



HAL
open science

Minsk, architectures d'une double reconstruction

Fabien Bellat

► **To cite this version:**

| Fabien Bellat. Minsk, architectures d'une double reconstruction. 2020. hal-03791227

HAL Id: hal-03791227

<https://hal.science/hal-03791227>

Submitted on 29 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Фабьен Белла

МИНИСК

Архитектура столицы

1917—1956

Москва

2020

Предисловие **6**

Содержание

Часть
первая

1917 — 1941

Рождение столицы

Создание нового
Минска **14**



Величественные
сооружения **26**



Тень
на фасадах **62**



Часть
вторая

1941–1956

Разрушения
и планификация **74**



Падение и возрождение по-сталински

Триумфалистская
реконструкция **118**



По ту сторону
дворцов... **168**



Заключение **190**

Предисловие

Создать страну — значит создать достойную столицу. После Первой мировой войны новые границы Европы изменили облик таких столиц, как Прага, Будапешт и Белград. На смену рухнувшей Российской империи после Октябрьской революции 1917 года пришли новые политические и пространственные реалии. После нескольких лет кровопролитной гражданской войны Ленину удалось придать первоначальному революционному порыву некую завершённую форму благодаря союзному договору 1922 года, положившему начало Союзу Советских Социалистических Республик. Договор был подписан Российской СФСР, Закавказской СФСР, Украинской ССР и Белорусской ССР. Москва стала административным центром СССР, а такие неравнозначные по своей важности города, как Тбилиси, Киев и Минск, получили совершенно новый статус. Статус территориального воплощения советского режима.

Создать столицу — значит прежде всего суметь принять верные административные решения, затем разработать некую стратегию — или согласиться на её отсутствие — по отношению к уже существующей архитектуре и, наконец, сотворить новые архитектурные символы, которые способствовали бы выполнению роли, отведённой тому или иному городу. Белорусская ССР стала новым географическим, политическим и культурным продуктом: Минск оказался объектом масштабной «апроприации», а архитекторы — инструментами в руках Коммунистической партии. И потому Минск был превращён в орудие внутренней и внешней политики, дабы стать воплощением «мощи, славы и идеи»¹ великой русской революции. Это позволило, помимо всего прочего, возвести в 30-е годы такие значимые здания, как Дом правительства, Большой театр оперы и балета, Академия наук, автором которых был один архитектор — Иосиф Лангбард. Будучи примерным советским гражданином, он воплощал революцию в эпичности и монументальности архитектуры, привнося через упрощение геометрических форм порыв современности в белорусскую традицию. Создание облика архитектуры в современном духе служило интересам партии, стремившейся утвердить коренную смену устоев общества в русле марксистской идеологии. Архитекторы были вынуждены лавировать в беспорядочном потоке переворотов власти в Москве. Но если история стерла имена ликвидированных приспешниками Сталина руководящих лиц, то здания, построенные при них в Минске, сохранили в своём облике яркий отпечаток перемен.

Вскоре Вторая мировая война стремительно вторглась в этот городской пейзаж, уже омытый кровью жертв сталинских репрессий. В июне 1941 года нацисты неожиданно напали на СССР — граничившая с Польшей Белоруссия была в короткий срок захвачена временно одерживающей победу Германией. Первые бои испещрили Минск руинами, а три года спустя сражения между отступающими истощёнными немцами и силами Красной армии привели к ожесточённым бомбежкам. Победа 1944 года далась ценой разрушения 90% города. Несмотря на то что освобождение Минска не имело такого военного и политического значения, как легендарная битва за Сталинград, Сталин отметил тяжёлые потери белорусского народа в войне и принял решение

выделить Минску, равно как Сталинграду и Киеву, специальный бюджет на восстановление. Самые именитые архитекторы Москвы, такие как Алексей Щусев, Владимир Семенов, Николай Колли, были направлены в Белоруссию для разработки генерального плана возрождения архитектуры города во всем её величии. По сути, новый Минск должен был стать отражением триумфального величия всего СССР.

Если в отношении городов можно говорить о реинкарнации, то Минск несомненно прожил несколько жизней. Провинциальный город до 1917 года; воплощение новой идеологии — до 1939-го; отражение пышного чествования сталинского режима — после 1944 года. Все, что было спроектировано или построено, несло на себе печать действующей власти.

Однако, несмотря на всю элегантность, здания на улицах белорусской столицы словно неожиданно признаются: мы ничем не уникальны, мы часть стандартной застройки, которая встречается повсеместно на территории СССР. Таким образом, за пропагандным блеском важнейших городских сооружений мы видим множество типовых зданий, иногда годами остававшихся недостроенными. И в этом Минск раскрывает перед нами градостроительную реальность сталинского мира: удивительное сочетание величия и нищеты. Величественные фасады «бутафорского города», производящие впечатление на легковерного зеваку, искусно скрывали самые обычные жилые пространства. И если проследить за судьбой архитекторов, как тех, которые были в милости у режима, так и тех, кого постигла печальная участь, можно увидеть закулисы «театра» советской власти в его апофеозе.

Как проходил это процесс? Какие техника и эстетика ему свойственны? Кто принимал решения и кто творил? Полная оптимизма перепланировка, варварские разрушения, величественное воскрешение — какую же невероятную повесть обо всем этом может поведать нам Минск! Повесть, в которой идеологией, пушками, планами перестройки и бульдозерами в угоду сталинским решениям была переписана история целого города.

¹ Aron R. Paix et guerre entre les nations. Paris: Calmann-Lévy, 1984. P. 81.

Часть
первая

Рождение столицы

1917–1941



Создание нового Минска



В

1914 году Минск был не более чем второстепенным городом Российской империи. До этого, в эпоху Средневековья, город со сложным историческим прошлым принадлежал Великому княжеству Литовскому, пока в XVIII веке не вошел в состав Российской империи. Наследием доимперского периода стало принятие частью населения католицизма, а в архитектуре — появление соборов в стиле барокко, возведенных в XVIII столетии иезуитами. Под властью Санкт-Петербурга Белоруссия, с одной стороны, оказалась притеснена в религиозном и языковом отношении, поскольку империя стремилась русифицировать местное население и обратить его в православие, а с другой стороны, белорусская территория использовалась в качестве зоны развития мелкой промышленности, а также активной торговли с Европой. Такая противоречивая политика сдерживала местные власти, попытки которых модернизировать общество пресекались на корню². Кроме того, в то время основная часть Белоруссии все еще оставалась аграрной — 81% населения проживали в сельской местности³, сохраняя древние устои. Таким образом, к началу XX века о будущей Белоруссии еще нельзя говорить как о сформировавшемся современном государстве.

Оккупированный немцами во время Первой мировой войны, отвоеванный Красной армией русских большевиков в 1918 году, осажденный в 1919 году военными силами воссозданной Польши Минск всегда был яблоком раздора для соперничающих стран. И только в 1921 году, после прекращения вражды между советскими и польскими властями, Белоруссия смогла действительно начать процесс советизации⁴.

Политическая лаборатория

Находясь на границе молодого СССР, территория Белоруссии приобретает стратегическую важность. Получив роль моста советского режима в Европу, республика должна была служить образцом, как с идеологической точки зрения, так и с точки зрения реального экономического развития. К тому же, поскольку СССР считался цитаделью коммунизма, окруженной кольцом капиталистических стран, в Минск были направлены значительные военные силы. Все это обусловило необходимость реконструкции белорусской столицы.

Многие руководящие лица приложили немало усилий для реконструкции. Александр Червяков (1892–1937), Александр Криницкий (1894–1937), Вильгельм Кнорин (1890–1938) проводили в Белорусской ССР политику, ориентированную на создание масштабной инфраструктуры и призванную способствовать развитию народного просвещения. Получив в 1915 году диплом преподавателя, молодой Червяков в 1917-м вступил в партию, затем в 1920 году руководил Минским губревкомом, после чего был назначен в 1922 году членом Центрального исполнительного комитета СССР. Вместе с тем он продолжал педагогическую деятельность, публикуя эссе о революционной борьбе белорусского народа, а также о его культуре⁵. Криницкий был назначен политическим комиссаром Красной армии в 1918 году, первым секретарем ЦК компартии Белорусской ССР — в 1924 году. Кнорин был одним из организаторов Минского

² Marchesin P. La Biélorussie. Paris: Karthala, 2006. P. 33.

³ Там же. С. 41.

⁴ Там же. С. 22–23.

⁵ Государственная власть СССР. Высшие органы власти и управления и их руководители. 1923–1991 гг.: Историко-биографич. справочник / Сост. В. И. Ивкин. М: РОССПЭН, 1999.

совета в 1917 году, секретарем Центрального бюро КП(б) Белорусской ССР с 1920 по 1928 год. В 1932-м он возглавил белорусскую группу истории партии, а также Историко-партийный институт красной профессуры. Зачастую выходцы из скромных семей, эти люди считали необходимым мобилизовать вокруг советского идеала все общество, задействовав те ресурсы, которые способствовали бы развитию этого идеала, в том числе и интеллектуальному. И всех этих слуг революции ждала трагическая судьба...

После смерти Ленина в январе 1924 года в Москве усилилась борьба за власть внутри партии. После того как Троцкий был устранен, другие члены политбюро не смогли противостоять ловкости Сталина, который к концу 1928 года контролировал основные рычаги влияния. В 1929 году он еще больше укрепил свою власть, начав коллективизацию и утвердив первый пятилетний план. Такая сталинская политика жестоко ударила по сельским жителям, что стало среди прочего причиной голода 1932 года на Украине, при этом в качестве долгосрочной перспективы по развитию потенциала и ликвидации отставания СССР было обозначено активное развитие тяжелой промышленности⁶. Белоруссии, несомненно, не удалось избежать нелегких преобразований, а ее столица находилась на передовой событий, являя собой воплощение кремлевских решений, затрагивавших всю страну.

В 30-е годы Минск был плацдармом реализации политики ускоренного и вместе с тем масштабного развития. В республике, славившейся своими озерами и лесами, проведение путей сообщения сопровождалось в первую очередь мелиорацией болотистых земель. С 1919 по 1941 год в Минском районе, а затем и по всей республике было осушено 270 000 гектаров болот⁷. Вместе с тем сталинская массовая коллективизация в сельской местности привела к перераспределению населения, вынудив покинуть деревни значительную часть их жителей. Многие были выселены, те, кому повезло больше, пополнили ряды рабочей силы Минска, в которой он нуждался. Это способствовало бурному росту городского населения: если в 1913 году Минск насчитывал 97 000 жителей, то в 1939 году их число выросло более чем вдвое, достигнув 237 000⁸. Из-за такой концентрации населения город стал практически единственным экономическим центром БССР, в результате чего в 30-е годы был разработан проект переноса столицы республики в Могилев. Однако даже такая диспропорция не могла скрыть тот факт, что Белоруссия не оправдывает ожиданий требуемой Сталиным промышленной планификации⁹. Несмотря на все указы, город всячески сопротивлялся диктату, ускользя от контроля плановиков.

С момента появления своей первой статьи о национальном вопросе в 1913 году¹⁰, а также назначения комиссаром по делам национальностей после революции Сталин всегда с особым вниманием относился к этой теме, расценивая решения, принимаемые в республиках, как возможное национальное отклонение от выбранной им идеологической линии. Такое отношение Сталина довлело над разработкой стратегии советизации, и строительство помимо прочего подчинялось осмотрительному выбору тех проектов, которые реализовывались в Минске в соответствии с ожиданиями Москвы.

⁶ *Khlevniouk O. Le Cercle du Kremlin. Staline et le Bureau politique dans les années 1930: les jeux du pouvoir. Paris: Seuil, 1998; Fitzpatrick S. Le Stalinisme au quotidien. La Russie soviétique dans les années 1930. Paris: Flammarion, 2002.*

⁷ *Richard Y. La Biélorussie, une géographie historique. Paris: L’Harmattan, 2002. P. 166.*

⁸ Там же. С. 130.

⁹ Там же. С. 130.

¹⁰ См.: *Sebag-Montefiore S. Le Jeune Staline. Paris: Calmann-Lévy, 2008.*

Курс на модернизацию

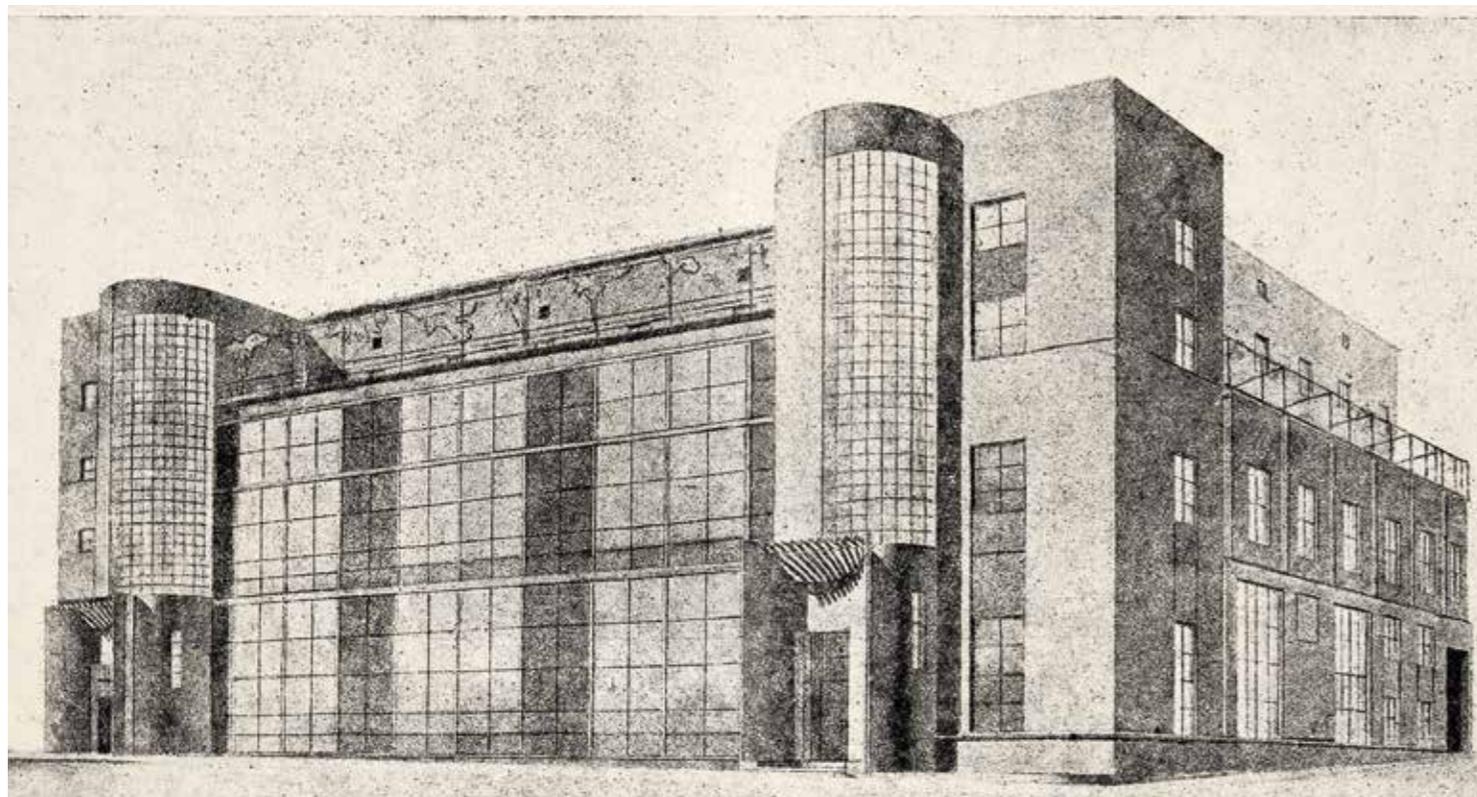
Какой облик должна была приобрести архитектура растущего города? Если говорить о стиле, то в 1920-е годы в политбюро достаточно сдержанно, зачастую без каких-либо комментариев по поводу техники и эстетики, относились к проектам, принимаемым в рамках масштабных конкурсов, как, например, проект московского Дворца труда в 1923 году. Такое безразличие правительства позволило конструктивистским новаторам развить ультрасовременную концепцию архитектуры, которая, по их мнению, воплощала ценности революции¹¹. Подражая Москве, Минск шел по тому же пути. Таким образом, новые постройки свидетельствовали о стремлении к современности с характерными для нее простыми линиями зданий, без декора, с широкими остекленными фасадами, контрастирующими с традиционным городским пейзажем. Несмотря на скромный бюджет, внешне все выглядело как прославление нового революционного образа жизни, в котором провозглашались равенство полов, открытость образования для всех граждан и доступность досуга для пролетариата.

Новое здание Белорусского государственного университета в Минске — учреждения, означавшего, что город превратился в полноправную столицу, — стало предметом конкурса в 1926 году. Проекты были представлены совместно Вячеславом Владимировым (1989–1942) и Василием Красильниковым (1900–1972), а также Георгием Вегманом (1899–1973), все они в то время были еще студентами Вхутемаса¹². Их старший коллега Моисей Гинзбург (1892–1946), уроженец Минска, получил образование в Миланской академии незадолго до Первой мировой войны. Все эти архитекторы разделяли общее стремление к современности, различались лишь их взгляды на пространственное решение и работу с фасадами. Все они предложили функционалистский подход, характерный в большей степени для промышленной архитектуры. Никакой парадности, никаких попыток придать сооружению пышность путем украшения входа или создания симметричных композиций. Здание функционально занимало пространство, словно производственный цех, только производили там не приборы и инструменты, а дипломированных специалистов...

