще и предписанным стилистическим выбором. Ситуация постоянного двоемыслия, обеспечивающая зазор, возможность произвольной связи «слов» (социально-политических, идеологических конструкций) и «вещей» (форм, архитектурных языков), связана со столкновением «плана содержания» и «плана выражения»: система, эксплуатирующая риторику социальной модернизации, использует для построения архитектурных, пространственных, визуальных декораций старомодные конвенции классического искусства. Зрителю приходится постоянно балансировать «на грани», совмещая — буквально в логике оруэлловского doublethink — два взаимоисключающих начала: модернистское знание материальной природы окружающих его форм и традиционное, «классическое» признание за формами права быть инструментом репрезентации, предъявления (точнее, замещения) отсутствующего.

[4] Об этом «организационном бессилии» создателей Дворца свидетельствует, например, художник Е. Е. Лансере в своих дневниках [Лансере 2008].

Обитатель «сталинской» архитектуры должен постоянно расколдовывать мир — и верить в мифологический и трансцендентный характер окружающего[5].

ВСХВ: опять 1925

Дух внутренней неадекватности архитектуры, парадокса, когда вещи с вынужденного или добровольного согласия авторов и зрителей всегда выдают себя не за то, чем являются, — необходимая составляющая парадоксов «советского» как тоталитарного (вспомним оруэлловские формулы-оксюмороны). Проекты репрезентации системы, максимально идеологически маркированные, отчетливо демонстрируют парадоксальный характер советской архитектуры.

Через три месяца после открытия нью-йоркской экспозиции, 1 августа 1939 г., после неоднократных переделок и переносов начинает работу Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. ВСХВ 1939 г., как и ее наследнице, ВДНХ, также посвящено множество работ. Среди исследователей упомянем прежде всего В. З. Паперного, который рассматривает историю организации, проектирования и строительства московской выставки в контексте становления «культуры Два» [Паперный 1996: 195 слл.]. Мы затронем единственный аспект: структурный архаизм этой экспозиции — при всем «прогрессистском» риторическом ее сопровождении.

Подобно тому как советские модернисты 1920-х годов законсервировали на весь XX век в качестве композиционного метода и идеологии отзвуки психологической моды дореволюционного периода, создатели ВСХВ положили в ее основу структуру, весьма сходную с устройством вполне «буржуазной» парижской экспозиции 1925 г. «Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes» была первой большой зарубежной экспозицией, на которой выступал СССР. Только место парижских зданий для торговых фирм (Printemps, Bon Marché) на ВСХВ заняли тематические павильоны; страны и французские провинции уступили место регионам РСФСР, а «экзотическая» архитектура французских колоний (в духе лозунга «сталинской национальной политики» — «социалистическое по содержанию, национальное по форме») получила аналогию в «экзотических» же формах павильонов национальных республик (здесь следует напомнить и о популярных «колониальных

[5] В этом отношении показателен известный сюжет с реакцией модернистов, в том числе Ле Корбюзье, на результаты международного конкурса проектов Дворца Советов (1931). Архитекторы «Современного движения» были возмущены именно тем, что жюри поддержало традиционалистские работы. Архитектурный язык премированных проектов Б. М. Иофана, И. В. Жолтовского и Г. Гамильтона, по мнению коллег-модернистов, не отвечал задаче создания главного здания — символа наиболее передовой политической системы (подробнее об этом см. в публикациях Д. С. Хмельницкого, например: [Хмельницкий 2007]).

выставках», например, парижской 1931 г.). Это структурное сходство, постоянство логики, положенной в основу экспозиции, сохраняется при всех многочисленных переделках программы ВСХВ[6].

Архитектура двойного назначения

В архитектурном отношении у парижской выставки 1925 г. и ВСХВ есть и еще одно сходство. Обе выставки были полны привлекательной, интересной в части декоративных решений, но композиционно крайне невразумительной архитектуры; павильоны в большинстве своем не представляли самостоятельной ценности и работали (как часто случалось еще и на выставках XIX — начала XX столетия) лишь как части общей «картинки», добавляя в нее экзотические обертона. Тем больше должны были впечатлять присутствующие на обеих экспозициях сильные архитектурные жесты. В Париже главных жестов было два: павильон «Эспри Нуво» работы Ле Корбюзье и советский павильон К. С. Мельникова. В Москве роль «сильной формы» играл павильон механизации. Выстроенный к первоначально запланированному на 1937 г. открытию ВСХВ (и несколько раз отложенному) павильон с башней, спроектированный В. К. Олтаржевским[7], был разобран и к выставке 1939 г. возведен новый — по проекту В. С. Андреева, И. Г. Таранова и Н. А. Быковой.