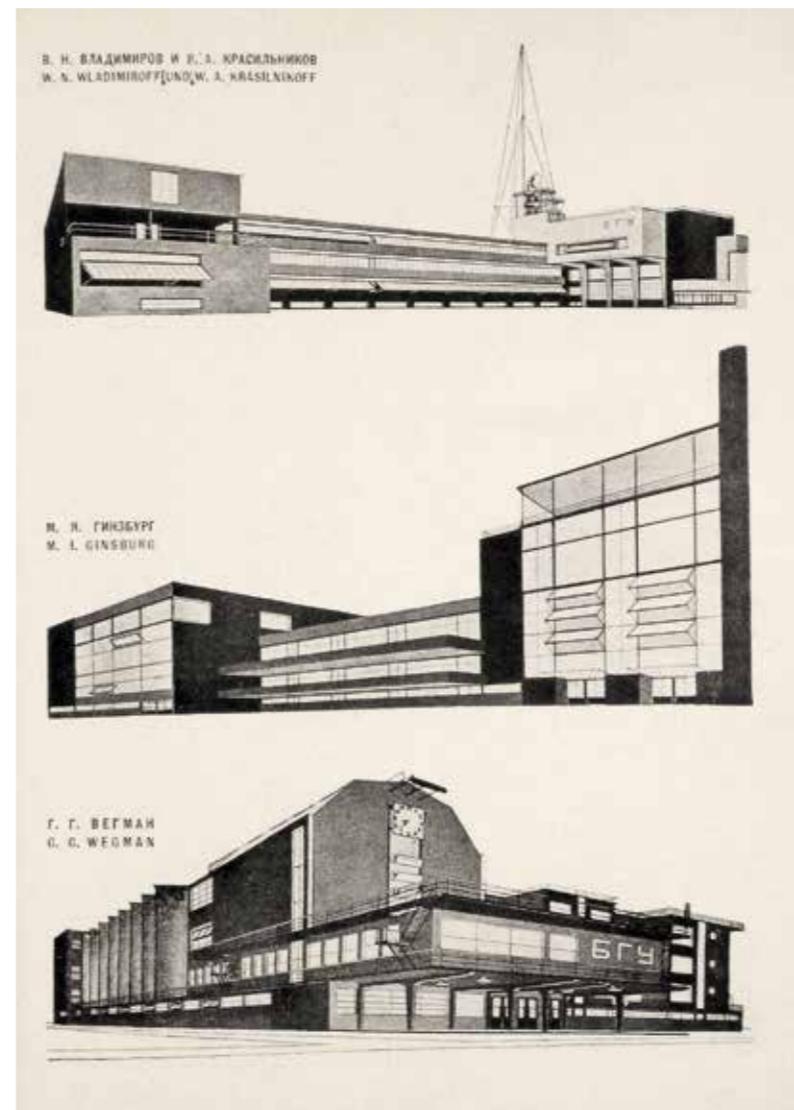
Владимиров и Красильников предложили проект сооружения, состоящего из трех частей: длинную центральную часть с ленточными окнами фланкируют два угловых блока, — простая схема, в которой не совсем удачно соблюдены пропорции между слишком длинным центральным корпусом учебных помещений и прилегающими с обеих сторон зданиями, где размещались кабинеты администрации и столовая. Вегман предложил более целостную концепцию здания, гармонично соотнося протяженность и высоту корпусов. Он создал эскиз постройки на сваях с широким остекленным фасадом, что уже само по себе было невероятно современным решением, и более высокой частью, завершавшейся фронтоном, который напоминал фронтон одного из зданий берлинского завода АЕГ Петера Беренса. В этой части университета архитектор планировал зубчатый фасад, чтобы достичь более глубокого освещения учебных аудиторий, и что примечательно — такой принцип унаследован от архитектуры санаториев! Столь смелое объединение форм вряд ли можно назвать целостным, архитектурные решения

¹¹ *Чепкунова И. Кузница большой архитектуры. Советские конкурсы 1920–1950-х. М.: Искусство XXI век, 2014.*

¹² Акроним для названия Высших художественно-технических мастерских. См.: *Khan-Magomedov S. O. Vhutemas. Paris: Edition du Regard, 1990.*



Георгий Гольц,
Михаил Парусников
**Проект Госбанка
в Минске**
1921
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Вячеслав
Владимиров,
Василий
Красильников,
Моисей Гинзбург,
Георгий Вегман
**Проект
Белорусского
государственного
университета
в Минске**
1921
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Иван Запорожец
**Столовая
университета**
1929
ФОТО АВТОРА



Георгий Лавров
**Государственная
библиотека
Белоруссии**
1930
ФОТО АВТОРА



Андрей Буров
Рабочий клуб
1927
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

скорее контрастировали друг с другом, нежели создавали некое единство. Наконец, Гинзбург представил современный проект, который можно назвать успешным. Четкая горизонтальность фасадов, тщательно выверенная пропорциональность трех корпусов, сдержанность бетонных стен, усовершенствованная организация остекленного пространства (с продуманной системой проветривания), суровость архитектурного ансамбля — во всем ощущалась рука великого мастера на пике его инновационного вдохновения. Гинзбург планировал создать в своем родном городе университет, здание которого являлось бы наилучшим воплощением современности.

Несмотря на все достоинства, проект так и не был реализован. Университет построили в 1929 году по проекту Ивана Запорожца (1884–1952)¹³ и Георгия Лаврова (1896–1967) в духе конструктивизма, однако в более простом и традиционном исполнении, в оштукатуренном кирпиче, со строгими функционалистскими объемами. Лавров родился в Смоленской области (недалеко от современной Белоруссии), обучался в Витебске у Эль Лисицкого (1890–1941), который, в свою очередь, под влиянием супрематизма Малевича разработал систему обучения, рассматривающую формы в пространстве. Затем Лавров уехал вслед за своим учителем в московский Вхутемас, с 1928 по 1934 год пребывал в инновационной атмосфере советской столицы, после чего переехал в Минск. Еще не закончив обучение, он уже в 1930 году, сразу после завершения комплекса университета, приступил к проекту Государственной библиотеки БССР. В нем прослеживалось влияние работ Ильи Голосова (1883–1945), особенно таких, как Дом Советов в Хабаровске (1928) и Дом культуры им. Зуева в Москве (1929): то же использование контраста строгих, простых стен и остекления, те же скругленные элементы, оживляющие фасад здания. По всей вероятности, Лаврова можно считать учеником Голосова, от которого он перенял владение техникой классического конструктивизма и новый архитектурный язык. Таким образом, здание Государственной библиотеки привнесло в Белоруссию оригинальный элемент московской действительности. Сама обстановка в Советском Союзе благоприятствовала тому, чтобы созидательный опыт Голосова находил отражение во многих проектах. Получивший академическое образование, Голосов был предрасположен к использованию традиционных методов в архитектуре, но вместе с тем способен корректировать направление своей работы, создавая в итоге именно тот целостный стиль, который так подходил СССР, с энтузиазмом стремящемуся к демонстрации современности, но в то же время скованному постоянным дефицитом материалов. В этом плане Лавров сумел достаточно эффективно поработать в Минске, его библиотека стала грандиозным для города зданием, несмотря на то что была построена очень скромными средствами. Такие проекты поддерживали хрупкое равновесие между экономикой с ее недостижимыми целями и необходимостью идти в ногу со временем.

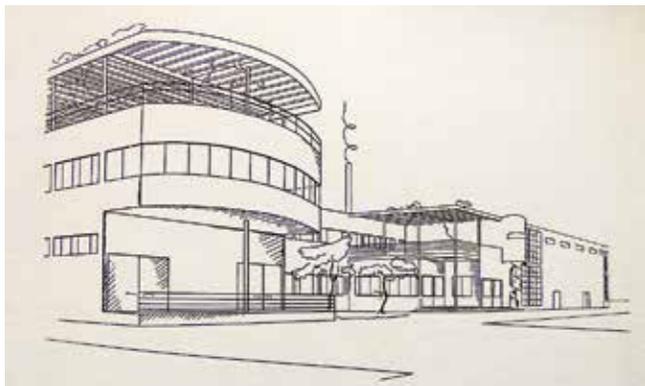
¹³ Грушина А. «Зодчий и время. Иван Кузьмич Запорожец (1884–1952)», Архитектура и строительство Москвы. 1987. № 10. С. 24–26.

Рабочие клубы — орудие создания социалистического образа жизни

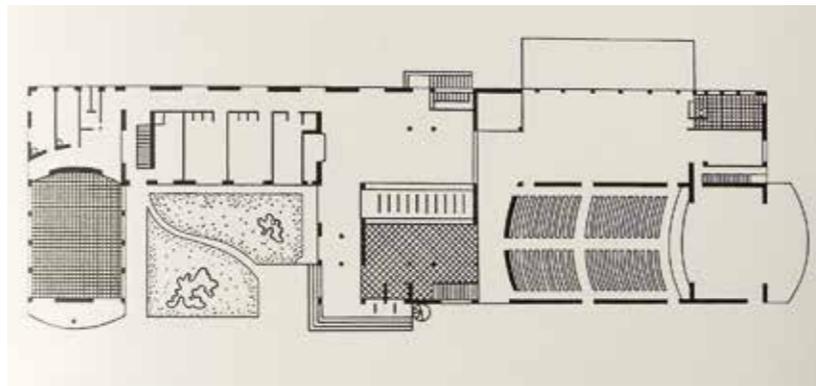
Университеты и библиотеки традиционно были частью строительных программ, но в СССР вскоре появились новые особые места для распространения идеологии, призванные полностью трансформировать социальные устои. Новые концепции реализовывались в строительстве рабочих клубов.

Минский клуб пищиков был спроектирован Андреем Буровым (1900–1957). Буров получил образование в 20-е годы и активно работал в Москве, затем перенял принципы модернизма под влиянием братьев Весниных и Ле Корбюзье. Его первые творения настолько были верны духу Ле Корбюзье, что походили на пародию, например декорации молочной фермы, созданные им в 1929 году для фильма Сергея Эйзенштейна «Старое и новое». Незадолго до этого, в 1927 году, Буров построил рабочий клуб в Минске, пробуя осовременить архитектуру с помощью белых стен без какой-либо проработки и горизонтальных оконных проемов. Изгиб фасада фойе и деталь лестницы, которые формируют эркер, отчетливо напоминают виллу «Ля Рош» (1923) Ле Корбюзье. Замысел советского архитектора состоял в том, чтобы создать объемное и хорошо организованное пространство, наполнить его светом снаружи и внутри здания, воплощая коллективный образ жизни современности.

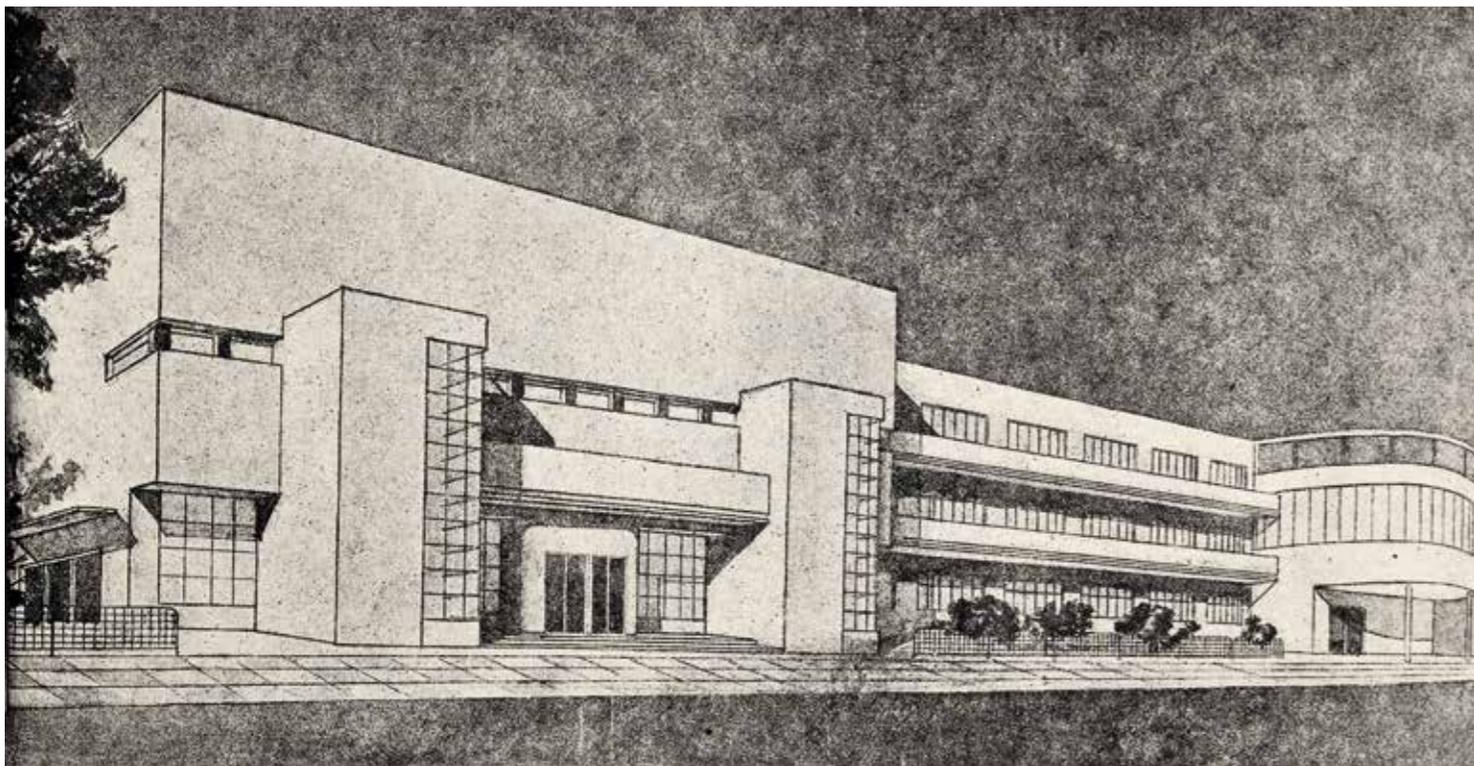
Еще один клуб — клуб строителей — был спроектирован в 1930 году Иваном Володько (1895–1984) и Александром Воиновым (1902–1987). Володько принадлежал к тому же поколению, что и Буров, и, как и он, проникся духом советского модернизма. Он родился под Минском в семье крестьян, учился в России, в Пензе, после чего в 1918 году вернулся в Белоруссию. Здесь он тут же включился в процесс строительства, активно сотрудничая с отделом пропаганды Народного комиссариата просвещения в работе, к примеру, над клубом железнодорожников. В 1922 году при поддержке белорусских властей он смог поступить в московский Вхутемас. Новаторский стиль преподавания Николая Ладовского (1881–1941) подтолкнул Володько к осознанию функциональности форм, отразившейся в его проектах крытого рынка, жилых домов, высотных зданий. Некоторые учебные проекты Володько были представлены во Франции в павильоне СССР архитектора Константина Мельникова (1890–1974) на Всемирной выставке в Париже в 1925 году. На этом контакт с Францией не завершился: в 1929 году Володько разработал и реализовал проект советского павильона на менее масштабной выставке в Страсбурге. В этом же году его пригласили в проектные структуры БССР, и он продолжал свою карьеру исключительно в Минске, погрузившись во мрак бюрократии. Воинов же, хоть и получил более скромное образование по сравнению со своим товарищем, смог избежать этой рутинной серости. Он обладал несомненной способностью говорить на идеологическом языке партии и после непродолжительного периода творчества в духе современного искусства понял, какие изменения происходят в культурном климате страны. Его последующие (посредственные) работы удовлетворяли тщеславные аппетиты властей, которые оплачивали ему официальными



Андрей Буров
Рабочий клуб
 1927
 ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Иван Володько,
 Александр Воинов
Проект рабочего клуба
 1930
 ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



наградами, в том числе местом в Академии строительства и архитектуры СССР. Два архитектора, два подхода, две судьбы.

В проекте клуба Володько и Воинов сумели отразить соединение новаторского видения архитектуры мест для коллективного досуга и устоявшихся архитектурных представлений. Как и в работах Лаврова, стиль которого оставался во многом зависимым от путей развития зодчества в Москве, формальным эталоном проекта Володько и Воинова стал один из клубов, являвшихся главным символом советизации: клуб московского автозавода им. Лихачева, спроектированный братьями Весниными в 1930-м и построенный в 30-е годы. Для минского клуба, более скромного по масштабам, архитекторы заимствовали приземистый силуэт московской модели, лестничные клетки с контрастом кирпичных стен и углового остекления, общую горизонтальность, еще более подчеркнутую ленточным остеклением, и верхний этаж с широкими прямоугольными окнами. Белорусские архитекторы пропагандировали творческий подход в духе современности, который был вместе с тем строго функционалистским. Однако их проект остался в столе — из-за нехватки средств? А может, такая архитектура не пришлась по вкусу властям?

Второе предположение кажется более правдоподобным, поскольку в начале 30-х годов по заказу советского режима стали возводиться здания совершенно иного масштаба и назначения.

Величественные сооружения



В

озведение множества общественных зданий предварило реализацию нескрываяемо амбициозной политики, направленной на то, чтобы в городе появились долгожданные постройки, делающие столицу столицей. Дом правительства, Дом офицеров, Белорусская академия наук, Большой театр оперы и балета — этот впечатляющий перечень сооружений 30-х годов отражает те шаги градостроительного развития Минска, которые коренным образом изменили облик города и его жизнь.

И огромная редкость — все вышеупомянутые здания были творением одного архитектора, Иосифа Лангбарда (1882–1951). Как случилось, что лучшие архитектурные заказы Белоруссии получил один зодчий? Эта уникальная ситуация идет вразрез с советскими принципами, учитывая, что в 20-е годы в Минске работали замечательные русские архитекторы... Словно Лангбард был единственным человеком, которому доверяли и республика, и партия. В данном случае грандиозные советские планы в отношении Минска удачно соединились с блестящим творческим подходом архитектора, свято верившего в светлое будущее.

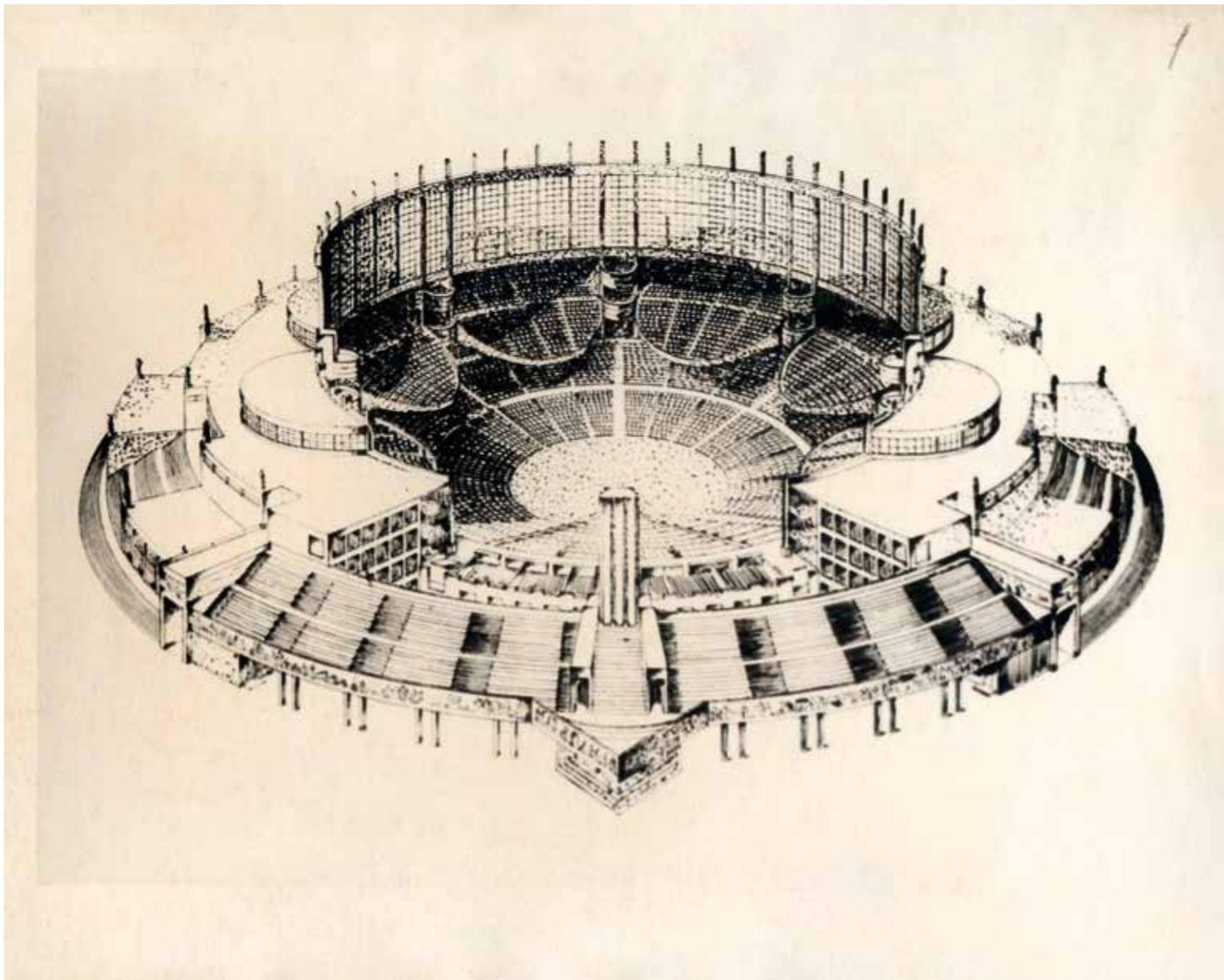
Лангбард: первый среди архитекторов

Иосиф Лангбард родился в небольшом городке Гродненской губернии Бельске-Подляском и прекрасно знал культуру того города, который станет основным местом его деятельности, поскольку родное местечко архитектора находилось всего в 370 километрах от Минска. Лангбард был выходцем из семьи мелких еврейских коммерсантов, и потому ему пришлось преодолеть возражения его родных против выбора творческой профессии, когда он поступил в 1901 году на архитектурное отделение художественного училища Общества

Иосиф Лангбард
Около 1930
БГАНТД



изящных искусств в Одессе, на Украине. Затем он принял решение продолжить свое обучение в более престижном учебном заведении и в 1907 году поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге. Пройти жесткий отбор в николаевской России, в которой строго ограничивался допуск евреев к архитектурному делу, Лангбарду, безусловно, помогли его отличные успехи в учебе. Среди лучших умов царской России он смог усовершенствовать свои знания, в том числе благодаря знакомству с автором московского ГУМа Александром Померанцевым. Этот ярый сторонник неорусского стиля был, вне всяких сомнений, эклектичным преподавателем, но все же способным внедрять в свои работы современность бетонных структур или стеклянных кровель на металлическом каркасе, проектируя их совместно с инженером Владимиром Шуховым. В 1914 году под руководством Померанцева Лангбард выполнил работу по архитектуре на тему «Здание Государственного совета». Таким образом, он получил абсолютно традиционное образование, но вместе с тем достаточно открытое к техническим новшествам.