Характерно, как культура «проговаривается» в архитектуре этого павильона. С одной стороны, выставка призвана продемонстрировать «мирные» достижения СССР. С другой — на роль главного сооружения (павильон механизации — самое мощное здание, а Площадь Колхозов — пространственная кульминация выставки) выбирается подчеркнуто милитаристская вещь: параболическое перекрытие павильона неминуемо ассоциируется у посетителя с эллингом для дирижаблей[8]; о сходстве с эллингом говорится и в официальных текстах выставки [Жуков 1939; Коваль и др. 1939]. Более того, авиация в культуре 1930-х — сфера «двойного назначения» с сильным милитаристским подтекстом, с акцентом именно на военном использовании. Этот подтекст должен был отчетливо считываться современниками, особенно — после Гражданской войны в Испании[9], в ожидании новой войны в Европе, в атмосфере газовой и бомбардировочной паранойи[10].

[6] Подготовка выставки вообще выглядит сплошной импровизацией — на фоне репрессий в Наркомземе (М. А. Чернов, Р. И. Эйхе), арестов членов выставкома, ответственных за проектирование и строительство архитекторов и инженеров (В. К. Олтаржевский, И. Е. Коросташевский), и т. д.

[7] Арестован в 1938 г.

[8] Отметим, что, например, авиационные ангары работы Пьера-Луиджи Нерви регулярно воспроизводились в советских публикациях на архитектурные темы.

[9] Напомним шок от бомбардировки Герники; Пикассо выставляет свою «Гернику» на всемирной выставке в Париже в 1937 г.

[10] Вопросы противовоздушной обороны оказываются в это время в числе ключевых при проектировании зданий и прямо определяют решения; архитекторы на международ-

Показательно, что спустя несколько лет именно подобный ангар — только с порталом — будет построен по проекту А. В. Щусева для павильона военных трофеев в московском ЦПКиО.



Ил. 2. Панорама ВСХВ 1939 г. На заднем плане — павильон механизации. Источник: Советская архитектура за XXX лет РСФСР. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1950

Но и содержимое павильона механизации на ВСХВ тоже имело «двойное назначение» — и должно было считываться таким образом. В советской культуре трактор — alter ego танка. И не только потому, что тракторные заводы были и заводами танковыми. Трактор — это «танк мирного времени», а тракторист — это фактически танкист, временно находящийся в отпуске. В том же 1939 г. выходят пырьевские «Трактористы» — фильм, который представляет собой буквальную иллюстрацию этой идеи, причем она артикулируется устами самих героев: «Трактор, хлопцы, — это танк»! Этой милитаристской модели соответствует и «вздыбленная», «агрессивная» постановка тракторов в павильоне механизации (в фотографических изображениях павильона можно встретить ее форсирование за счет сильных ракурсов) — советская скульптура этого времени полна подобным образом «вздыбленных» коней, несущих героев Гражданской войны (см., например, скульптуру, венчающую башню павильона «Поволжье» на ВСХВ). На рубеже 1930–1940-х годов мы встретим, например, взлетающие на каменную глыбу, подобно Медному всаднику, танки в проектах монументов в местах боев Финской войны [От редакции 1940: 7 слл.] или столь же «агрессивное» скульптурное изображение танка у Военной академии имени Фрунзе.

ных конгрессах обсуждают строительство убежищ и устойчивость построек к бомбардировкам.

Отметим, что композиционное решение павильона механизации у минимально «архитектурно подкованного» зрителя должно было провоцировать и иные ассоциации: параболические своды были модным приемом в мировом церковном строительстве первой половины XX столетия, а в сочетании с боковыми сводчатыми «капеллами» здание приобретало пространственное и структурное сходство именно с культовыми постройками. Впрочем, такая параллель была общим местом в архитектуре выставочных зданий начиная с гигантской базилики лондонского Хрустального дворца (1851).

Советское на американский лад

ВСХВ — пример конструирования образов «советского» для внутреннего употребления. Очевидно, что этот набор клише мог иметь лишь ограниченное хождение вовне — и в части содержания, и в смысле формы представления. В ситуации самопредъявления внешнему зрителю система демонстрирует некоторые остатки адекватности, а создатели павильонов — способности к эмпатии. Программа советской экспозиции в Нью-Йорке в общем вполне соответствует мифологии «для внутреннего пользования» — с «героикой революции и Гражданской», со «штурмом Зимнего» и «обороной Царицына». Однако и архитектурные решения советской части выставки, и состав экспонатов демонстрируют рефлексию, работу, отразившуюся в выборе наименее маргинальных по отношению к мировым тенденциям форм.