Иосиф Лангбард
**Проект Дворца
 Советов в Москве**
 1931
 БГАНТД

¹⁴ Об этом конкурсе идет речь в моей книге *Amériques-URSS Architectures du défi* (Paris: Chaudun, 2014. P. 46–54). Мне не удалось рассказать обо всех проектах СССР, среди которых был и проект Лангбарда, однако в этой главе я постарался передать, насколько разнообразными были советские предложения, а также какое влияние они оказали на американских членов жюри.

¹⁵ *Воинов А. В. И. Г. Лангбард. Минск: Вышэйшая школа, 1975. С. 128–131.*

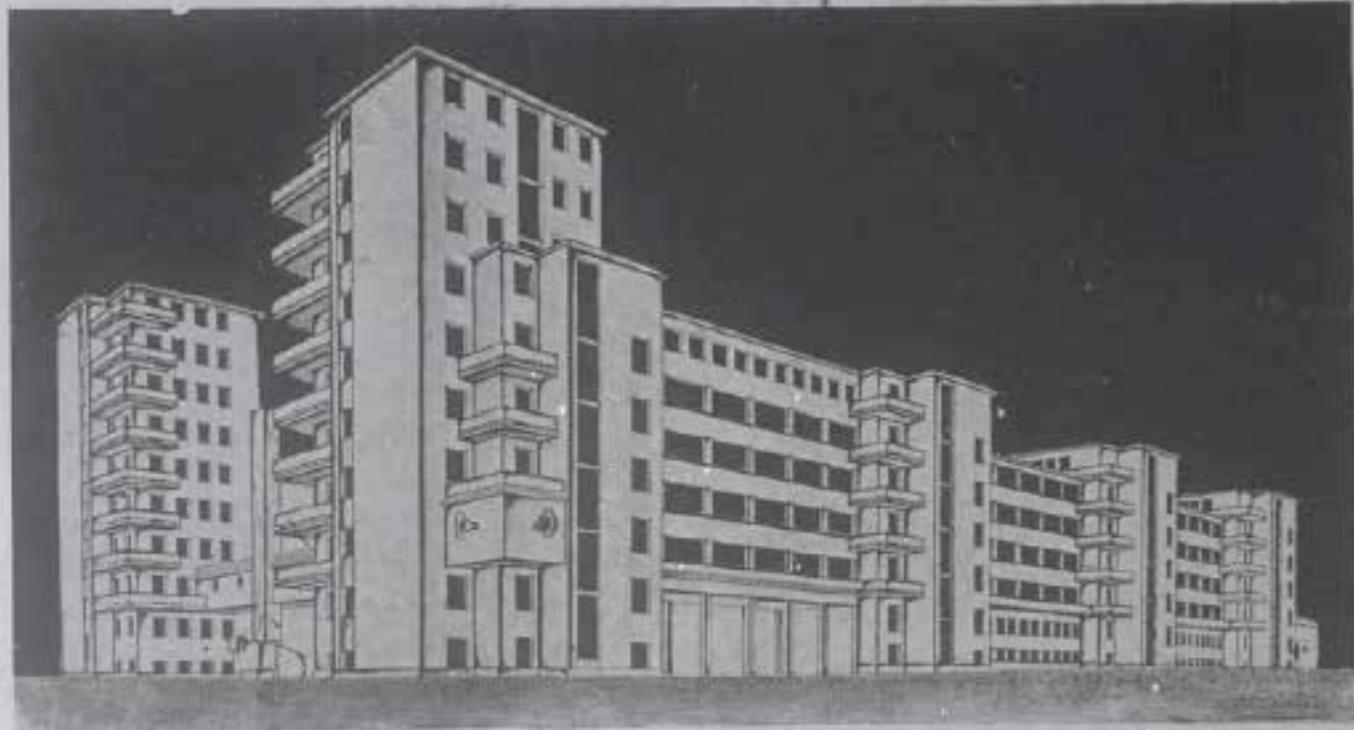
Во время Первой мировой войны он служил в инженерном отряде. В этот период, сражаясь бок о бок с революционерами, Лангбард стал политически сознательным и в 1918 году начал работать в строительной конторе отдела здравоохранения Петрограда. После окончания Гражданской войны в 1921 году он пополнил ряды жаждущих модернизировать Россию, активно работал в Петрограде-Ленинграде над программами создания различных общественных сооружений в духе функционализма: заводы, столовые, прачечные, диспансеры. Все эти постройки носили исключительно утилитарный характер, казалось, что искусству здесь не место, но они меняли образ жизни людей в соответствии с новыми стремлениями коммунистов.

Все же Лангбард вскоре нашел возможность совместить свои знания в построении монументальных сооружений и идеологическую позицию: в 1923 году он был одним из сорока семи советских зодчих, участвовавших в одном из первых крупных архитектурных конкурсов СССР — на строительство Дворца труда в Москве. Кроме того, Лангбард стал одним из советских участников международного конкурса 1929 года на возведение мемориала в честь Колумба в Санто-Доминго¹⁴, представив фантазмагорический проект, в котором соединил формы доколумбовой архитектуры и ар-деко... Он довольно часто принимал участие в различных конкурсах, например, в 1931 году представил конкурсный проект Дворца Советов в Москве, где предложил создать большой зал абсолютно в духе модернизма¹⁵. Но все же после скромных многоквартирных домов в Ленинграде, после отклоненных проектов для Ленинграда, Сталинграда и Харькова именно Белоруссия стала для архитектора землей обетованной.

Дом правительства: политическое и эстетическое самоутверждение власти

В 1929 году, через десять лет после своего создания, чтобы достойно выглядеть, находясь так близко к самому сердцу Советского Союза, Белорусская ССР решила обзавестись административным зданием для представителей власти. В то время архитектора выбирали еще по демократическим принципам. Программа строительства была уже известна, в здании предполагались стандартные рабочие кабинеты и внушительного размера залы для собраний, в которых можно было бы проводить масштабные идеологические мероприятия. Кроме Лангбарда в конкурсную борьбу вступили еще два крупных архитектора, работавших в Ленинграде: Лев Руднев (1885–1956) и Ной Троицкий (1895–1940).

Революция позволила Рудневу выйти из тени его наставников из Императорской Академии художеств, и когда в конце 20-х годов искусство конструктивистов, бывших некогда новаторами, стало косным, архитектор придерживался агрессивной идеологической позиции, на практике лавируя между открытым модернизмом и поиском гармонии классики и современности.



ПЕРСПЕКТИВА

30695/1111

автор - И. В. ГИМА

VIII

Лев Руднев
Проект Дома
правительства
1929
ГНИМА



ДОМ ПРАВИТЕЛЬСТВА В ИЛЛ. МИНСКЕ
ОСВОБОДИТЕЛЬНЫЙ КОНКУРС. 3-я ПРЕМИЯ

30694/1111

Ной Троцкий
Проект Дома
правительства
1929
ГНИМА

В проекте для Минска Руднев пытался подражать функционализму своих соперников, обнаруживая тем самым собственный традиционализм, поскольку более гибкий пространственный подход, характерный для новой архитектуры, его явно сковывал... 30-е годы стали для него своего рода реваншем. Приняв активное участие в отстранении мешавшего ему талантливого конструктивиста Ивана Леонидова (1902–1959), Руднев укрепил свою роль в Кремле, спроектировав в 1930-х годах в Москве здания Наркомата



обороны и Военной академии им. Фрунзе, ставших своеобразным манифестом классического стиля в упрощенных геометрических формах, а затем создал в 1949-м триумфальный и более академический проект высотного здания Московского государственного университета им. Ломоносова. Недолгие попытки Руднева адаптироваться к современному архитектурному языку, особенно отчетливо прослеживающиеся в проектах для Минска, были скорее аномалией в карьере зодчего, сумевшего снискать благосклонность властей благодаря монументальности своих зданий.

Ной Троцкий, будучи уже в зрелом возрасте в момент революции, благодаря белорусским конкурсам получил редкую возможность представить свое видение сочетания радикальности чистых объемов и упрощенной монументальности. Политическое начало возвеличивалось благодаря масштабности архитектуры, что, вероятно, работало не в пользу проекта Троцкого, не соответствуя тем техническим средствам, которыми располагала Белоруссия в то время. Многие черты этого проекта можно увидеть в административном здании, построенном архитектором в 1930 году в Кировском районе Ленинграда¹⁶. В 30-е годы Троцкий отходит от строгого модернизма и предлагает архитектурное видение, все так же не лишённое величественности, но подчеркивающее классический репертуар, как колоссальный Дом Советов, построенный еще в 1934 году в Ленинграде. Так создавался новый стиль, в котором воспоминания о конструктивистском модернизме слились в эстетической эклектике с классическим наследием.

Как и его ленинградские коллеги, Лангбард учитывал необходимость архитектурных изменений в Советском Союзе, ставя под сомнение правомерность традиционных форм, пытаясь изобрести новаторские концепции или завершить их оформление. Его проект минского Дома правительства — это совершенная гармония классической монументальности и громогласного прославления современности. Пространственная организация здания предусматривала передний двор в форме буквы П, как при планировке богатых аристократических домов. В галерее-трибуне, первоначально задуманной для того, чтобы завершить оформление этого курдонера, такой аристократизм просле-

Строительство Дома правительства

1930

БГАНТД

¹⁶ Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Архитектура ленинградского авангарда. СПб.: Коло, 2012. С. 116–121.

¹⁷ До революции Манизер обучался в Санкт-Петербурге. Впитав идеологические советские каноны, он все же привносил в скульптуру современность, сохранившую фигуративный реализм, успех которого пришелся на 30-е годы. Лангбард, очевидно, был знаком с ленинградским скульптором до того, как Манизер снова переехал в Москву, работая над проектами Московского метрополитена. См.: Ермонская В. Матвей Манизер. М.: Изд-во АХ СССР, 1961.

живается еще отчетливее. Однако в своем архитектурном языке автор старался избежать какой бы то ни было исторической цитации. Чистые геометрические формы без малейшего декора шли вразрез с традиционной «официальной» архитектурой. И лишь вертикальные ряды окон между узкими элементами членений по всему зданию отдаленно напоминали о колоссальном ордере с устремленными ввысь колоннами. Для достижения такого эффекта Лангбард досконально изучил работы своих немецких современников. Такое решение фасадов напоминает здание завода Neueburg в Гамбурге, построенное в 1925 году Фрицем Хёгером, или офис сталелитейного завода в Дюссельдорфе 1926 года архитектора Пауля Бонаца. Два сооружения промышленного и функционального назначения, конструктивную и эстетическую эффективность которых советский архитектор, очевидно, оценил.

Несмотря на то что здание в Минске — довольно простая оштукатуренная постройка — не выглядит так изящно, как его немецкие собратья, Лангбард все же минимально оживляет фасад с помощью оконных проемов в кирпичных стенах. Верхнюю часть фасада венчает визуальное подобие аттика без карниза. Кроме того, подражая московским зданиям Голосова и братьев Весниных, Лангбард позаботился о том, чтобы придать величественности остекленным лестничным клеткам. Они располагаются симметрично, будто хрустальные колонны, создавая акцент в центре композиции. Боковые крылья здания формируют волнообразный фасад, противопоставляя административные блоки пространству входов. Такое стремление к внешней четкости функционального деления здания было одним из способов подчеркнуть его функционализм. Выбор этих архитектурных решений ясно свидетельствовал об отказе от строительных клише прошлого, превращая здание в манифест современности.

Символически завершающая пространство переднего двора высокая статуя Ленина была обязательным идеологическим элементом. Скульптура, созданная Матвеем Манизером (1891–1966)¹⁷, напоминает упрощенную трибуну, акцентируя внимание на дискурсивном характере здания. Ленин словно продолжает свои торжественные речи перед народом, настолько реалистичной кажется бронзовая фигура. Многие детали (гранитный фундамент в духе абстракционизма, барельефный фриз) были элементами формальной модернизации, и все же этот величественный монумент социалистического реализма свидетельствовал о возвращении к классическому орнаментальному языку, который вскоре стал нормой в советском искусстве.

В центральной части здания Лангбард спроектировал просторный зал заседаний, который, несмотря на строгость, типичную для первых революционных выступлений, напоминал о политических трансформациях на рубеже 20–30-х годов. Украшением зала стал созданный Манизером колоссальный профиль Ленина. Словно находясь в неприступном убежище, он символически наблюдал за ходом идеологических дебатов... Манизер также участвовал в работе над барельефами, рассказывающими о революционных событиях, сочетая в них рабочий реализм (наследие стиля Константина Менье) и отголоски канонов религиозного Ренессанса, например, напоминавшую «Пьету» композицию, в которой оплакивается смерть пролетария... Фойе, прилегающее

к залу совещаний, как и главное фойе, Лангбард украсил мраморными рельефами на колоннах — так же поступил Огюст Перре в 1913 году при проектировании театра на Елисейских Полях. Белорусский архитектор, должно быть, самостоятельно сделал эскизы потолочных фресок для украшения галереи, которые затем должны была реализовать команда неизвестных специалистов¹⁸. Геометрические мотивы осовременили традиционные элементы крестьянской вышивки, противопоставляя их заводам и самолетам — символам прогресса. Кульминацией такого подхода стало центральное панно, представляющее промышленные постройки в перспективном сокращении, окружающие небо, в котором красная звезда заменила солнце. Металлические конструкции и пролетающие над ними самолеты напоминали о том, что в СССР началось выполнение первого пятилетнего плана



яростной битвы за статус главной промышленной державы мира. Кроме того, намек на военное завоевание воздушного пространства дополнил демонстрацию политической программы, реализованной под четким надзором Сталина. Лангбард и его команда смогли достичь удивительного слияния формальных приемов барочных фресок и прославления современности, характерного для итальянских футуристов. Фактически минское здание осовременило религиозную живопись XVII века Джованни Баттисты Гаулли в Риме, а также фрески на мифологические сюжеты XVIII века Джованни Баттисты Тьеполо в Венеции, переплетая их с творчеством таких футуристов, как Туллио Крали и Алессандро Брускетти, работавших в XX веке над созданием городских и авиационных пейзажей. Художественные приемы, применявшиеся ранее по заказу католической церкви или аристократов, дабы провозгласить славу христианства или же его земных посланников, в сочетании с воспеванием доменных печей и самолетостроения создавали вдохновенную пропаганду, использующую головокружительную силу воздействия стиля барокко для прославления нового советского образа жизни.

Дом правительства несомненно был самой масштабной строительной площадкой того времени в Минске. Строительство началось в 1930 году и продлилось четыре года. Этот проект принес Лангбарду первое официальное признание: он был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР. Архитектор предложил множество приемов и методов, отвечавших политическим ожиданиям режима. Несмотря на воинственную строгость архитектуры здания, отстававшей от эстетической эволюции Москвы, оно абсолютно удовлетворило белорусское руководство... Настолько, что в 1935 году власти снова обратились к Лангбарду с просьбой создать копию его постройки в Могилеве! В то время обсуждался вопрос о возможном переносе столицы в Могилев, подальше от нестабильной границы с Польшей и поближе

Иосиф Лангбард
**Интерьер Дома
правительства**
1934
ГНИМА

¹⁸ Несмотря на все мои попытки найти информацию, мне не удалось идентифицировать авторов этих композиций: большинство архивных материалов Белорусской ССР до 1941 года были уничтожены во время войны, поэтому вопрос пока остается без удовлетворительного ответа, даже мои минские коллеги не смогли определить, кто является создателем упоминаемых фресок. Но поскольку Лангбард был блестящим скульптором и акварелистом, я полагаю, что он мог быть автором этих эскизов. В эскизах чувствуется рука именно архитектора, а перспективные сокращения напоминают те, которые Лангбард использовал в других своих проектах 20-х годов.



Иосиф Лангбард
Дом правительства
1934
ФОТО АВТОРА

Дом правительства
ФОТО АВТОРА

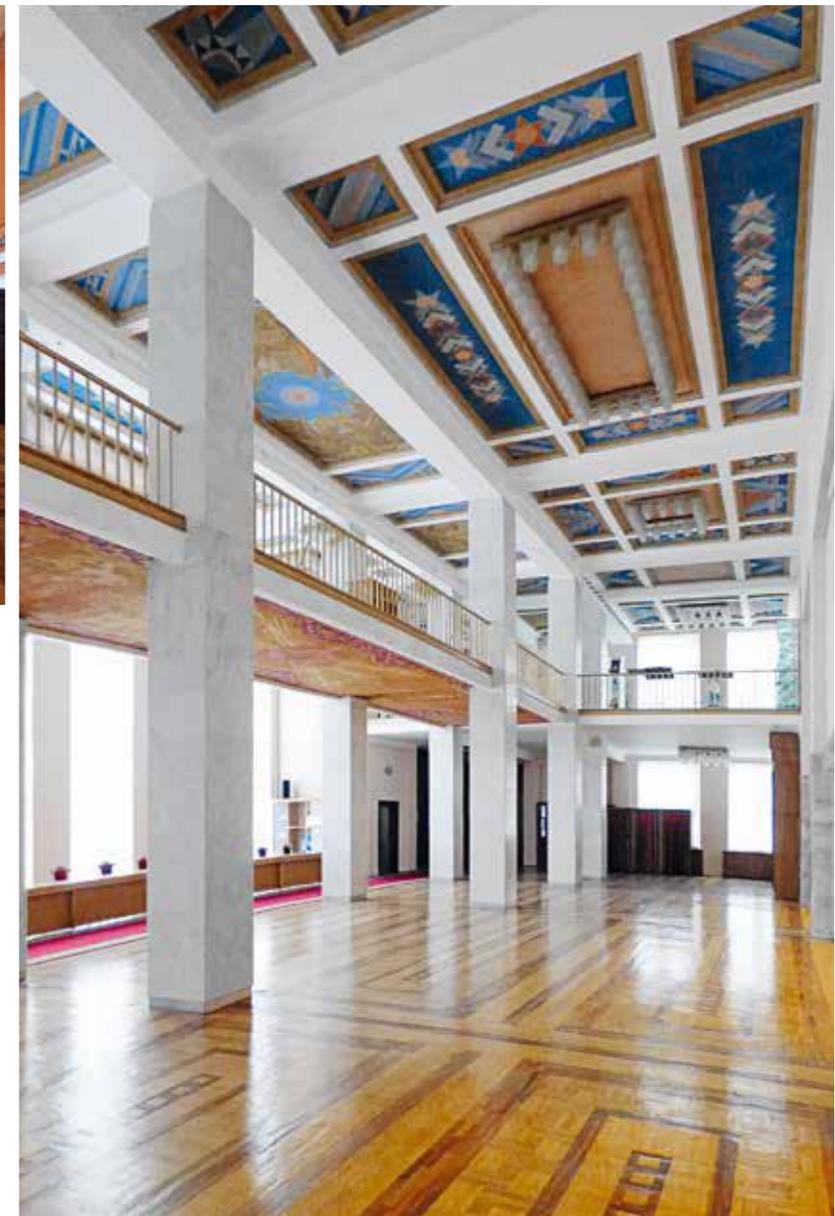




Дом правительства
ФОТО АВТОРА



Дом правительства
ФОТО АВТОРА



Дом правительства
ФОТО АВТОРА



Дом правительства
ФОТО АВТОРА





Иосиф Лангбард
**Дом Советов
 в Могилеве**
 1940
 ФОТО АВТОРА

**Дом Советов
 в Могилеве,
 статуя Ленина,
 выполненная
 Матвеем
 Манизером**
 1940
 ФОТО АВТОРА

к центру советской власти в Москве, и такое политическое решение требовало наличия здания, способного вместить весь бюрократический аппарат. В целом Лангбард воспроизвел минский образец, немного усовершенствовал объемы с помощью изогнутого фасада. Пространственное решение в стиле барокко, оживлявшее суровый ансамбль, приобрело окончательную форму в 1940 году. При сохранении свойственной тому времени спартанской эстетики архитектор попытался адаптировать ее к требованиям развивающейся сталинской культуры благодаря особой, более изысканной манере работы с пространством.