Так, демонстрируется фрагмент станции московского метро (ячейка зала в натуральную величину, визуально умноженная посредством зеркал). Для экспозиции выбирают именно «Маяковскую» А. Н. Душкина — станцию, архитектура которой в наибольшей степени близка стилистике современного ей американского зодчества и решениям большинства павильонов выставки 1939 г. В декорации советского павильона и в текстах встречаем и другие приемы в духе ар деко и «стримлайна», например, металлические «каннелюры», закарнизное освещение и т. п. Сам выбор в качестве исполнителя Б. М. Иофана (при участии К. С. Алабяна, собственный проект которого также выиграл конкурс 1938 г.) демонстрирует специфическое понимание стилистических аспектов репрезентации СССР на американской выставке — не случайно именно стиль Иофана традиционно в наибольшей степени уподобляют ар деко[11].

[11] Вопрос о «советском ар деко» составляет один из наиболее популярных предметов дискуссии в архитектурно-исторической среде последних десятилетий. Не имея намерения в рамках этого текста включаться в подобную дискуссию, обозначим лишь позицию в самом общем виде. Лежащие в основе этого направления западной архитектуры и искусства начала гедонизма, социальной адекватности, технологического совершенства и рефлексии (в том числе и рефлексии дизайнерской, стилизующей, ориентированной не на воспроизведение натуры, а на отбор в ней характерных черт и линий, пригодных в массовом производстве) делают словосочетание «советское ар деко» своего рода оксюмороном. При всем

Парадокс: не будучи ни в коей мере в «центре» советской неоклассики (на роль которой постепенно выдвинутся вариации русского неоклассицизма конца XVIII — начала XIX столетия), иофановский язык — умеренно традиционный и умеренно современный, умеренно универсальный и до некоторой степени провинциальный, умеренно сложный и умеренно примитивный, умеренно лапидарный и декоративный — оказался наиболее точным выбором для сооружений, в которых СССР демонстрировал себя миру, будь то Дворец Советов или павильоны в Париже и Нью-Йорке. Впрочем, и существенно более «прямолинейные» проекты Алабяна, в композицию которых архитектор включает одну и даже две «кремлевские башни», в части конкретного языка форм несколько более «современны», обтекаемы, стилизованы в общевыставочном духе, чем те утомительно подробные вещи, которые строятся в Москве и других городах СССР. В частности, Алабян использует мотив вертикального «оребрения» фасадов, который для советских зодчих мог служить знаком «американскости» начиная с проекта Дворца Советов Гектора Гамильтона, премированного на конкурсе 1931 г. Такие испещренные вертикалями поверхности были и отражением «небоскребной» моды 1920–1930-х годов, и развитием характерной для некоторых версий неоклассики темы пилонов (вертикальные «ребра» — характерный элемент и иофановского почерка).

Построить Париж и не умереть

Проектирование нью-йоркского павильона осложнялось тем, что он был обречен на сравнение с постройкой, которая считалась безусловной удачей, — иофановской же работой 1937 г. для Парижа. Тексты в архитектурной прессе, посвященные парижскому павильону, звучат как своеобразный вздох облегчения — до поры советским зодчим практически нечего было предъявлять в качестве образца соцреализма в архитектуре — и наконец, «слово найдено»:

> Стиль советского павильона на Парижской выставке 1937 года несет на себе определенные черты того понятия, которое заключено в двух огромных по своему содержанию словах: социалистический реализм [Аркин 1937: 5].

Соцреалистическая схоластика теперь могла быть проиллюстрирована возведенным сооружением. Характерно, что это «попадание» достигается именно в сочетании архитектуры со скульптурой, сочетании иофановского здания со статуей рабочего и колхозницы, созданной В. И. Мухиной в развитие идеи архитектора. Разговоры про синтез искусств получают зримое

обилии визуальных параллелей советская архитектура, интерьер и т. п. едва ли не полярны ар деко — хотя и демонстрируют порой убедительное сходство в деталях, приемах, дизайнерских решениях.

подкрепление, постройка Иофана с тех пор — едва ли не единственный безупречный пример подобного синтеза в искусствоведческой литературе, «памятник эпохи» и памятник per se — хотя собственно архитектура парижского павильона едва ли представляет нечто выдающееся, да и идея «сборки» здания в виде динамичного пакета из пилонов, этакой рессоры, встречается и раньше — например, в берлинской Gustav-Adolf-Kirche Отто Бартнинга или в структуре RCA Building в нью-йоркском Рокфеллер-Центре.

«Детективный» сюжет с противоборством Б. М. Иофана и А. Шпеера — автора германского павильона, описанный последним в воспоминаниях, — непременный атрибут практически любых упоминаний парижской выставки в архитектурно-исторических публикациях. Советские рецензенты выставки отмечали «архитектурное превосходство» советского здания. Так, П. Балтер писал, что не было посетителя, который не провел бы сравнения двух построек — и сравнение это оказывалось не в пользу германского павильона, названного тяжелым, неуклюжим, нелепым [Балтер 1937: 61–73]. Тем не менее в отчетах о выставке в советской архитектурной прессе избегают фотографий, на которых одновременно были бы показаны оба павильона, расположенные друг против друга вдоль набережной Сены. Это неудивительно: каковы бы ни были мнения о художественном качестве двух сооружений, шпееровский павильон все-таки оказывался выше и, таким образом, успешно выполнял заявленную автором «символическую задачу» — служить устоем, о который «разбивается» волна советского здания. Орел со свастикой действительно смотрел на рабочего и колхозницу «сверху вниз». И этот урок был усвоен авторами нью-йоркского сооружения: абсолютные размеры — в отличие от стиля, композиции, характера декорации — всегда «работают» (это отлично используют авторы современных культовых зданий).

На буржуев свысока

Одним из характерных проявлений советского doublethink может служить то, что архитекторы и критики 1930–1950-х годов, ругая конструктивистов за «примитивный символизм» (имеется в виду стремление к «говорящей форме»: дома-шестерни, дома-станки, дома-трактора и дома-серпы-и-молоты), сами исповедуют его — и в той же примитивной форме. Например, сами строят дома с «говорящим» планом (театр Красной Армии), укрытые символическим декором. Это двоемыслие вполне наглядно проявляется в случае с проектированием Дворца Советов: критикуя американские небоскребы, авторы текстов о нем (в особенности популярных, рассчитанных на «массового читателя») не упускают случая сравнить здание с высочайшими постройками мира, от пирамид до Empire State Building (такие коллажи из самых высоких зданий были популярны уже в XIX в.), а венчающую статую Ленина — с самыми большими скульптурами, включая статую Свободы.

Любовь к символам приобретает на нью-йоркской выставке едва ли не карикатурный характер: если в Париже рабочий и колхозница несли серп и молот — пусть и использованные в качестве символов, но все же реальные предметы, атрибуты профессии, то теперь венчающая композицию статуя рабочего (получившего популярное прозвище «Джо-Рабочий» или «Большой Джо») снабжена… рубиновой кремлевской звездой на короткой рукоятке с небольшим яблоком[12].

Высотный регламент выставки устанавливал ограничения для павильонов в 30 м, а для скульптуры — в 15 м, «с тем, чтобы общая высота всего сооружения, за исключением флагштока, составляла не более 150 футов (45 м)» [Толстой 2006: 386]. Эти ограничения были внесены в конкурсное задание для разработчиков павильона, однако участники состязания отнеслись к ним весьма вольно. Так, Алабян использует традиционный прием наращивания высоты за счет венчания: в его конкурсном проекте высота «кремлевской башни» — 43 м, со шпилем и звездой — 60. Иофановский комплекс оказывался еще выше — звезда в руке рабочего светила с семидесятиметровой высоты. Советские рецензенты не преминули отметить, что советский павильон был выше всех построек, кроме «Трилона» — двухсотметрового шпилевидного сооружения, который вместе с «Перисферой» составлял ядро выставки (так, П. Балтер подчеркивает, что остальные сооружения не превышают 47 метров [Балтер 1939 (6): 33]). Стремление «смотреть на буржуев свысока» было воспринято публикой как политический жест и вызвало критическую реакцию в США, устроителям даже пришлось поднять выше американский флаг над выставкой[13].

Дворец Советов плашмя, ребром и боком

Как писал П. Балтер, «основной архитектурной темой, на протяжении ряда лет волнующей и занимающей Иофана, является сочетание архитектурного объема с гигантской венчающей его скульптурой» [Балтер 1939 (4): 7]. В Нью-Йорке это сочетание было представлено 53-метровым обелиском-пьедесталом, завершенным статуей в 17 м. В сочетании с окружающим обелиск подковообразным павильоном композиция оказывалась своего рода масштабной моделью Дворца Советов, натурным макетом для проверки видимости и архитектурных эффектов; сходство усиливали и амфитеатр (на выставке — открытый), и широкая открытая лестница, и решение торцов «подковы» в виде пропилеев.