Театр оперы и балета — проект огромной значимости для СССР

После того как в республике появилось здание для администрации, Белорусская ССР предприняла попытку обзавестись еще одним значимым общественным сооружением — Театром оперы и балета.

Реализация этого проекта была достаточно деликатным делом, учитывая коммунистический характер власти. Эстетика такого жанра могла казаться непоправимо буржуазной. Театры, появившиеся в XVIII веке по монаршей инициативе, например Сан-Карло в Неаполе или Ла Скала в Милане, а также завершенные в XIX веке проекты Опера Гарнье в Париже и Венской государственной оперы придали такому развлечению дух аристократизма, но в XIX и начале XX столетия этот вид искусства постепенно стал доступным для масс, во всяком случае, для обеспеченных слоев населения Европы. Унаследовав эту эстетическую традицию, Россия дала миру оперных композиторов, таких как Петр Чайковский или Николай Римский-Корсаков, не уступавших Джузеппе Верди или Рихарду Вагнеру. В 20-е годы в СССР под влиянием творчества театрального режиссера и актера Всеволода Мейерхольда, а также поэта Владимира Маяковского сценическое искусство коренным образом изменилось, театральные постановки обрели новую форму, а опера временно оказалась в запертом сундуке прошлого — до 30-х годов, когда возникло желание возродить оперу и балет, преобразив их изнутри, чтобы они могли служить отныне целям пролетарского искусства. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» (1934 год) Дмитрия Шостаковича или балет «Ромео и Джульетта» (1935 год) Сергея Прокофьева среди прочего способствовали советской адаптации музыкальных жанров, прежде считавшихся неподходящими для того, чтобы сформировать нового советского человека¹⁹.

Такой решительный поворот в эстетических взглядах требовал перемен по всей стране — строительства новых зрелищных сооружений, приспособленных для массового театрального искусства и соответствующих ожиданиям власти. С 1930 по 1950 год по всей территории Союза появилось около двадцати театров оперы и балета, по масштабу сравнимых с их европейскими предшественниками или даже их превосходящих. Архитектор Александр Таманян (1878–1936) спроектировал в 1933 году Театр оперы и балета в столице Армении Ереване (два соединенных зала на 1200 и 1400 мест). Владимир Шуко

¹⁹ См.: Lemaire F. La musique du XX^e siècle en Russie. Paris: Fayard, 1994. P. 82, 88–89.

(1878–1939) и Владимир Гельфрейх (1885–1967) реализовали в 1935 году проект театра в Ростове-на-Дону (2250 мест). Новосибирский театр (2000 мест) строился с 1932 года под руководством Александра Гринберга (1881–1938), а затем Бориса Гордеева (1903–1942). В 1939 году Алексей Щусев (1873–1949) начал строительство театра в Ташкенте (1400 мест). Опера в Неаполе насчитывала 1380 мест, в Париже — 2150, в этом плане советская архитектура совершенно не уступает европейской, учитывая тот факт, что в 1930 году такие сооружения появлялись в не самых крупных городах. Отличительной чертой всех новых зданий театров была концепция, сохранявшая приверженность конструктивистским инновациям, но все проекты претерпели изменения в интерьере или экстерьере во время строительных работ, приспособляясь таким образом к новому культурному направлению — неоакадемизму²⁰.

Многие из перечисленных зданий — результаты конкурсов. В начале 30-х годов проекты театров оставались одним из предметов соперничества между советскими архитекторами, ведь отныне история должна была служить сталинской пропаганде, что сопровождалось проникновением идеологии и в архитектуру. В 1933 году дореволюционные академики Иван Фомин (1872–1936) и Лев Руднев предложили каждый свой вариант модернизированного классицизма во время конкурса на строительство Театра Красной Армии в Москве. В почти барочной пышности Руднев отражал размах эстетических и политических преобразований СССР. Он сделал акцент не на современность, а на создание храма коммунизма, к которому стремится всемирная история. Несмотря на восхваление Красной армии, проект этого театра достался не Рудневу, а Каро Алабяну (1897–1959) и Василию Симбирцеву (1901–1982). Алабян, который в скором времени станет первым ответственным секретарем Союза советских архитекторов, создал странное сооружение в виде звезды, а конструктивизм его первых планов в конце концов исчез за портиками в палладианском стиле. Конкурс 1934 года на строительство Театра оперы и балета в Ашхабаде укрепил переход к возрастающей величественности зрелищных сооружений для торжествующего пролетариата. Дореволюционные академики Фомин, Щуко и Щусев предложили современные проекты грандиозных масштабов, соперничавшие с операми в Париже и Вене.

Помимо конкурса в Туркмении в тот же год к воображению архитекторов обратилась белорусская столица для строительства собственного театра. При таком увеличении количества театров самые именитые советские архитекторы выбирали между конкурсами в столице Туркмении и в столице Белоруссии. Минск был интересен нескольким известным зодчим, работавшим в Москве и Ленинграде. К примеру, после своего неудачного участия в конкурсе на строительство Дома Советов Ной Троицкий снова пожелал работать в Минске, к тому же проект Большого театра оперы и балета превосходно подходил стилю его архитектуры, тяготеющей к монументальности. Он предложил проект здания на массивном фундаменте с центральным выступом и четырьмя колоссальными опорами, украшавшими вход, как в Порте Маджоре в Риме. Троицкий также заимствовал римский фронтон и ниши под ним, глубокую рустовку монумента. Влияние римской архитектуры еще более очевидно отразилось в проекте большого

²⁰ См.: Бархин Г. Архитектура советских театров. М.: Стройиздат, 1986.

зала, напоминающего очертаниями Колизей. Овальная форма, своды, полуколонны и мощный аттик, увенчанный статуями, — все свидетельствовало о том, что советский архитектор черпал вдохновение в идее античного амфитеатра.

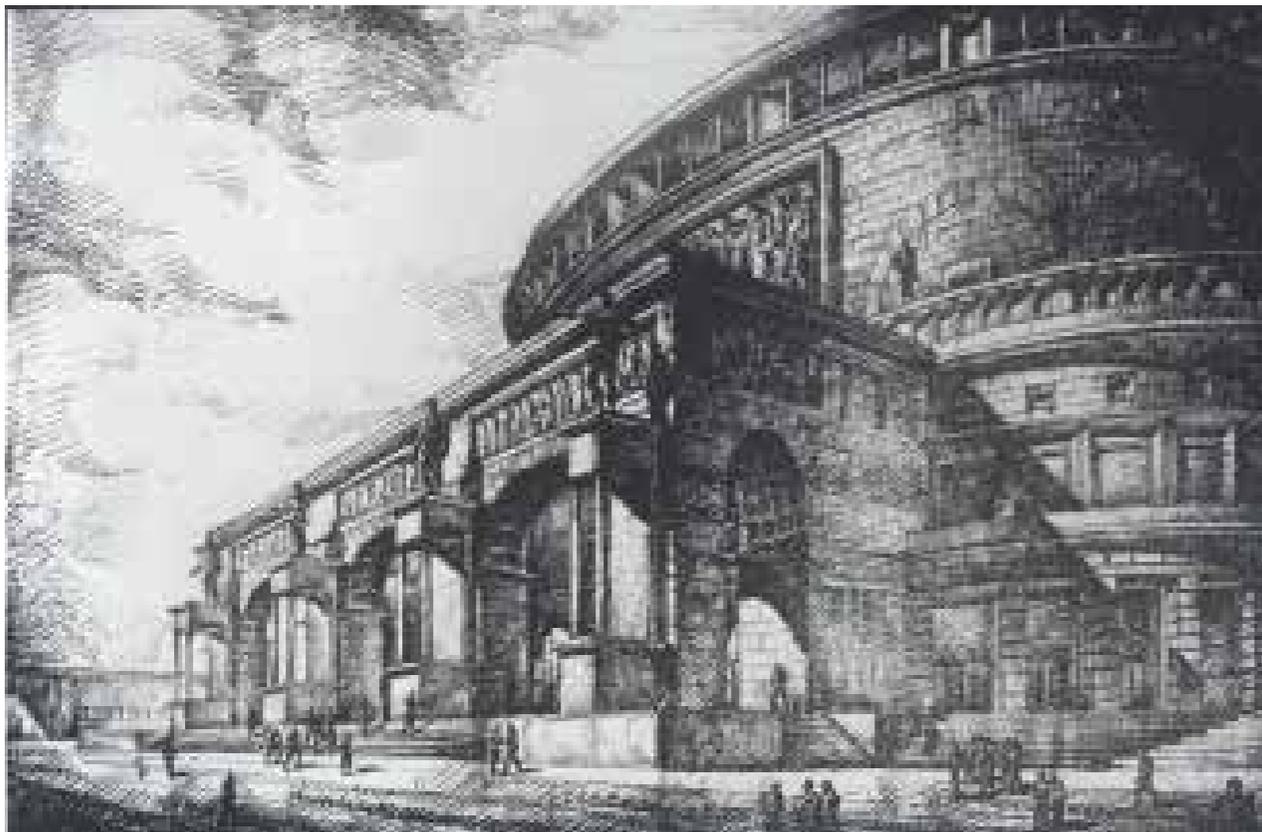
Подобной логикой руководствовался и Григорий Бархин (1880–1969), но он пошел еще дальше, пытаясь соединить реминисценции римской архитектуры и абстрактный конструктивизм. Родившийся в Перми, на Урале, Бархин получил диплом Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге в 1908 году. Он рано стал преподавать и был одним из первых педагогов, обучавших новые поколения советских архитекторов. Самоотдача в работе с молодежью сподвигла его на то, чтобы осовременить собственный стиль: его здание газеты «Известия», построенное в 1926 году в Москве, — яркий пример успешного усвоения архитектором языка конструктивизма. Бархин увлекался театром, и участие в конкурсе на строительство Большого театра оперы и балета в Минске позволило ему предложить амбициозное архитектурное решение. Перед зданием театра должна была располагаться широкая площадь с длинным рядом цилиндрических колонн без какого-либо декора. В центре этот занавес из колонн словно открывается, и мы видим величественную лестницу. Она ведет к огромному сводчатому портику с тремя арками. За таким входом, напоминающим о базиликах, располагается круглое в плане здание с двумя ярусами галерей, строгие архитравы которых верны логике формального упрощения в духе ар-деко. Атик переходит в элемент, похожий на монументальный барабан купола, оживленный разгрузочными арками, вдохновленными, по всей видимости, римским Пантеоном. Весь ансамбль дополняла колоссальная статуя Ленина... Обращаясь к элементам архитектуры Пантеона, базилик времен Римской республики и Римской империи, к изображениям обожествленных императоров, Бархин стремился создать в Минске настоящий советский эквивалент античных форумов.

Но ни Бархин, ни Троицкий не получили одобрения белорусской администрации²¹. Их грандиозные проекты были, безусловно, привлекательными для властей, которые желали укрепить свою культурную легитимность, обращаясь к классическому наследию. Однако для таких проектов время еще не настало, минские чиновники не были готовы настолько открыто присвоить эталоны Римской империи...

Лавров оказался единственным участником конкурса, предложившим проект здания в абсолютно конструктивистском стиле. Четкая горизонтальность линий, пологий купол — это было очень похоже на проект Театра оперы и балета в Новосибирске, находившийся на тот момент в процессе реализации. Проект Лаврова был недостаточно креативным, к тому же он уже не соответствовал новым культурным ожиданиям СССР, погруженного в процесс ускоренной сталинизации. Спартанская геометрия просто потеряла свою актуальность. Пришло время более выразительных форм, в которых отражалась связь между революционным СССР и классической культурой.

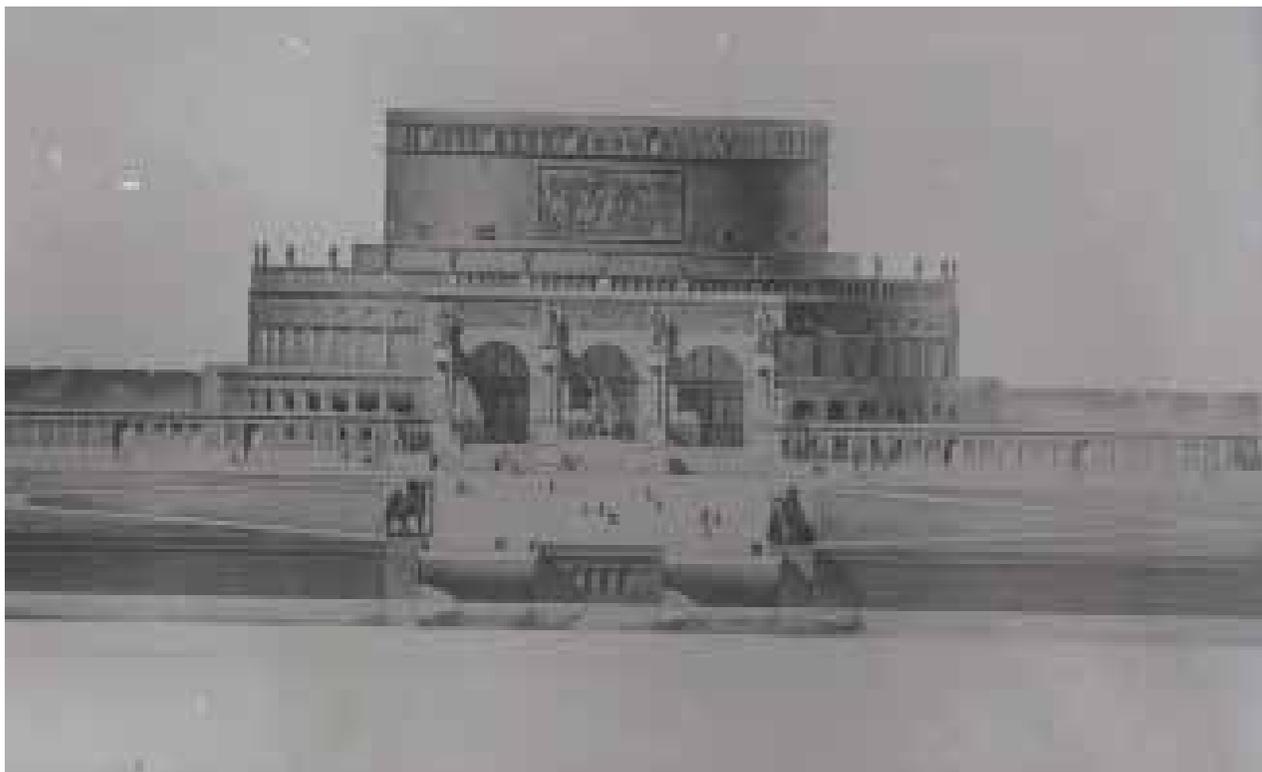
И для этого лучше всех был подготовлен Лангбард. Находясь в постоянном контакте с местными партийными кругами, он знал о реальных ресурсах республики и предвидел ожидания руководства. Кроме того,

²¹ Между 1935 и 1940 годами Троицкий спроектировал здания Дома Советов в Ленинграде и Самаре, используя похожие эстетические приемы; в 1940 году Бархин реализовал свою идею сталинской версии античного форума в проекте (во многом не осуществленном) реконструкции Севастополя.

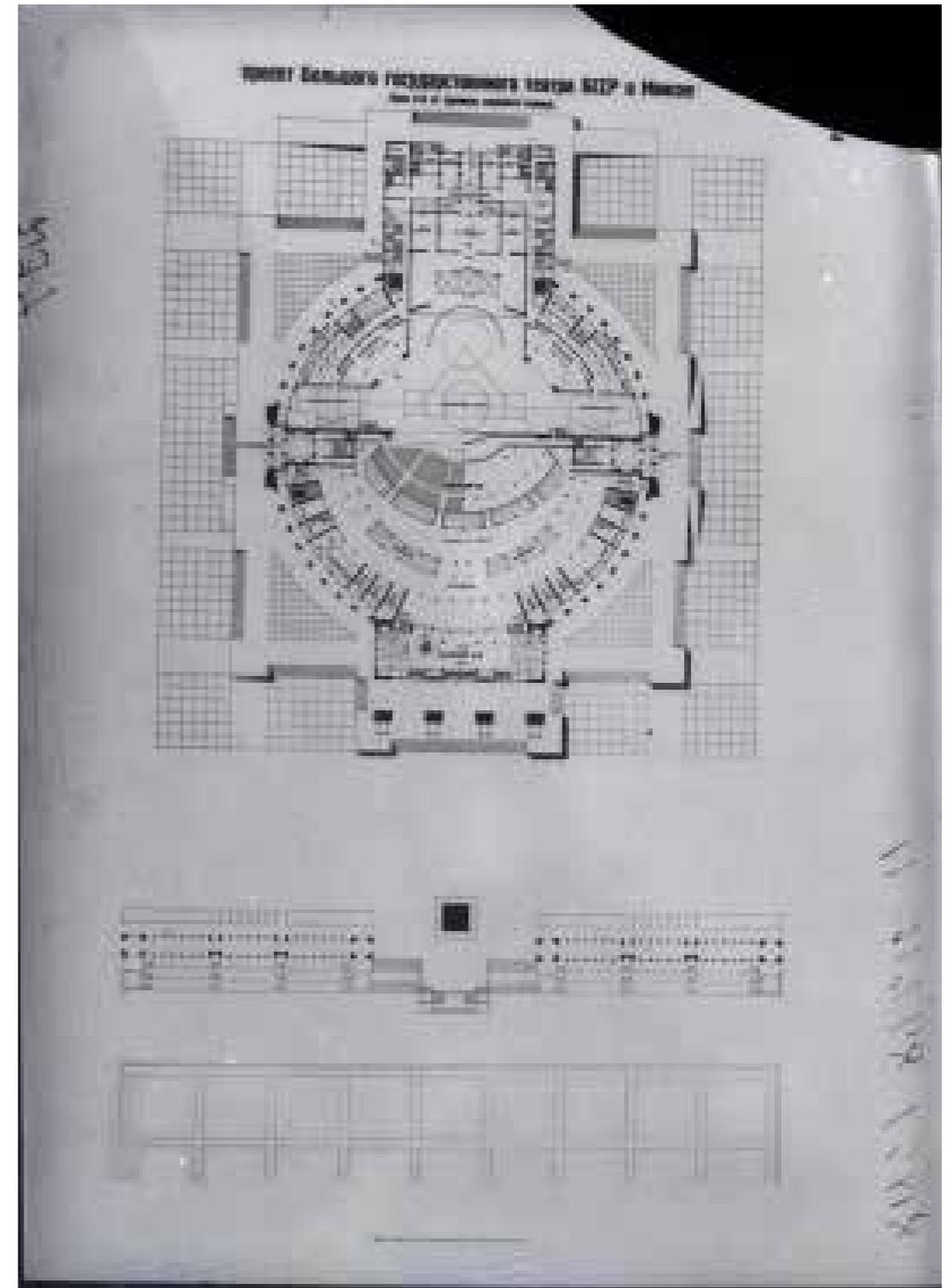


Григорий Бархин
**Проект Театра
оперы и балета**
1934
ГНИМА

Григорий Бархин
**Проект Театра
оперы и балета**
1934
ГНИМА



Григорий Бархин
**Проект Театра
оперы и балета**
1934
ГНИМА



в 1929 году он принял участие в конкурсе проектов театра в Харькове и смог адаптировать и дополнить свой украинский проект для Театра оперы и балета в Минске²². Для харьковского проекта Вальтер Гропиус выстроил концепцию тотального театра, а Лангбард предложил обратиться к геометричности форм. Для Минска он использовал тот же действенный принцип построения монументального цилиндра, что позволило подчеркнуть массивность здания, где яруса барабанов оживлялись пилястрами и барельефами в верхних нишах. Используя чистые геометрические формы, архитектор не отказывался от современного конструктивистского опыта: лестницы и осевые опоры, массивные антаблементы, наружная отделка большого зала под барабан с пилястрами, скромный скульптурный декор не противоречат облагороженному объему — все это позволяло с умеренной эффективностью оправдать ожидания руководства. В таком виде этот проект можно считать тонким синтезом модернизма и выразительности сталинского неокладезма в самом его расцвете. К тому же система словно нагроможденных друг на друга цилиндров явно напоминала проект Дворца Советов в Москве Бориса Иофана (1891–1976). Это формальное тождество говорило о политической связи между столицей Союза и столицей Белорусской Республики. Таким образом, Лангбард предоставил заказчикам важнейшее культурное здание, скромно выразив свою преданность предпочтениям Кремля.