Такого рода макеты — только в натуральную величину — порой применялись при установке памятников — например, Александру III на Знаменской пл. в Петербурге или Маяковскому в Москве. Из эпизодов архи-

[12] Скульптор В. А. Андреев; в исходном конкурсном проекте павильона Б. М. Иофан заставляет рабочего держать в одной руке большое яблоко со звездой, в другой — знамя.

[13] См., например: http://exhibitions.nypl.org/biblion/worldsfair/moment-time-brink-war/story/story-ussr.



Ил. 3. Павильон СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 г.
Фото: F. S. Lincoln. Fay S. Lincoln Photograph collection, 1920–1968, HCLA 1628, Special Collections Library, University Libraries, Pennsylvania State University.
Источник: https://www.flickr.com/photos/pennstatespecial/9392960029

тектурных упомянем макеты, использовавшиеся Джованни Бернини при проектировании колоннады собора Св. Петра; кстати, в оформлении советской экспозиции использовано немало барочных по сути приемов (так, зал культуры и отдыха имеет «живой, игривый» [Балтер 1939 (6): 35] контур с трехгранными и полукруглыми нишами, а благодаря применению зеркального стекла «теряет реальные границы и становится прозрачным и

легким» [Там же]). Полтора пролета станции «Площадь Маяковского» возле зала градостроительства «посредством зеркал производят впечатление огромной анфилады» [Там же].

Центральным экспонатом зала градостроительства был макет Дворца Советов из самоцветов, выставленный на фоне панно «Физкультурный парад» («Новая Москва»); изображение дворца использовано и в панораме зала «Единство и дружба народов СССР». Напомним, Дворец показывали и на парижской выставке 1937 г. — и в виде модели, и в живописном панно-заднике «Стахановцы» А. А. Дейнеки.

Нью-йоркский павильон оказывался «репетицией» Дворца Советов прежде всего в смысле сочетания скульптуры со зданием. Отношение высоты статуи к общей высоте сооружения (17 м к 70 м) было практически таким же, как во Дворце (100 м к 415 м) — чуть меньше одной четверти. Эта проблема — видимость скульптуры на большой высоте (в московском случае — буквально заоблачной) в сильном ракурсе — в июле 1939 г. обсуждалась и на V пленуме правления Союза советских архитекторов СССР, посвященном строительству главного здания страны, — и не получила убедительного разрешения.

Макет — временный заместитель — строящегося Дворца должен был появиться в Москве: после выставки павильон разобрали и перевезли в СССР, чтобы заново возвести в ЦПКиО[14]. Это предусматривалось с самого начала работы над павильоном: в конкурсном задании на проектирование уже содержится положение о том, что «конструкция каркаса павильона должна быть металлической и разборной, дающей возможность по окончании выставки перевезти ее в СССР» [Толстой 2006: 386]. Б. М. Иофан в пояснительной записке также отмечает необходимость рассчитывать каркас на нагрузки, принятые для постоянных зданий в Москве [Там же: 398]. Работы были свернуты в 1941 г., как и строительство самого Дворца Советов; впрочем, к этому времени последний был уже так успешно, убедительно назначен на роль визуальной формулы «советского», что можно было уже и не строить.

«Поэту будущего — от поэта настоящего»

Павильон СССР нарушал общий строй выставки 1939 г. не только в отношении высоты. Напомним, лозунгом и идеологической рамкой Нью-Йоркской всемирной выставки было представление о «мире будущего». Советская же экспозиция предъявляет посетителю картину «настоящего» как того «будущего», которое уже якобы наступило в «одной отдельно взя-

[14] Композиция по мотивам павильона со статуей рабочего со звездой на высоком пьедестале была также использована в декорации Пушкинской площади к годовщине Октября в 1940 г.

той стране»[15]. Эту логику демонстрируют — скрыто или вполне эксплицитно — все тексты о советском павильоне, все программы репрезентации СССР на выставке, все описания архитектурного решения, декорации, набора залов и состава экспонатов. Авторы одного из проектов павильона (Д. В. Карпов, Н. А. Кольцов и др.) прямо пишут:

> Советский павильон на выставке «Мир будущего» в Нью-Йорке должен показать, что СССР, являясь носителем лучших передовых идей, уже сейчас успешно претворяет эти идеи в жизнь и несет их в будущее [Толстой 2006: 392].

Как писал в отчете главный художник советской экспозиции Н. М. Суетин, «перед художниками стояла задача: в оформлении Советского павильона отразить в крупных, монументальных, художественных формах величие и мощь социалистического государства, раскрыть его социально-экономическую и политическую структуру» [Там же: 421]. Сконструированная, воображаемая пропагандистская «действительность» заменяет здесь заявленное будущее; в этом отношении экспозиция — это скорее упомянутое Достоевским в «Братьях Карамазовых» «сведение небес на землю», чем «достижение небес с земли»:

> Оформление экспозиции советского павильона представляет собой опыт большого показа советской действительности. Этот опыт должен быть учтен широкими массами архитекторов и художников, работающих на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, а также на строительстве дворцов культуры, техники, музеев [Балтер 1939 (6): 39].

Хронология здесь умещается в диапазон от «проклятого прошлого» через борьбу за построение социализма — к вечно длящемуся настоящему; оно и есть образ будущего, которое если и будет отличаться от «сегодня» — то лишь количественно, но не «стилистически». Торцы павильона декорированы барельефами Ленина и Сталина с цитатами из обоих — соответственно: «The Russian revolution must in its final result lead to the victory of socialism» и «For the USSR socialism is something already achieved and won».

Подобная «социалистическая эсхатология» находит прямое отражение в устройстве павильона: в материалах проекта и в прессе зал, посвященный «единству и дружбе народов», буквально называется «залом апофеоза».

> Единственный его экспонат — гигантская панорама — «Дружба народов СССР», длиной в 75 м. ‹…› В центре ‹…› разворачивается перспектива будущей Москвы. ‹…› После детального осмотра все-

[15] Подробнее об этом см. у Энтони Свифта: [Swift 1998].

> возможных достижений Советского Союза панорама дает синтетический художественный образ необъятной, мощной, неудержимо растущей страны. ‹…› После осмотра апофеозного зала посетитель попадает в зал литературы, науки и прессы. Это спокойный зал, в стены которого встроены витрины с советскими печатными изданиями, портретами писателей и графикой. ‹…› В торцовую стену зала вкомпонован барельеф Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Под барельефом на мраморной доске помещены основные произведения классиков марксизма-ленинизма. Марксизм-ленинизм, как научная основа всего строительства, всех достижений СССР — это последний, заключительный образ советского павильона [Балтер 1939 (6): 36].

Таким образом, экспозиция завершается отсылкой к учителям и «священным текстам».

О проектировании и визуализации будущего, в частности, о путях технологического развития и о том, в какие именно формы оно будет облечено, особенно не задумываются. Самодовольство советской культуры, в которой «будущее уже наступило», — одна из причин провинциализма, наиболее очевидного в дизайне предметной среды и архитектуре. Налицо отсутствие представлений — или, точнее, необходимости в таких представлениях — о «границах современности», о формах завтрашнего дня или ближайшей по историческим меркам перспективы, своего рода бедность фантазии — прежде всего дизайнерской. Характерно, что самые точные вещи на выставке 1939 г., главные «попадания» в образы будущего — на счету именно дизайнеров (скажем, Нормана Бел Геддеса, спроектировавшего для General Motors «Футураму» — павильон, в котором демонстрировался мир через 20 лет). Подобные выставки выдвигают на передний план фигуру дизайнера как человека, вовлеченность которого в производство, в технологию, близость к предметной реальности позволяла конструировать не отвлеченные образы условного будущего, а мир, каким он станет завтра. Мир, образы которого отличаются и от советской неоклассики с ее претензией на вечность, на конец времен, и от советского модернизма, эксплуатировавшего инженерную, машинную эстетику, эстетику целесообразного, но не способного представить развитие самой «машины». В этом отношении «действительность», представленная в советском павильоне, стилистически стремительно устарела уже в ближайшие десятилетия, навсегда оставшись набором образов довоенного мира и сохранив жизнеспособность лишь в тех аспектах, которые отвечали общей дизайнерской тенденции всей выставки.

* * *

Итак, выше были рассмотрены некоторые особенности представления СССР на двух выставках 1939 г. — накануне глобальных потрясений, в очередной раз изменивших и характер системы, и характер ее отношений с окружающим миром, и способы ее репрезентации. Всесоюзная сельско-

хозяйственная выставка в части программы демонстрирует вполне традиционную, если не архаическую природу советского политического режима и национально-государственного устройства. В то же время в архитектурном решении павильона механизации неявным, но вполне считываемым образом воплотилось органически присутствующее в советской культуре и политической риторике милитаристское, воинственное начало.