Кроме этого формального сходства еще одним прообразом стал Театр оперы и балета архитектора Таманяна в Ереване, где фойе образует кольцевой коридор вокруг большого зала. Таманян задумал свою постройку как монументальный блок, предназначенный для сценических установок, к которому прибавились полуротонды двух залов. Лангбард позаимствовал идею с ротондой, образующей половину внешнего цилиндра, частично скрывающей сценическое оборудование, и крыльями здания, в которых располагались административные помещения и репетиционные залы. Сцена задумывалась вращающейся, чтобы при необходимости закрыть оркестровую яму и изменить, таким образом, отношение между зрителями и театральным/музыкальным действием. Такая композиция дала план в виде огромной подковы, позволяя стилистически объединить форму зала и общий характер сооружения. И армянский, и белорусский архитекторы стремились модернизировать зал в извечном итальянском стиле. Отныне балконы играли менее значительную роль, они были более цельные, без перегородок лож, как в появившихся в то время первых больших кинотеатрах.

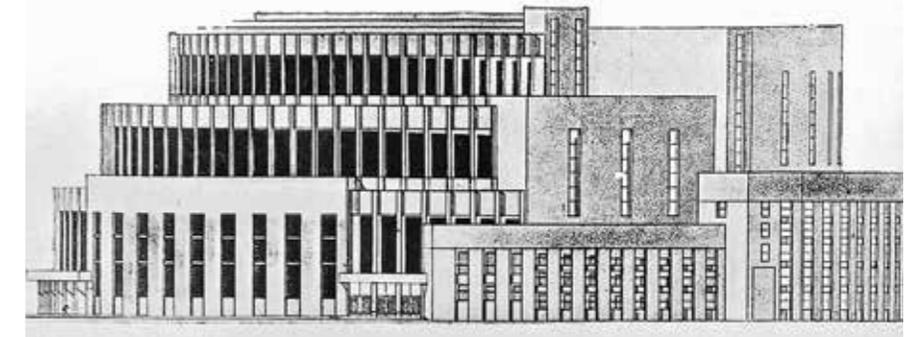
Оба архитектора также стремились ограничить орнаментальную парадность зданий: в Ереване Таманян сыграл в основном на использовании колонн в армянском стиле, а в Минске Лангбард упростил кессоны, пилястры и гирлянды, чтобы придать им пусть и классический, но осовремененный вид. Несмотря на это, возведенное между 1935 и 1941 годами здание Большого театра оперы и балета в Минске было эффектнее своего армянского собрата. Роскошные люстры, позолоченные серпы и молоты на отделанном под мрамор фоне, красный бархат... Даже если Лангбард и пытался избежать чрезмерного использования декора, все же он применил множество элементов, характерных для театров в монархическом и буржуазном прошлом. Естественно, такое использование символов богатства было поставлено на службу советской идео-

²² Воинов А. В. И. Г. Лангбард. С. 86.

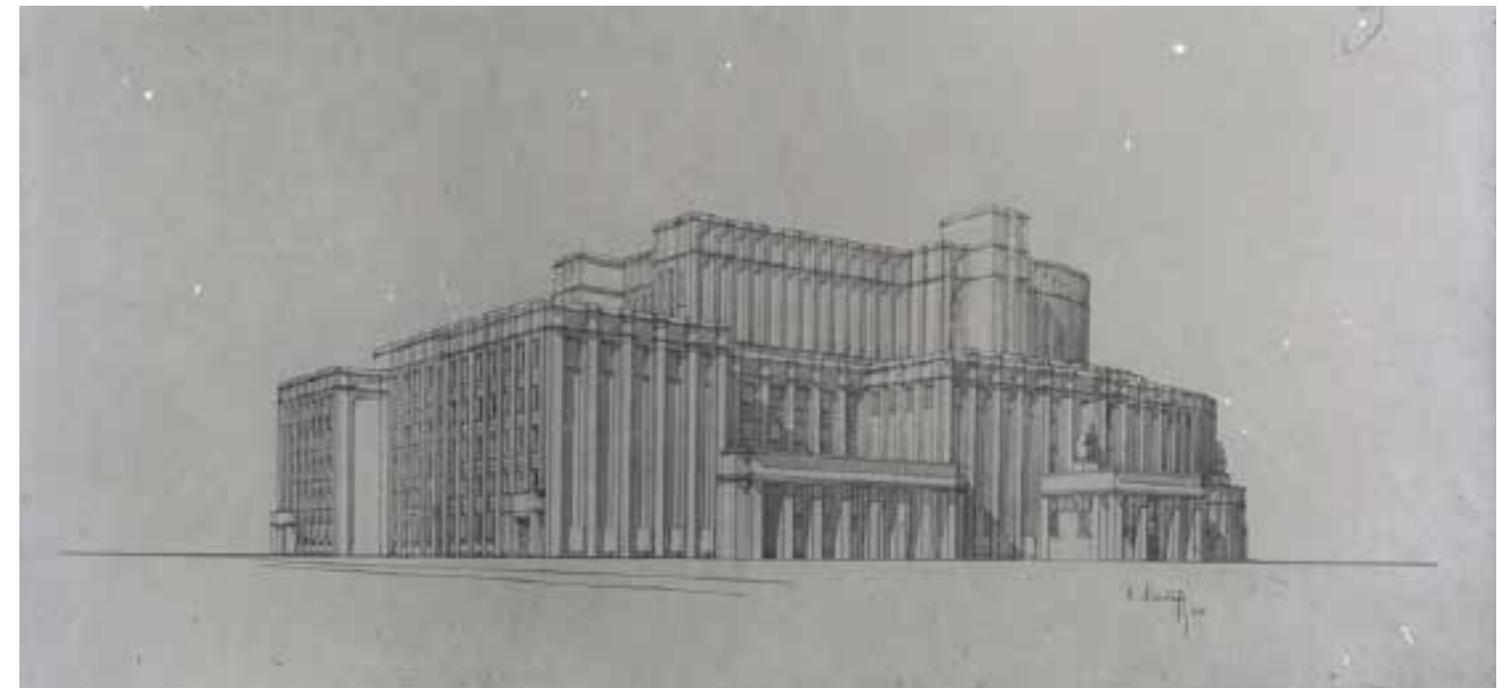
Иосиф Лангбард
Проект театра
в Харькове
1930
БГАНТД

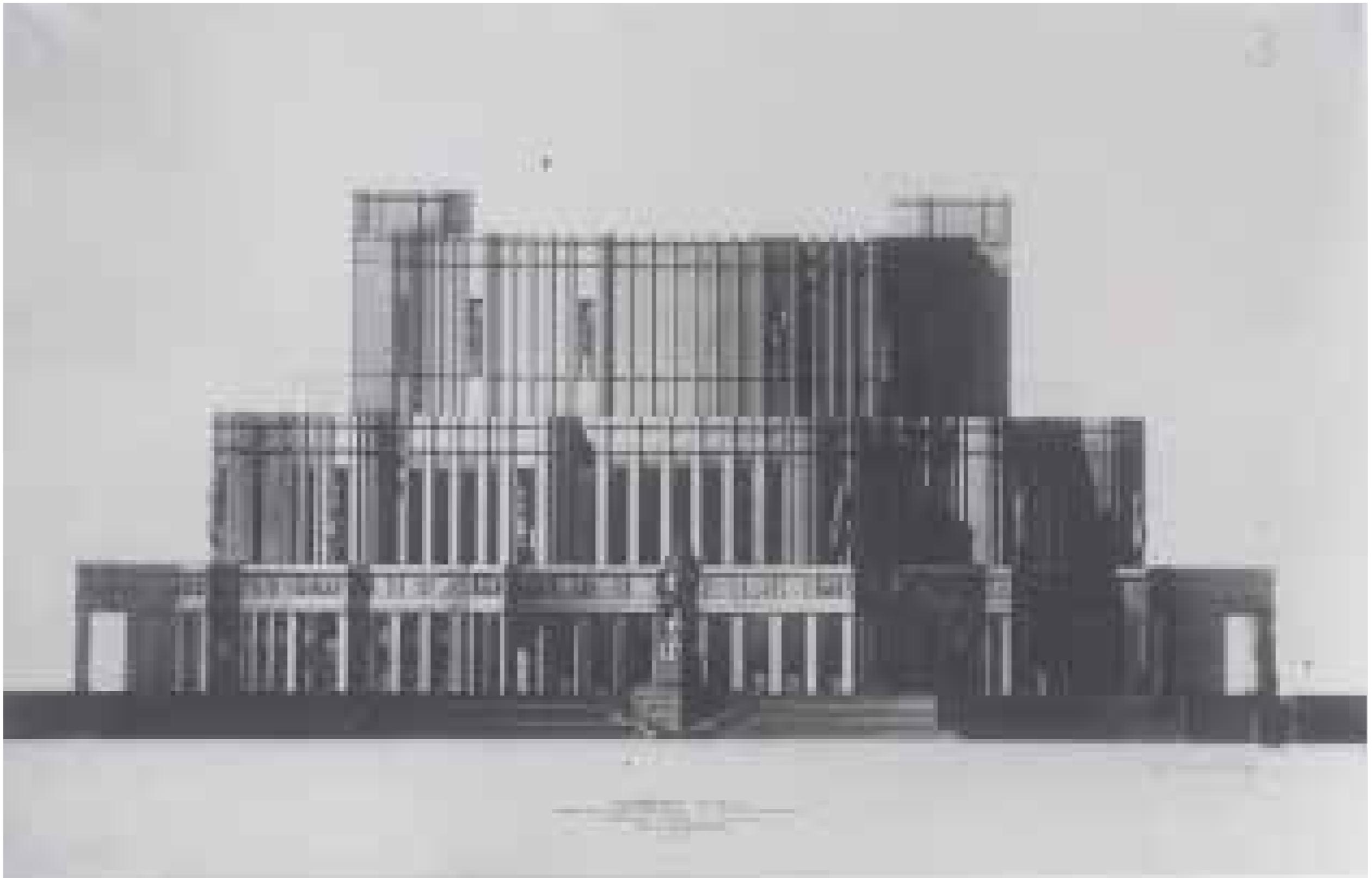


Иосиф Лангбард
Проект Театра
оперы и балета
1934
БГАНТД

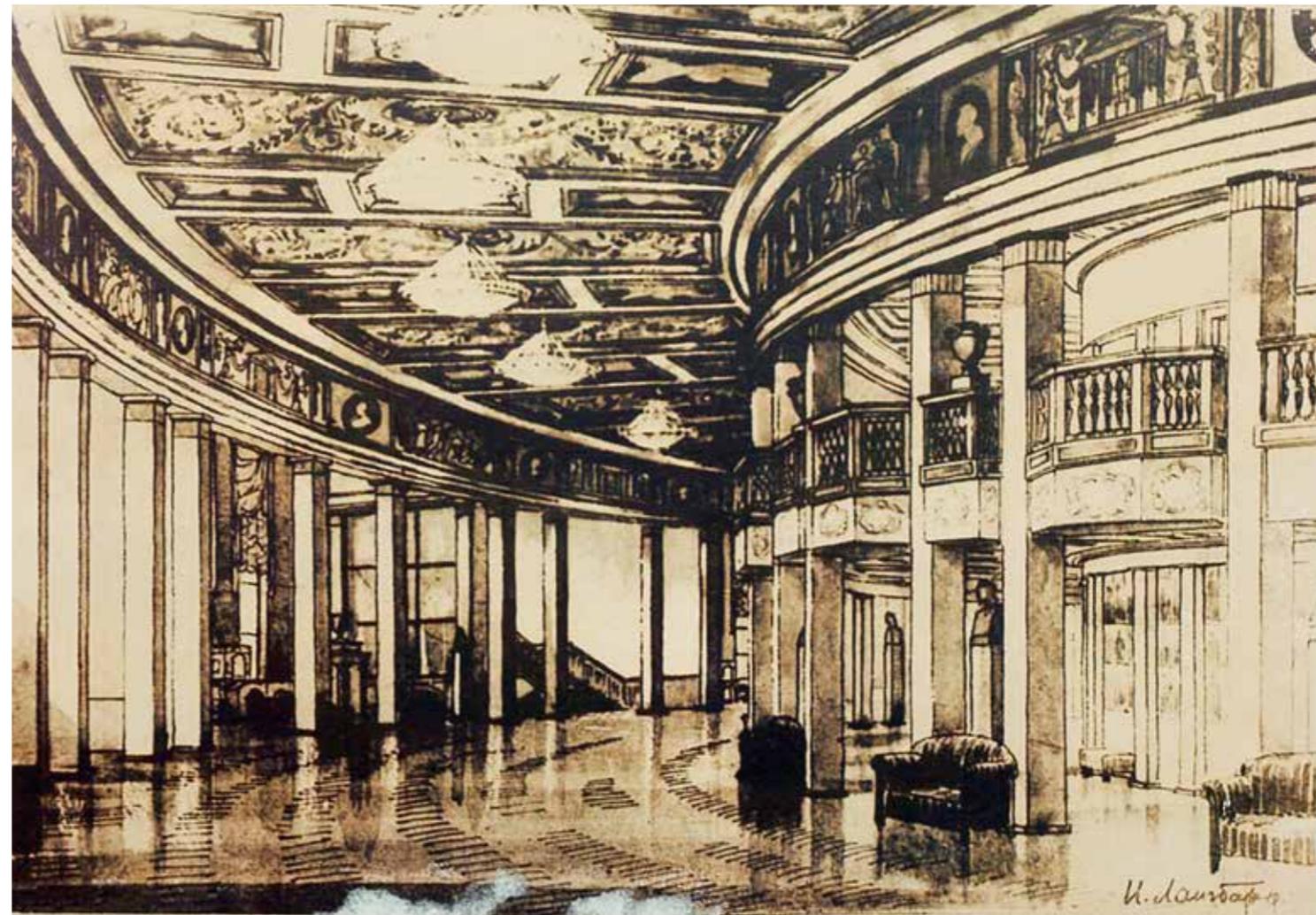
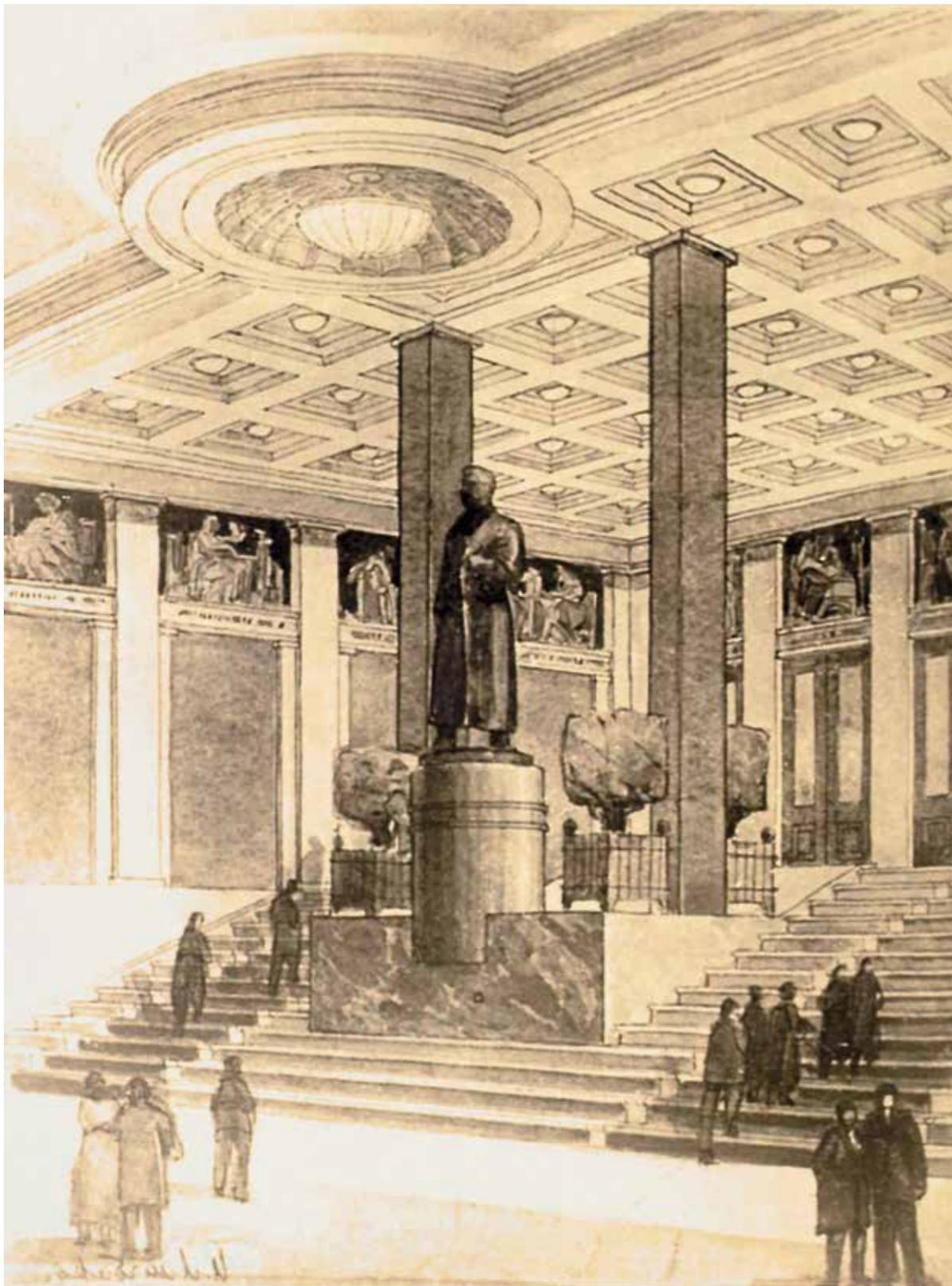


Иосиф Лангбард
Проект Театра
оперы и балета
1934
ГНИМА





Иосиф Лангбард
Проект Театра
оперы и балета
1934
ГНИМА



Иосиф Лангбард
Проект Театра
оперы и балета
1934
БГАНТД

Иосиф Лангбард
Проект Театра
оперы и балета
1934
БГАНТД

логии. Так, у входа в театр в самом центре парадной лестницы должна была возвышаться статуя Сталина, намекая на религиозное почитание идола рядом с этим храмом искусств.