Павильон на выставке в Нью-Йорке был средством репрезентации «советского», представляя собой не «сумму» советской архитектуры, не «генеральную линию» соцреализма, но стилистический компромисс по отношению к интернациональной практике выставочного строительства. Создатели проявляют здесь нехарактерную для советского зодчества, но характерную для предвоенных отношений с Западом (в особенности — с США) степень адекватности, осознание границ риторики «для внутреннего употребления». Дизайн экспозиции и отбор экспонатов также свидетельствуют о рефлексии организаторов, о специфическом понимании ими задачи конструирования образов для внешнего зрителя. Композиция павильона, развивающая отработанную еще в Париже (1937) модель взаимодействия архитектуры со скульптурой, делает его своего рода репетицией, макетом Дворца Советов. Идеология, положенная в основу советской экспозиции, отлична от общей рамки нью-йоркской выставки 1939 г.: вместо изобретения и визуализации «мира будущего», основанных на прогрессе технологий и дизайнерской интуиции, авторы павильона СССР предъявляют зрителю пропагандистские образы «советского настоящего» как наступившего будущего. В этом смысле павильон стал характерным образцом культуры триумфа. Самодовольство имело следствием провинциализацию.

Факт же участия СССР на экспозиции будет вновь востребован два года спустя, когда США понадобятся в качестве союзника: 17 сентября 1941 г. будет подписан к печати сборник выдержек из книги записей посетителей советского павильона в Нью-Йорке «Граждане Соединенных Штатов Америки и других стран о Советском Союзе» [Граждане 1941].

Литература

Аркин 1937 — *Аркин Д.* Советский павильон // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 5.

Балтер 1937 — *Балтер П.* На Международной выставке. Письмо из Парижа // Архитектура СССР. 1937. № 11. С. 61–73.

Балтер 1939 — *Балтер П.* Павильон СССР на Международной выставке в Нью-Йорке // Архитектура СССР. 1939. № 4. С. 5–11; № 6. С. 33–39.

Бахарева и др. 2005 — Архитекторы блокадного Ленинграда: [Каталог выставки] / Авт.-сост. Ю. Ю. Бахарева. СПб.: Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2005.

Граждане 1941 — Граждане Соединенных Штатов Америки и других стран о Советском

Союзе (из книги записей посетителей павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 г.). М.: Госполитиздат, 1941.

Жуков 1939 — *Жуков А. Ф.* Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. М.: [б. и.], 1939.

Коваль и др. 1939 — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. 1939 / Сост. Т. А. Коваль, А. Ю. Бранзбург, И. Г. Веритэ и др.; Под ред. П. Н. Поспелова, А. В. Гриценко, Н. В. Цицина. М.: Сельхозгиз, 1939.

Лансере 2008 — *Лансере Е. Е* Дневники: [В 3 кн.]. М.: Искусство-XXI век, 2008.

Малинина 1991 — *Малинина Т. Г.* Тема памяти в архитектуре военных лет: по материалам конкурсов и выставок 1942–45 гг. М.: НИИ РАХ, 1991.

От редакции 1940 — От редакции // Архитектура Ленинграда. 1940. № 4. С. 7.

Паперный 1996 — *Паперный В.* Культура Два. М.: Нов. лит. обозрение, 1996.

Роговин и др. 1949 — *Роговин Н. Е., Маркузон В. Ф., Сахаров С. И.* и др. Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Кн. 1: Архитектура Древней Греции / Под общ. ред. В. Л. Блаватского и др. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1949.

Толстой 2006 — Выставочные ансамбли СССР. 1920–1930-е годы: Материалы и документы / Отв. ред. В. П. Толстой. М.: Галарт, 2006.

Хмельницкий 2007 — *Хмельницкий Д. С.* Зодчий Сталин. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.

Duranti 2006 — *Duranti M.* Utopia, nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair // Journal of Contemporary History. Vol. 41. No. 4. 2006. P. 663–683.

Swift 1998 — *Swift A.* The Soviet world of tomorrow at the New York World's Fair, 1939 // The Russian Review. Vol. 57. No. 3. 1998. P. 364–379.

Architecture for internal and external use: The Soviet pavilion at the 1939 New York World's Fair and the All-Union Agricultural Exhibition

Bass, Vadim G.
PhD (Candidate of Science in Art History)
Associate Professor, Department of Art History, European University at St Petersburg,
Russia, 191187, St. Petersburg, Gagarinskaya str, 3A
Tel.: +7 (812) 386-76-35
E-mail: bass@eu.spb.ru

Abstract. The article examines some peculiarities of architectural representation of the USSR in 1939, on the eve of World War II. The differences between the image of the country 'for internal use' and 'for external use' are emphasized.
The program of the All-Union Agricultural Exhibition in Moscow demonstrates a similarity to Western commercial and colonial

fairs. This might be considered as an illustration of the outdated and even archaic nature of the Soviet regime. The architecture of the Pavilion of Mechanization reveals the hidden militarism of Soviet culture.