Хотя пришлось внешне уменьшить барабан, а также вместимость зала (1230 мест), архитектор в целом остался верен своему конкурсному проекту. Несмотря на напряженно сгущавшиеся тучи, которые кровью сталинских репрессий прольются на советскую землю в 1937 году, Лангбард смог создать из Театра оперы и балета достойный культурный аналог своего предшествующего проекта Дома правительства. Очевидно, он не сожалел об отказе от внешнего украшения здания скульптурой, цилиндр театра был построен без первоначально предусмотренных барельефов. Невзирая на некоторые внутренние изменения для достижения большей визуальной выразительности, театр в Минске был возведен в духе современности в сочетании с классицизмом, к которому стремился автор. И в этом был его недолгий успех, в то время как режим все больше занимался самовосхвалением. Самовосхвалением, которое вскоре потребовало от творческих людей полной приверженности, подчинения зарождающемуся культу личности Сталина. Белорусский театр оперы и балета стал одним из последних зданий, в которых удалось гармонично соединить накопившийся опыт советского авангарда революционного театра и традиционный взгляд на места для театральных представлений. Минск приобрел исключительное сооружение, сочетавшее престиж оперного жанра и новые сценографические требования тотального театра.

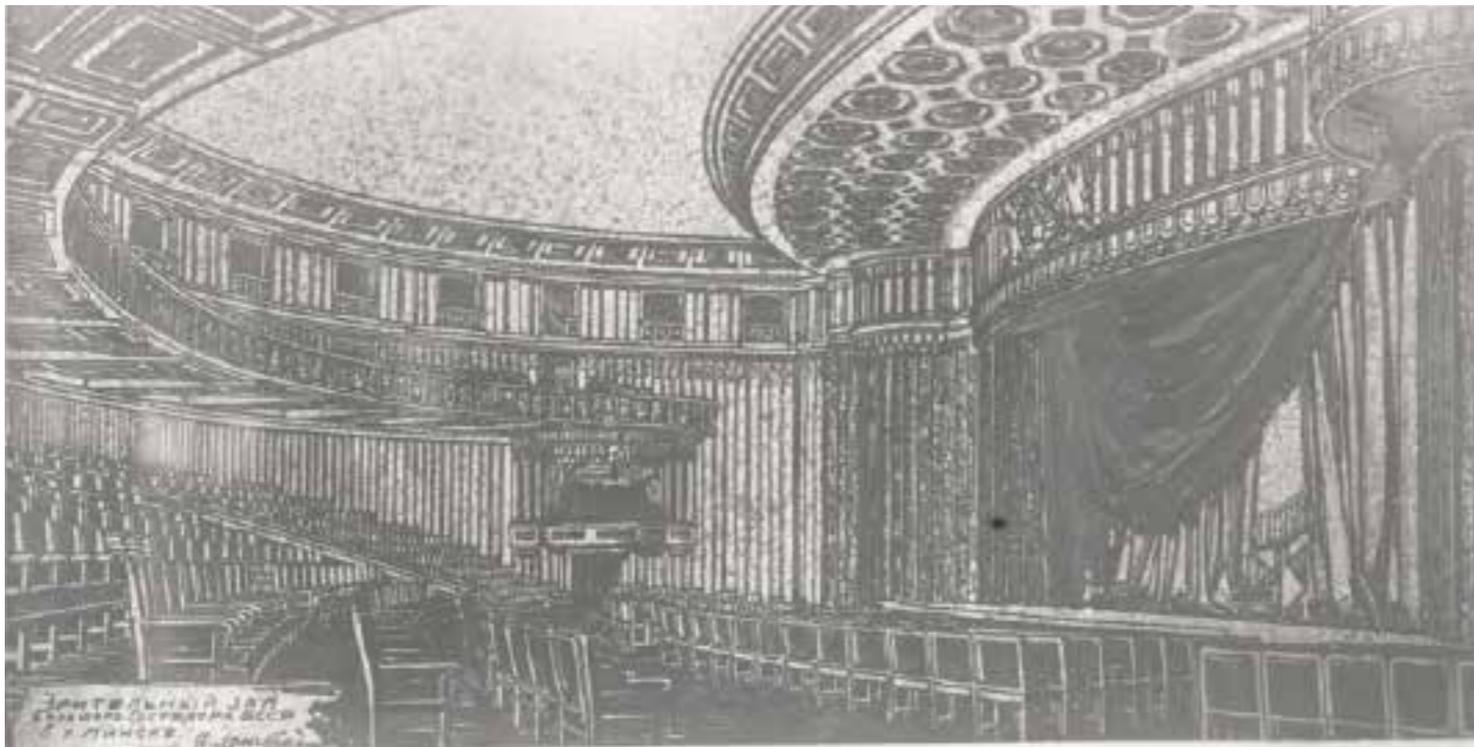
В этом проекте архитектору вполне удалось самореализоваться. Как и для Таманяна в Ереване, строительство Театра оперы и балета укрепило первенство Лангбарда в БССР. У зодчих были схожи судьба, происхождение и творческий подход, что сделало их в советских Армении и Белоруссии любимыми архитекторами власти и привело в конечном итоге к тому, что они сыграли основную роль в реконструкции своих столиц.



Иосиф Лангбард
Почти завершенное здание Театра оперы и балета
1939
БГАНТД



Театр оперы и балета
ФОТО АВТОРА

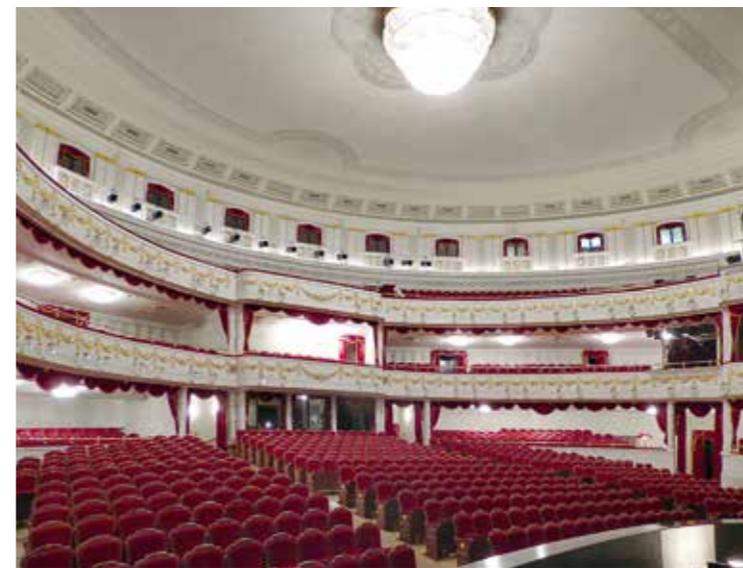
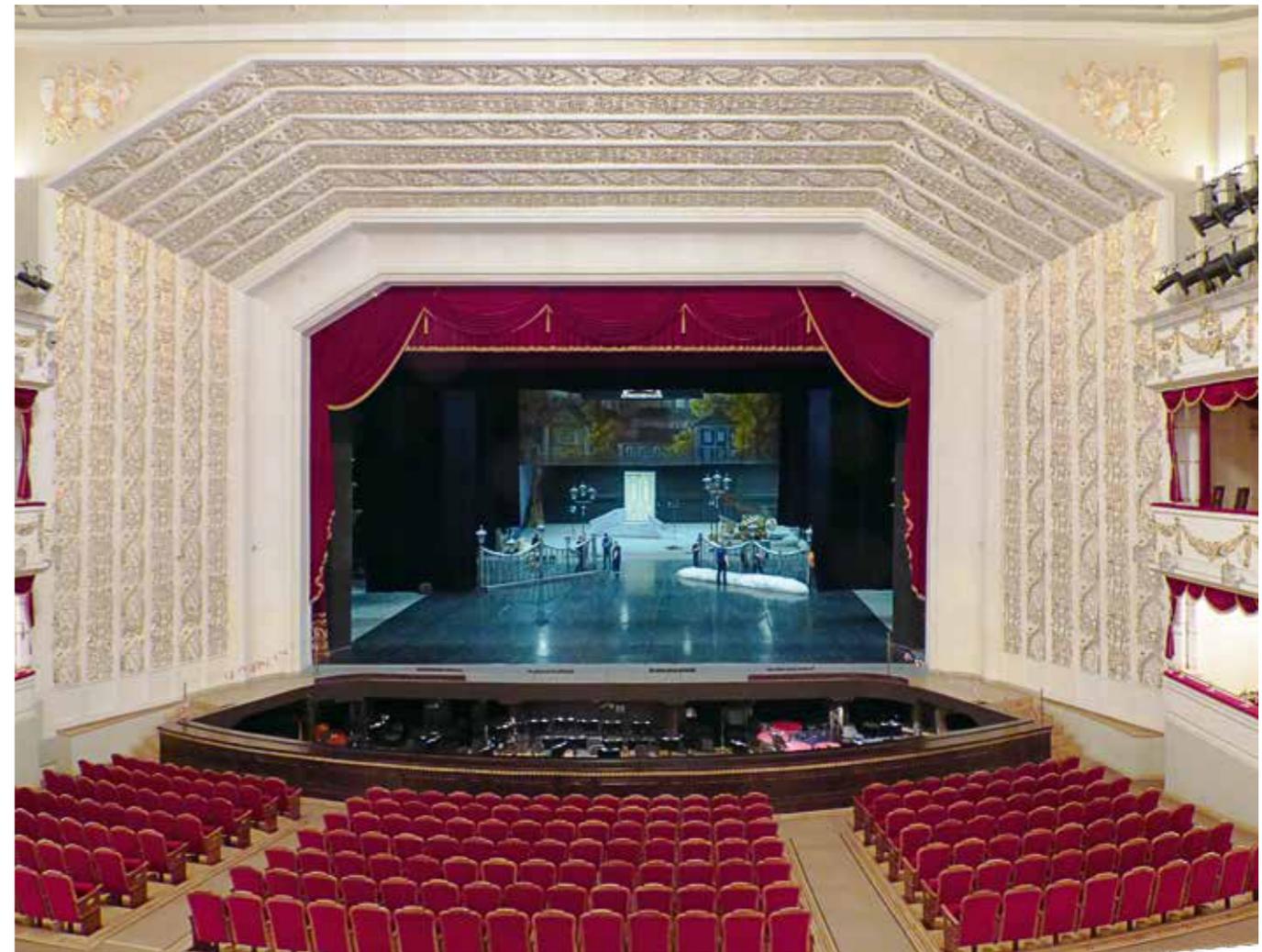


Интерьер Театра
оперы и балета
1939
ГНИМА

Иосиф Лангбард
ФОТО АВТОРА

Иосиф Лангбард
ФОТО АВТОРА

Иосиф Лангбард
ФОТО АВТОРА

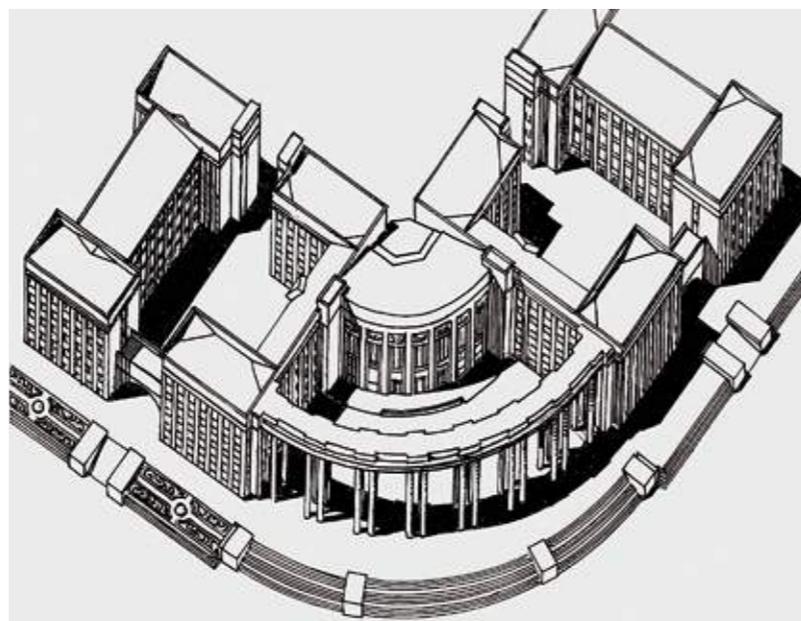


Академия наук — колонны для ученых

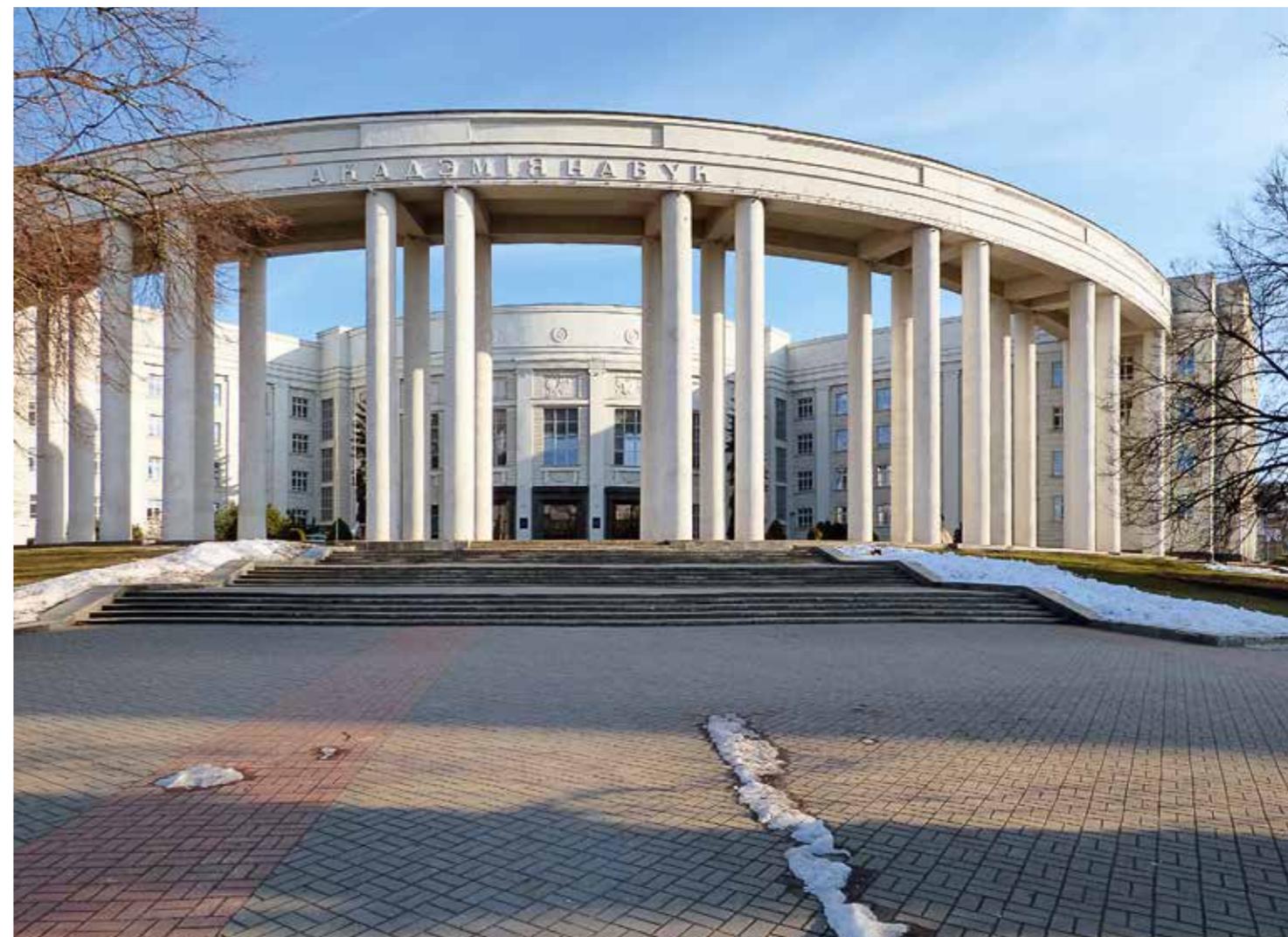
Сразу после завершения Дома правительства и в начале возведения не менее значимого сооружения, Большого театра оперы и балета, в 1935 году Лангбард получил дополнительный заказ — здание Белорусской академии наук.

Это учреждение имело стратегическую важность благодаря той роли, которую оно могло сыграть в поддержке политики национальностей Сталина. Одной из ключевых задач академии являлась кодификация белорусского языка. Политик и лингвист Иосиф Лесик (1883–1940) был изначально главным координатором реализации этой задачи. У него за плечами уже было революционное прошлое и ссылки, когда в 1917 году Лесик стал членом Белорусского национально-го комитета, контактировавшего с немцами, а затем и с польскими оккупантами, сопротивлявшегося власти большевиков. В 1920 году Лесик признал советскую власть, но был вынужден уйти с политической арены. Все же его деятельность по-прежнему считалась потенциально контрреволюционной, а публикация белорусской грамматики в 1922 году снова привела к его аресту. Однако в его защиту выступил нарком просвещения БССР и добился освобождения Лесика, настаивая на ценности его лингвистической компетентности. В 1926 году Лесик провел реформу белорусской орфографии, за что в 1928-м получил звание академика. Но контроль за языком привел к контролю за мыслью. Деятельность Лесика вызывала слишком много сомнений у руководства БССР. Ложно обвиненный в участии в антисоветской деятельности, в 1930 году он снова был арестован, лишен звания академика и отправлен в ссылку в небольшое местечко в Центральной России. В такой ситуации властям необходимо было найти более политически приемлемого деятеля для того, чтобы держать академию под строгим контролем. Таким человеком стал Николай Голодед (1894–1937), один из первых пропагандистов в республике, с 1918 года — член компартии, а с 1933 года — руководитель комиссии, занимавшейся пересмотром белорусской грамматики и словаря.

Пусть и осторожное, но все же противостояние в области языка, в котором угадывалось влияние Кремля, продолжалось вплоть до постройки здания, которое, в свою очередь, стало причиной подпольных административных сражений. Первоначально проект Академии наук должен был достаться Лаврову. Однако он, по всей видимости, утратил доверие руководящих кругов республики. Голодед тут же его отстранил



Иосиф Лангбард
**Проект
Академии наук
БССР**
1935
БГАНТД



Иосиф Лангбард
**Академия наук
БССР**
1937
ФОТО АВТОРА

от работы, заменив на пользовавшегося благосклонностью властей Иосифа Лангбарда. Его способность адаптироваться была, безусловно, важным преимуществом в момент, когда советский режим в руках Сталина претерпевал коренные политические изменения, повлекшие за собой, в частности, возрастание требований к яркому выражению величия архитектуры. Такой поворот в эстетике не помешал зодчему сохранить некоторую верность конструктивистскому наследию. Так, изначальный эскиз Лаврова, по всей видимости, послужил рабочей основой для неожиданно назначенного Лангбарда, воспользовавшегося идеей разрыва линейности застройки проспекта Независимости²³. Лавров стремился придать зданию Академии наук динамичный характер, отведя ему роль «шарнира» проспекта. Стараясь сохранить этот общий формальный принцип, Лангбард рассматривал возможность строительства дугообразно изогнутого здания с классическим портиком, но эта слишком масштабная идея была в скором времени оставлена, и архитектор попытался спроектировать более компактную постройку. Чтобы выгодно использовать положение на углу проспекта и перпендикулярной улицы, для Академии наук он выбрал веерообразную конструкцию с восхитительной закругленной колоннадой, которая служит связующим звеном для двух основных зданий. Колонны Белорусской академии наук в виде простых цилиндров без капителей внешне похожи на появившиеся позднее колонны французского Токийского дворца (1937 год) или итальянского Музея римской цивилизации (1942 год), в которых прослеживается тот же подход осовремененного воскрешения европейского архитектурного наследия. Образцом для минской колоннады стал московский Странноприимный дом Шереметева в стиле классицизма, перестроенный в 1807 году Джакомо Кваренги. Добавив выгнутую колоннаду к простому фасаду здания, итальянский архитектор создал своего рода портик под открытым небом. Это оригинальное величественное решение послужило ведущим принципом монументализации скромной постройки. Лангбард усвоил урок, и это позволило ему придать величественность зданию Белорусской академии наук минимальными средствами. С таким фасадом, создающим обман зрения с помощью игры перспективы, его проект озаменовал важнейший культурный поворот: современный пуризм отныне должен был поставить архитектурную историю на службу Советскому Союзу.

Это сооружение стало символом стремления Лангбарда к своего рода вычурности: он использовал тот же подход в 1937 году при строительстве здания Министерства иностранных дел Украины... И если в Минске он сохранил некоторую формальную отвлеченность, то в Киеве здание получилось нелепо монументальным — сталинская любовь к напыщенности постепенно заполняла город колоннами.

Иосиф Лангбард
Академия наук
БССР
1937
ФОТО АВТОРА

²³ Проспект Независимости в разные периоды существования БССР именовался Советской улицей, проспектом имени Сталина, Ленинским проспектом.



Дом офицеров — величественность ордера

Лангбард, архитектурный стахановец, бьющий рекорды, активно работая одновременно на трех важнейших строительных площадках, помимо прочего между 1934 и 1939 годами был задействован в проекте строительства государственного здания первостепенной важности, символа армии в сердце урбанизированной бело-русской столицы. Дом Красной армии разместился на территории, ранее занятой епископским дворцом, который был частично разрушен для такого случая. Так на смену отрицаемой религии пришло прославление солдат-коммунистов...

После значимых построек для руководящих кругов, балерин и ученых этот новый заказ стал кульминацией доминирования Лангбарда на минской архитектурной арене. Только абсолютно уверенный в себе человек мог взяться за реализацию здания, сосредоточившего в себе социальную и политическую жизнь военных. Их деятельность, без сомнения, имела стратегическую важность на территории, отделяющей Советский Союз от капиталистических стран. В Генштабе в Москве Ян Гамарник (1894–1937) лично следил за качеством строительных работ. Украинец Гамарник стал первым секретарем ЦК КП(б) Белорусской ССР в 1928 году, он оказывал содействие промышленному развитию Дальнего Востока, а в 30-е годы активно поддерживал политику механизации Красной армии маршала Тухачевского²⁴. Будучи начальником Политуправления Красной армии и заместителем председателя Реввоенсовета СССР, Гамарник всегда рассматривал Белоруссию в качестве зоны, в которой необходимо значительное военное присутствие, и сконцентрировал здесь семь танковых бригад и пятнадцать пехотных дивизий²⁵. В Минск направили немалое количество офицеров, и потому необходимо было создать места, где важнейшие руководящие лица советского режима могли бы проводить время.

Такой заказ сподвиг Лангбарда на то, чтобы продолжить творить в духе осовремененного классицизма. Он сделал выбор в пользу довольно простого фасада, состоящего из трех частей: два боковых ризалита фланкируют центральную часть, находящуюся чуть в глубине. Упрощенные цилиндрические полуколонны без базы и капители придали сооружению величественность. Среди этих надменных полуколонн оживление привносят будто врезающиеся в фасад окна. И над всем этим колоссальным ордерам, как символ надежности, здание венчает тяжелый антаблемент. Несмотря на средние размеры, такое решение позволило подчеркнуть всю важность здания. С эстетической точки зрения это был шаг назад в креативности Лангбарда, поскольку Дом офицеров кажется пресной имитацией «красной дорики» Ивана Фомина, использованной им при строительстве здания на Большой Лубянке в Москве в 1931 году, а также здания Дома Совета народных комиссаров УССР в Киеве в 1935 году. Загруженный на строительных работах Театра оперы и балета, Академии наук, Лангбард, вероятно, стремился соответствовать московским тенденциям в архитектуре, демонстрируя свою способность владеть тем архитектурным жанром, который был популярен в тот момент в столице. Поэтому работа Фомина могла послужить

²⁴ После ареста Тухачевского Гамарник в числе немногих военных деятелей встал на его защиту, и все же Сталин отдал приказ о казни Тухачевского. Сам Гамарник, обвиненный в участии в заговоре, опередил своих палачей и совершил самоубийство. См.: *Conquest R. The Great Terror: a Reassessment.* Oxford University Press, 1990. P. 201–202.

²⁵ Краснознаменный Белорусский военный округ / Ред. И. М. Третьяк. Минск: Беларусь, 1973.



Иосиф Лангбард
Дом офицеров
1939
ФОТО АВТОРА

ний, интерьеры помещений, контрастировавшие с суровым фасадом, перед которым хотелось встать по стойке смирно, создавали приятную атмосферу почти английской утонченности, демонстрируя, что в Союзе есть места, способные в своей аристократичности соперничать с английскими частными клубами... Архитектор преодолел спартанский функционализм, характерный для конструктивистских рабочих клубов предыдущего десятилетия, спроектировав здание, чей комфорт свидетельствовал о том, что СССР заботится о своем руководстве, которое он (времененно) бережет. Такое сооружение служило неприкрытой демонстрацией идеологического перехода от революционного эгалитаризма к повышению значимости нового поколения руководящего состава под всевозрастающим пристальным сталинским контролем. Беспрекословно подчиняясь Сталину, это новое поколение должно было стать символом будущего Союза²⁶, однако армия, вместе с харизматичным Тухачевским, еще оставалась институтом, способным поставить под сомнение обоснованность решений политбюро. Строительство минского Дома офицеров было стратегическим решением, позволившим «задобрить» чиновников, заблаговременно избавляя от их возможной политической критики или даже оппозиции.

А буря надвигалась. Для Лангбарда это здание стало последним значимым проектом. А для заказчиков из БССР — последним сооружением перед началом массовых репрессий.

²⁶ См.: *Zinoviev A. Le Héros de notre jeunesse — Essai littéraire et sociologique sur le stalinisme.* Paris: Julliard, 1984.

приемлемым прообразом для человека, который также получил академическое образование и прошел похожий путь становления, внедряя элементы современности в видение архитектуры, остававшееся в основном традиционным. В скором времени формальное упрощение ордера, усовершенствованное Фоминым, стало относиться к переходному стилю, поскольку советская архитектура позже начала более открыто придерживаться неоакадемизма с большей долей историчности.

Уютное кафе, эlegantный театр, светлые залы для собра-

Тень на фасадах



П

ока в Минске возводились строительные леса Большого театра оперы и балета, Академии наук и Дома офицеров, московские власти не скупились то на награды, то на наказания.

В стремлении модернизировать республику особое внимание уделялось дорожной инфраструктуре. С 1928 по 1933 год сеть дорог в Минске и вокруг него значительно изменилась, появились первые асфальтированные трассы, что сделало город более доступным для потока транспортных средств. Такое усиленное развитие было подхвачено в 1935 году созданием первой советской автомагистрали, связавшей Минск и Москву. Завершенная в 1938 году, автомагистраль длиной 695 километров позволила соединить две агломерации по кратчайшей прямой, сократив на 60 километров расстояние по железной дороге, построенной еще в царские времена. Минск оказался в семи часах пути от Москвы²⁷, тогда как раньше на поезде дорога занимала около десяти часов. Такой прогресс позволил включить белорусскую столицу в территориальное распределение транспортного потока необъятного СССР. В этом плане в Белоруссии была проделана работа, схожая с той, которую для дорог Иль-де-Франса вокруг Парижа осуществил Анри Прост, а в нацистской Германии — Организация Тодта... Столицы стран как с демократическим, так и с диктаторским режимом постепенно свыклись с возрастающей ролью автомобилей.

²⁷ Rapport de l'attaché militaire de l'ambassade de France à Moscou, 29 octobre 1938. Vincennes, SHAT, cote 7N31232. Cité par Yann Richard, opus cité, p. 108.

Продолжение возведения общественных зданий

Александр Воинов

Дворец пионеров
1933

ФОТО АВТОРА

Улучшение транспортной доступности города требовало продолжения политики масштабной реконструкции общественных зданий. На этот раз власти решили позаботиться о молодежи: в 1933 году Александр Воинов создал довольно помпезный Дворец пионеров. Чтобы разместить в здании детскую организацию,



архитектор разработал пространственную концепцию в духе конструктивизма, выражавшуюся в том, что углы здания имели форму полуцилиндра. Тем не менее он посчитал нужным расположить у входа помпезный шестиколонный портик с наивными статуями комсомольцев, играющих на горнах... Даже оказываясь слишком напыщенной, идеология отныне все очевиднее «врезалась» в городской пейзаж.

С еще большим вдохновением Воинов взялся за проектирование гостиницы «Беларусь» в 1938 году. В силуэте здания сохранилась конструктивистская любовь



Александр Воинов
Гостиница «Беларусь»
1938
БГАНТД

к круглым формам, а его расположение на углу подчеркивает ротонда. В здании гостиницы она решена лучше, чем во Дворце пионеров, поскольку в проекте удалось использовать наследие парижской монументальности эпохи Османа, ставшей с конца XIX века эталоном архитектуры мест отдыха. Воинов осовременил это наследие, имевшее отношение не столько к коммунизму, сколько к буржуазному стилю, тяготевшему к ар-деко, с упрощенным монументальным ордером, подчеркивающим ротонду. Несомненно, Воинов с удовольствием бы увенчал свою ротонду извечным пост-османовским куполом. Но как истинный homo sovieticus, он все же решил не рисковать и не напоминать о буржуазном люксе, а использовал более мужественный аттик, придавший всему сооружению суровую величественность, символ того, что представляло собой для руководящего состава партии пребывание в гостинице в сталинский период. В целом здание для размещения коммунистической элиты было комфортабельным, без излишней роскоши, в нем соблюдался баланс между неброским напоминанием о дореволюционных гостиничных стандартах и показным большевистским аскетизмом.

Строительство в 1934 году большого стадиона продемонстрировало, что спорт — основной элемент в создании нового советского человека — не забыт в Белорусской республике. По такому случаю был приглашен московский специалист Николай Колли (1894–1966). Ученик Ивана Жолтовского (1867–1959), передавшего ему свою увлеченность палладианским Ренессансом, Колли смог создать абстрактные архитектурные формы и оставить свой след в современном конструктивистском сознании. Владение французским языком и участие в Международном конгрессе современной архитектуры (CIAM) позволили ему в 1928 году стать ассистентом Ле Корбюзье на стройплощадке Центросоюза в Москве. С 1931 года Колли преподавал в Московском архитектурном институте, в 1933 году стал директором архитектурно-проектировочной мастерской № 6 в Москве, интересовался в особенности строительством стадионов, где он видел возможность сохранить функционалистскую концепцию под оболочкой в духе историзма. Его эскизы стадиона «Динамо» в Москве не были воплощены в жизнь, но Колли, следуя этой логике, все же смог построить стадионы в Сталинграде и Минске. Он использовал принцип формальных французских садов в качестве пейзажной оправы, придававшей величие спортивному сооружению, трибуны которого, словно бетонная вуаль, ложились на городскую ткань. В этом Колли был одним из редких архитекторов того времени, наряду с Андреем Бурувым, нашедших способ продолжить новаторские поиски даже в проектах крупных сооружений в духе неоакадемизма, отныне требуемого советским режимом.

Сталинские репрессии в Минске

Реализация масштабных строительных работ, менее чем за десятилетие превратившая город в настоящую столицу, вызвала недоверие Кремля, в первую очередь самого Сталина. В 1928 году началась первая волна «чисток» среди белорусской интеллигенции, обвиняемой в поощрении средневековых языковых архаизмов или буржуазных выражений…²⁸ Новая волна пришлась на 1933 год, когда Коммунистическая партия отменила реформы языка, предложенные Академией наук БССР тремя годами ранее²⁹. Вопрос о модернизации национального языка не поднимался, поскольку Сталин жестко обозначил позицию в отношении автономного языкового развития республик — возврат к безжалостной русификации. Революционный оптимизм 20-х годов иссяк. Эти события стали началом репрессий против местной интеллектуальной элиты. Наркомат просвещения, который из ничего создал университет и педагогические учреждения, вскоре стал основной мишенью: многие преподаватели были отстранены от работы по распоряжению свыше, образовательная система — реорганизована в соответствии с московским диктатом партии.

В 1936 году начались сталинские массовые репрессии, которые затронули практически все сферы деятельности в СССР и привели к смерти тысяч людей, несмотря на их верность советским идеалам. В Минске репрессии коснулись в первую очередь руководящих лиц республики. Речь шла не просто об арестах, убийство стало отныне привычным методом расправы. С 1937 по 1939 год все чиновники, входившие в состав белорусской администрации, были либо отстранены от должности, либо казнены³⁰. На XVI съезде КП(б) БССР в июне 1937 года Александр Червяков был обвинен в недостаточной вовлеченности в процесс истребления врагов народа. Не в силах защитить себя от такого обвинения, предварявшего, по всей видимости, его собственный арест, он совершил самоубийство в здании, где проводился съезд, в Доме правительства, на возведение которого он когда-то дал разрешение. Александр Криницкий и Вильгельм Кнорин были арестованы и вскоре казнены. Но не только высоких чиновников коснулись репрессии, в скором времени они затронули весь политический пласт и интеллигенцию страны. Несмотря на безупречную работу в Академии наук, в 1937 году Николай Голодед был арестован в Москве и направлен в минский штаб НКВД. Понимая, что его ждет, он покончил с собой, выбросившись из окна во время допроса.

Ученых, писателей и журналистов постепенно ликвидировали. Иосиф Лесик под смехотворным обвинением в вымышленной антисоветской агитации был отправлен в тюремный лагерь на пять лет. Он умер от голода в 1940 году. Поэт и журналист Дмитрий Жилунович (1887–1937) в 1918 году был одним из организаторов Белорусской ССР, затем отвечал за основные журналистские и литературные публикации в республике, в 1928 году стал членом Академии наук БССР, а в 1934-м — Союза писателей. После ареста в 1937 году он совершил самоубийство в тюрьме. Когда началась Вторая мировая война, в составе местного правительства не осталось ни одного коренного белоруса, оно было полностью русифицировано.

²⁸ *Richard Y. La Biélorussie, une géographie historique.* Paris: L’Harmattan, 2002. P. 243.

²⁹ Там же. С. 242–243.

³⁰ Там же. С. 208–209.

Ружья и генплан

Любопытно, что в обстановке глухого террора, поразившего все эшелоны власти по всему СССР, архитекторам удалось избежать ликвидации с клеймом врагов народа. Несмотря на «вынужденный отпуск» из-за отказа соблюдать принципы сталинского неоакадемизма, Георгий Лавров смог чудом спастись в этом репрессивном безумии. Лангбард попытался избежать дамоклова меча над своей головой, продолжая как ни в чем не бывало строительство Театра оперы и балета, Академии наук и Дома офицеров. Это был осознанный риск, поскольку в то время, когда руководящие лица массово арестовывались, требование средств и материалов для строительства могло привлечь к нему внимание НКВД как к «саботажнику» и пособнику казненных высших чинов.

Советская административная машина творила нечто странное. Хотя белорусское правительство гибло под пулями, процесс подготовки первого генерального плана реконструкции и развития Минска продолжался — чем не чистое бюрократическое рутинерство! В 1934 году масштаб начатых работ создавал ощущение неизбежной необходимости более глубокой реконструкции городской застройки, если столица действительно хотела соответствовать статусу развивающегося крупного города. Проблема была обозначена еще в 1926-м. В этот год Владимир Семенов (1874–1960) предложил выбрать схему радиально-концентрической планировки и увеличить количество зеленых насаждений, применяя английскую систему озеленения районов к городским условиям СССР. Та же логика прослеживается и в Генеральном плане реконструкции и развития Москвы 1935 года.

Несмотря на то что рекомендации Семенова не были воплощены в жизнь, они послужили назначенному в 1934 году Владимиру Витману (1889–1961) основой для подготовки первого генплана Минска³¹. Активно работавший в Ленинграде, Витман сначала был художником-оформителем, затем занялся градостроительством, став одним из главных архитекторов Гипрогора (Государственного института проектирования городов). Без особого творческого подхода — или же опасаясь возможной расправы — Витман воспользовался ображениями своего предшественника, предложив в 1936 году ряд рекреационных ландшафтных зон вдоль берегов реки Свислочи в центре Минска. Облагораживание речной зоны было доверено Михаилу Коржеву (1897–1984) и Любви Залесской (1906–1979), блестящим молодым конструктивистам, специализировавшимся на ландшафтной архитектуре³². Для Минска эти архитекторы создали проект большого парка, в котором умело сочетали формы современного ландшафтного дизайна и французского регулярного парка.