The architectural solution and the exposition of the Soviet pavilion in New York demonstrated a stylistic compromise with the mainstream of Western exhibit practice. The volumetric solution of the building was similar to the Palace of the Soviets in Moscow, then under construction. The New York pavilion was a model representing the main edifice of the USSR to the international audience. In order to affect the visitors, designers employed a synthesis of sculpture and architecture, first utilized in Paris in 1937, as well as very simple tools: the structure exceeded the height restrictions and was the tallest pavilion at the New York Fair. Ideologically, the Soviet exhibition broke the rules too: whereas the slogan of the Fair was 'The World of Tomorrow,' the pavilion of the USSR demonstrated propagandistic images of 'the Soviet present' as the *future that had already arrived*.

Keywords: All-Union Agricultural Exhibition, New York World's Fair, 1939, Stalinist architecture, Boris Iofan, the Palace of the Soviets, Soviet pavilion, architecture and propaganda

References

Arkin, D. (1937). Sovetskii pavil'on [The Soviet Pavilion]. *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], *1937*(9), 5. (In Russian).

Balter, P. (1937). Na Mezhdunarodnoi vystavke. Pis'mo iz Parizha [The International exhibition. The Letter from Paris]. *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], *1937*(11), 61–73. (In Russian).

Balter, P. (1939). Pavil'on SSSR na Mezhdunarodnoi vystavke v N'iu-Iorke [The USSR Pavilion at the New York International Exhibition]. *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], *1939*(4), 5–11, *1939*(6), 33–39. (In Russian).

Bakhareva, Iu. Iu. et al. (eds.) (2005). *Arkhitektory blokadnogo Leningrada* [Architects of blockaded Leningrad]. St. Petersburg: Gosudarstvennyi muzei istorii Sankt-Peterburga. (In Russian).

Duranti, M. (2006). Utopia, nostalgia and World War at the 1939–40 New York World's Fair. *Journal of Contemporary History, 41*(4), 663–683.

Grazhdane (1941) — Grazhdane Soedinennykh Shtatov Ameriki i drugikh stran o Sovetskom Soiuze (iz knigi zapisei posetitelei pavil'ona SSSR na Vsemirnoi vystavke v N'iu-Iorke 1939 g.) [Citizens of the USA and other countries on the USSR (From the Visitors' Book at the Soviet Pavilion at the 1939 NY World's Fair)]. Moscow: Gospolitizdat. (In Russian).

Khmel'nitskii, D. S. (2007). *Zodchii Stalin* [Stalin the Architect]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Koval', T. A., Branzburg, A. Iu., Verite, I. G. et al. (compl.) (1939). *Vsesoiuznaia sel'skokhoziaistvennaia vystavka. 1939* [The All-Union Agricultural Exhibition]. P. N. Pospelov, A. V. Gritsenko, N. V. Tsitsin (eds.). Moscow: Sel'khozgiz. (In Russian).

Lansere, E. E. (2008). *Dnevniki* [Diaries; in 3 books]. Moscow: Iskusstvo-XXI vek. (In Russian).

Malinina, T. G. (1991). *Tema pamiati v arkhitekture voennykh let: po materialam konkursov i vystavok 1942–45 gg.* [The theme of memory in wartime architecture: competitions and exhibitions of 1942–45]. Moscow: NII RAKh. (In Russian).

Ot redaktsii (1940) [Editorial]. *Arkhitektura Leningrada* [Architecture of Leningrad], *1940*(7). (In Russian).

Papernyi, V. (1996). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Rogovin, N. E., Markuzon V. F., Sakharov S. I. et al. (1949). Vseobshchaia istoriia arkhitektury [General history of architecture], vol. 2, issue 1: *Arkhitektura Drevnei Gretsii* [Architecture of Ancient Greece]. V. L. Blavatskii et al. (eds.). Moscow: Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR. (In Russian).

Swift (1998) — *Swift A*. The Soviet world of tomorrow at the New York World's Fair, 1939. *The Russian Review*, *57*(3), 364–379.

Tolstoi, V. P. (ed.) (2006). *Vystavochnye ansambli SSSR. 1920–1930-e gody: Materialy i dokumenty* [The exhibition ensembles of the USSR. 1920–30s: Materials and documents]. Moscow: Galart. (In Russian).

Zhukov, A. F. (1939). *Arkhitektura Vsesoiuznoi sel'skokhoziaistvennoi vystavki 1939 goda* [Architecture of the 1939 All-Union Agricultural Exhibition]. Moscow: [n. p.]. (In Russian).

Bass, V. G. (2016). Architecture for internal and external use: The Soviet pavilion at the 1939 New York World's Fair and the All-Union Agricultural Exhibition. *Shagi / Steps, 2*(1), 82–102