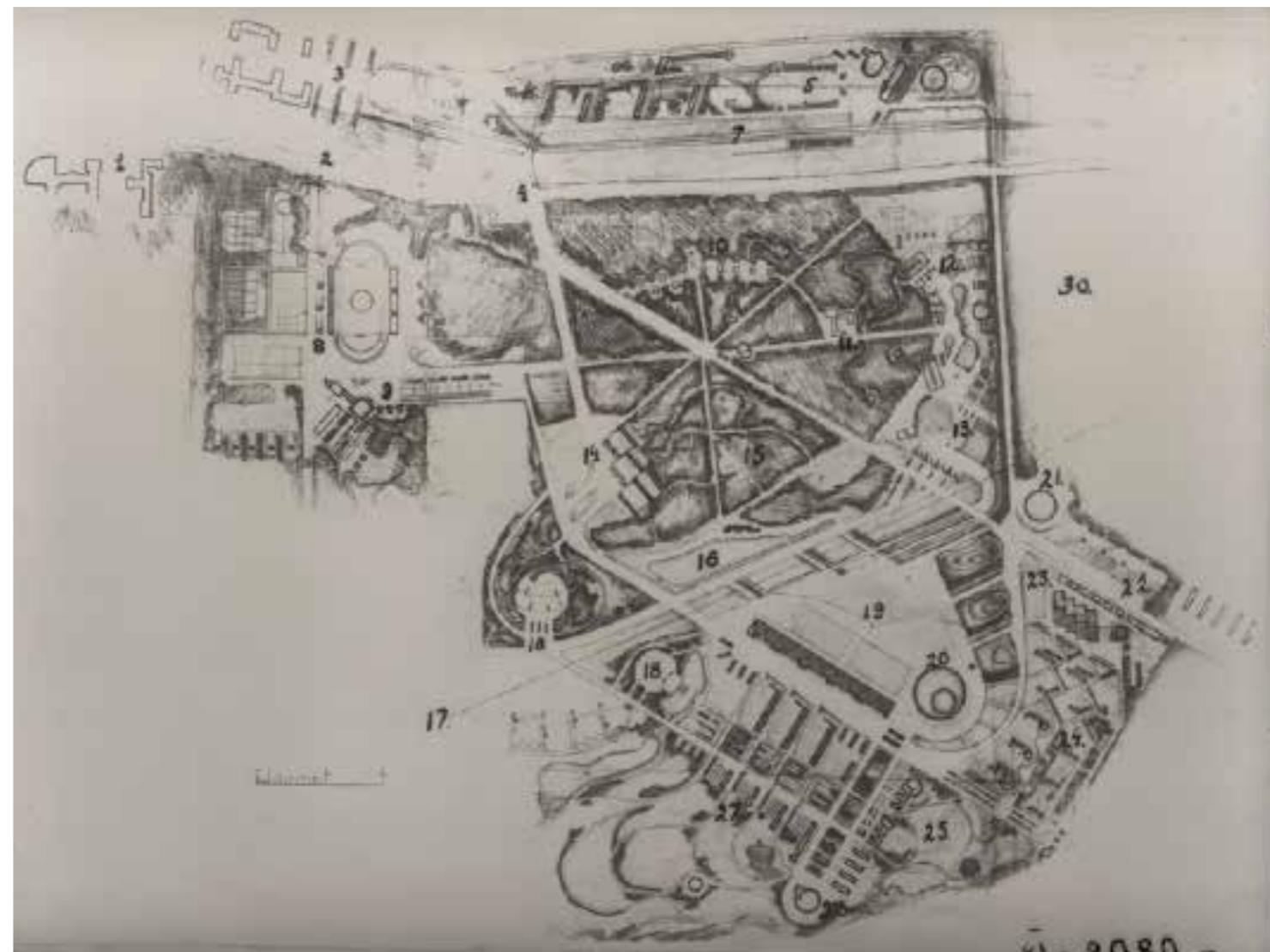
Хотя система принятия решений была обезглавлена, Витман автоматически продолжал свою работу до 1940 года, с механической регулярностью представляя рекомендации, которые больше никто не собирался всерьез воплощать в жизнь. В его команду входил Юрий Киловатов (1909–1960), который после работы в Магнитогорске предложил в 1939 году проект колоссальной площади, создающей акцент в центре Минска. В такой гипертрофированности архитектура почти растворялась в пустых пространствах,

³¹ Формирование силуэта Минска в советское время. Минск: Наука и техника, 1980. С. 43. Витман принял участие в реконструкции не только Минска, но и таких городов, как Ленинград, Челябинск, Саратов и Клайпеда в Литве.

³² Задействованный с 30-х годов в обновлении и создании московских парков, Коржев спроектировал в 1947 году великолепный сад университета имени Ломоносова, ставший настоящей советской адаптацией версальского стиля Ленотра. Что касается Залесской, с конца 30-х годов она посвятила себя исследованию ландшафтной архитектуры. Внимательно изучив сады сталинской эпохи для выставки 2013 года, посвященной Ленотру в Версале, я надеюсь вскоре опубликовать результаты моих исследований.

предназначенных для проведения парадов на 1 мая или 7 ноября. В этом отношении архитектура приобретала максимально политизированную форму, став советской карикатурой на римские форумы в попытке создать в сердце города атмосферу негласного «символического повиновения»³³.

Массовые сталинские репрессии подходили к концу, но уже другие, еще более кровавые события нарушили все градостроительные планы. Европа готовилась погрузиться в жестокость.



Михаил Коржев,
Любовь Залеская

**Проект минского
парка**

1936
ГНИМА

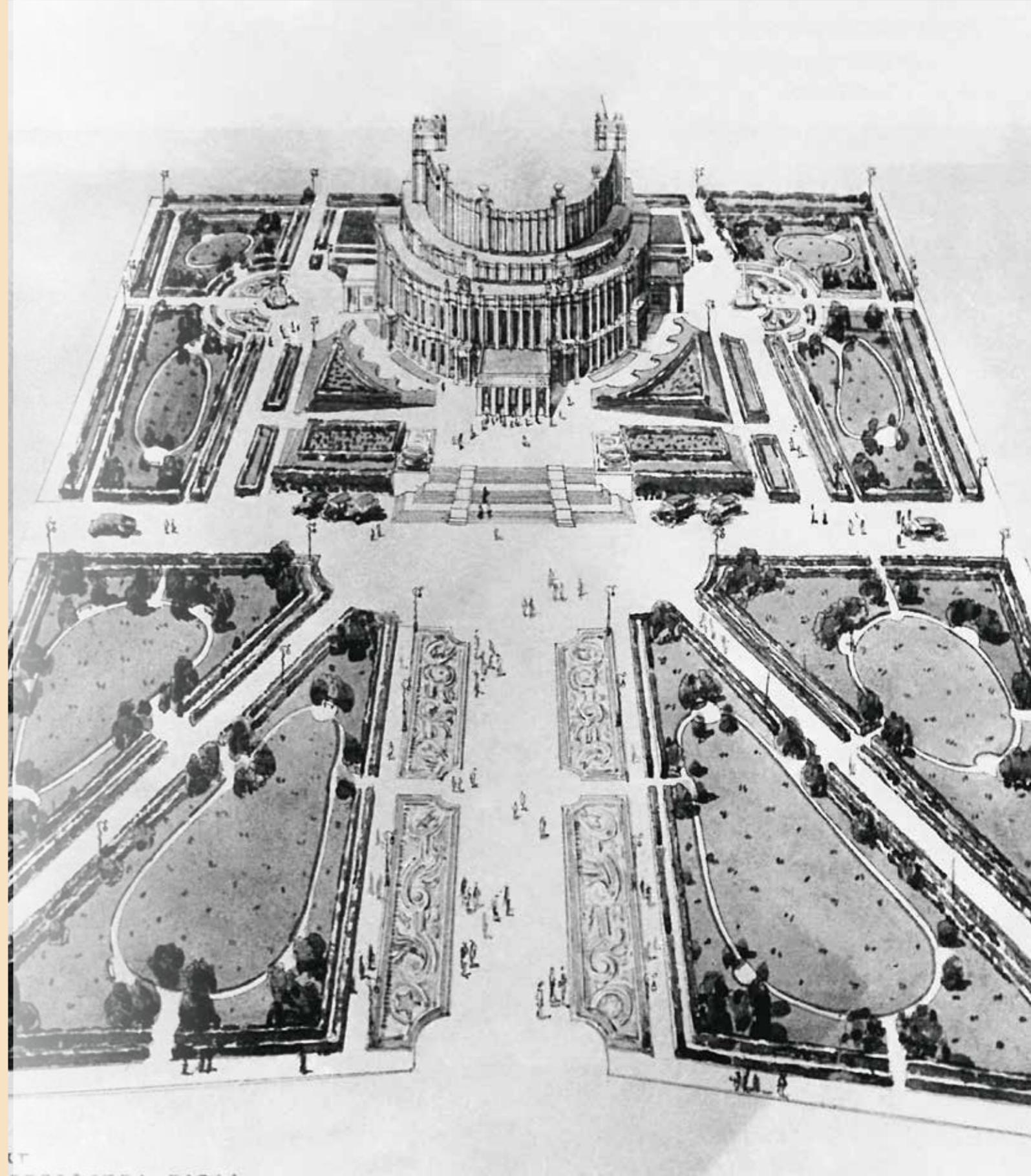
³³ Veyne P. Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Paris: Seuil, 1983. P. 44.



Юрий Киловатов
Проект
переустройства
центра Минска
1939
ГНИМА

Часть
вторая

Падение и возрождение по-сталински 1941–1956



Разрушения и планификация



23

августа 1939 года в Москве был подписан документ, ошеломивший весь мир. Гитлеровская Германия и сталинский СССР заключили пакт о ненападении, посредниками в этом выступили министры иностранных дел обеих сторон. Этот пакт, связывавший тоталитарные режимы, до сих пор казавшиеся абсолютно антагонистическими, провозглашал политику взаимного нейтралитета в неизбежном конфликте. И все же это соглашение между нацистскими и советскими властями было не просто мерой взаимной предосторожности. Фактически оба диктатора намеревались не только прикрыть тылы, но еще и заранее поделить добычу в виде территории Европы. Таким образом, к обнародованному содержанию пакта Молотова — Риббентропа были добавлены секретные протоколы о достаточно циничной военной договоренности, предусматривавшей раздел между Германией и СССР аннексированных территорий, в том числе территории Польши. Гитлеровское нападение на эту страну 1 сентября 1939 года спровоцировало вовлечение в войну Франции и Англии, а немногим позже, введя значительные военные силы в Белоруссию, Сталин также заполучил свою часть Польши.

Такой эффект домино международных военных альянсов во второй раз коренным образом изменил ситуацию 22 июня 1941 года, когда нацистский тиран вновь нарушил договоренности, напав на своего бывшего партнера по соглашению. Всегда осторожного Сталина застали врасплох, дезорганизованная вследствие массовой ликвидации офицеров Красная армия не смогла противостоять немецкому блицкригу. Несмотря на отчаянное сопротивление, 28 июня 1941 года Минск был захвачен³⁴.

Минск оккупирован, освобожден... и стерт с лица земли

Такое быстрое и сокрушительное поражение советской армии вынудило Белорусскую ССР поспешно организовать саботаж заводов и инфраструктуры, пока правительство республики эвакуировалось на специальных поездах, оставляя на месте большую часть административного аппарата. Принимавшая участие в обследовании военных объектов, аэродромов, складов амуниции и топлива, Наталья Маклецова (1909–1993)³⁵ бессильно наблюдала за бомбежками, «сравнявшими с землей» результаты попыток советской армии защитить город. Использование зажигательных бомб привело к разрушению центра города, пострадал среди прочего огромный Дом специалистов, который только что был возведен Маклецовой, тогда молодым архитектором. Она сдержанно рассказывала о тех событиях, говоря о беженцах в парках: «...с перемазанными лицами женщины с ребятишками на руках. Старик, прижимающий к груди венский стул, седая женщина, нагруженная кастрюлями, люди с ключами от сгоревших квартир в руках... Палящее солнце, пыль, горький чад сплошного пожарища, в котором на четвертый день войны погибал наш Минск»³⁶.

³⁴ Marchesin P. La Biélorussie. Paris: Karthala, 2006. P. 27.

³⁵ Уроженка Смоленской области, она обучалась в Ленинграде, затем переехала в Минск в 1934 году, работала архитектором, а после войны — преподавателем на архитектурном отделении Белорусского политехнического института. Информация предоставлена Александром Помидоровым, журналистом РИА Новости, Минск.

³⁶ Маклецова Н. Из воспоминаний. Режим доступа: <https://ais.by/story/211>; дата обращения 28.07.2016.

Занятый нацистскими силами город стал промежуточным административным пунктом для рейха на оккупированных восточных территориях, где власть в свои руки взял нацистский идеолог Альфред Розенберг. Он собирался приступить к масштабному переселению людей, а также истреблению евреев, чтобы затем начать массовую колонизацию немецкими фермерами завоеванных земель. Розенберг не гнушался фальсифицировать историю, он подготовил планы реконструкции Варшавы, в которых стиралось польское самосознание для насаждения «немецкости»³⁷. Подобное не так легко было сделать в Минске, и если бы немецкие планы были реализованы, город, скорее всего, исчез бы с карты мира, превратившись сначала в опустошенное пространство, а затем в арианизированный сельскохозяйственный рай. Именно такой «генплан ост» готовил будущее «Великого рейха» на руинах СССР и горах трупов.

Под жестким контролем эсэсовца Вильгельма Кубе, назначенного генеральным комиссаром Белоруссии, нацисты сначала снесли статую Ленина перед Домом правительства. Они разместили в этом здании свою администрацию, закрыв советский герб флагом со свастикой. С июля 1941 года в старом центре города было создано гетто для белорусских и российских евреев, в которое согнали до 100 000 человек, 80 000 из них зверски были убиты силами СС³⁸. Но Кубе все же заботился об экономическом благосостоянии вверенной ему территории и какое-то время не так активно истреблял евреев, пытаясь заручиться поддержкой белорусской интеллигенции³⁹. Даже в этом нацисты не сумели отстраниться от чувства снисходительности к тем, кого считали низшей расой: советские усилия по модернизации Минска стали предметом расистских насмешек, только подпитывавших политику уничтожения русского противника. Дом специалистов на сто квартир (построенный в 1934 году Натальей Маклецовой и разрушенный в 1941-м) был заклеен оккупантами как пример коммунистической «упаковки», слишком нищеского по немецким меркам жилья. В кратко изложенной пропаганде минская застройка была противопоставлена схеме «жилой немецкой улицы, какие можно увидеть повсюду в рейхе, скромных и разумно спроектированных домов для прекрасных здоровых работников»⁴⁰. Такое архитектурное противопоставление советского функционализма и нацистского регионализма свидетельствовало о том, насколько две противоборствующие идеологии не гнушались использовать любые сферы влияния для достижения своих целей, в том числе и архитектуру.

В 1943 году поражение немцев в Сталинградской битве стало началом конца гитлеровской империи. Выгодно используя расположение белорусских лесов и болот,



³⁷ Gutschow N. Ordnungswahn. Architekten planen im «eingedeutschten Osten» 1939–1945. Berlin: Gütersloh, 2001.

³⁸ Epstein B. The Minsk Ghetto 1941–1943: Jewish Resistance and Soviet Internationalism. Berkeley: University of California Press, 2008.

³⁹ Klinau A. Minsk, cité de rêve. Paris: Signes et balises, 2015. P. 113–114.

⁴⁰ Автор не указан. *Minsker Zeitung*. Sept. 1941. Перевод автора с немецкого.



Город после бомбардировок 1941 года
БГАНТД

◀
Статуя Ленина, снесенная нацистскими оккупантами
Июль 1941
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Минск
вскоре после
освобождения
в июле 1944 года
БГАНТД

советские партизаны преследовали отступавшие оккупационные войска, сумев даже взорвать Кубе в его собственной постели... Обозленные нацисты отвечали тем, что с еще большей жестокостью расправлялись с пленными, зачастую сжигая целые деревни вместе с жителями. Продолжая безжалостные расправы, захватчики постепенно стягивались к Минску, чтобы там укрыться, рассчитывая взять столицу под свой контроль. Это предредило ее судьбу во время отвоевания советскими войсками оккупированного города в июне 1944 года.



Академия наук, состояние в 1944 году
БГАНТД

Под командованием Александра Василевского и Георгия Жукова была проведена грандиозная операция «Багратион», позволившая Красной армии добиться полного поражения нацистских войск. Поскольку немецкие военные силы были в основном сконцентрированы в Минске, столкновение воюющих сторон здесь было особенно яростным — неделя непрерывающихся бомбежек и дуэль тяжелой артиллерии. Когда 3 июля 1944 года город был освобожден, он оказался разрушен на 90%... До войны столица насчитывала 237 000 жителей, а в 1944-м — всего 50 000 выживших. Для республики итоги войны были ужасающими: за военный период погибли два миллиона белорусов, что составило четверть населения БССР⁴¹. 209 из 270 городов были почти полностью разрушены, а промышленная инфраструктура утратила 80% от довоенного состояния. Но в этой гряде руин, в которую превратили Минск, здания Лангбарда уцелели — почти невредимые, они одиноко доказывали свою прочность.

Пока шли ожесточенные бои, жизнь архитекторов складывалась по-разному. Маклецова пережила оккупацию, Лангбард вслед за правительством в начале войны спасся бегством. Он оказался в Ленинграде, участвовал в обороне города, выжил в страшной блокаде, затем был эвакуирован в Самарканд. Что касается Лаврова, он вступил в ряды Красной армии, проведя всю Великую Отечественную войну в сражениях. Другие архитекторы, вскоре сыгравшие важную роль в судьбе города, также участвовали в освободительной войне в качестве простых солдат: Георгий Заборский (1909–1999) был дважды ранен, Владимир Король (1912–1980) участвовал в обороне Ленинграда.

Однако еще до начала разминирования и восстановления Минска из руин военный поезд доставил в город особую бригаду. Она состояла из именитых советских зодчих, специально направленных Сталиным для возрождения истерзанной столицы.

⁴¹ Richard Y. La Biélorussie, une géographie historique. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 97.

⁴² 25 миллионов советских граждан (военные и гражданские жертвы) погибли во время войны, по всему СССР были разрушены 6 миллионов жилых построек, некоторые города, например Сталинград или Севастополь, оказались на 90% стерты с лица земли (Bellamy C. Absolute War: Soviet Russia in the Second World War. London: Macmillan, 2007).

⁴³ Day A. The Rise and Fall of Stalinist Architecture // Architectures of Russian identity. Ithaca: Cornell University Press, 2003. P. 176.

Комитет Щусева, или военизированный урбанизм

Война принесла разрушения, но они и стали стимулом для нового строительства. Масштаб разгрома территории⁴² вынудил СССР в корне пересмотреть используемые архитектурные решения, чтобы потенциально ускорить восстановление, в том числе промышленной и транспортной инфраструктуры. Все это совмещалось с подготовкой к тому, чтобы вернуть былое величие центрам заново отстроенных городов, дабы красноречиво заявить о триумфе советского режима.

Символическая в этом отношении победа в Сталинграде в феврале 1943 года стала важнейшим событием для начала такой политики. Заручившись поддержкой Сталина, ответственный секретарь Союза советских архитекторов Каро Алабян создал в сентябре 1943 года Государственный комитет по делам архитектуры, во-первых, координировавший работу по изучению агломераций, пострадавших от войны, а во-вторых, назначивший архитекторов, которые будут заниматься их реконструкцией⁴³. Комитет служил институциональным механизмом московского контроля будущего облика советских городов. Такое пристальное внимание было необходимо, учитывая, что к лету 1943 года конкурс на реконструкцию Сталинграда воспламенил воображение советской архитектурной общественности, пренебрегшей всеми предписаниями партии. Среди таких зодчих были Алексей Щусев (автор Мавзолея Ленина), Борис Иофан (автор Дворца Советов, работа над которым велась с 1931 года), Лев Руднев (автор здания Наркомата обороны), бывший конструктивист Владимир Кринский (1890–1971) — все они состязались в изобретательности, чтобы превратить Сталинград в настоящий большой город с величественными монументами, словно любующимися своим отражением в Волге. Соревнование, еще достаточно свободное и не жестко регламентированное, завершилось пирровой победой для Алабяна, поскольку его проект больше других понравился в Кремле и, несмотря на жесткое соперничество, был воплощен в послевоенный период, правда, лишь отчасти. Проекты для Сталинграда должны были стать образцовыми, однако не были единогласно приняты всеми советскими зодчими. Проекты для Киева, Одессы, Севастополя, а затем и Минска оказались лучше разработаны с точки зрения градостроительства. Негласным правилом стало сразу же после освобождения городов привлекать, насколько возможно, архитекторов, практически являвшихся участниками военных операций.

В случае Минска все началось с отбора советников по вопросам подготовки первого варианта генплана реконструкции: город вверили Алексею Щусеву, Владимиру Семенову, Николаю Колли и Аркадию Мордвинову (1894–1966). Выбрать именно такой квартет представителей различных тенденций в советской архитектуре было очень разумно. Старшее поколение, Щусев и Семенов, воплощало типичный дореволюционный академизм, эти архитекторы сумели адаптироваться к художественным и политическим требованиям СССР. Кроме Мавзолея Ленина — главного архитектурного символа

советского режима — Щусев подготовил первый советский план реконструкции Москвы, он создал многие важнейшие здания в Москве, Тбилиси и Ташкенте. Что касается Семенова, то его профессионализм в области градостроительства, проявленный еще в предреволюционный период, затем в 30-е годы в таких городах, как Сталинград, Баку и Кисловодск, а в 1935 году, на пике творческого расцвета, — в Москве, делал его незаменимым специалистом⁴⁴. Наконец, не только послужной список, но и то, что Семенов был уже знаком с Минском, полностью оправдывало его назначение. Колли и Мордвинов представляли молодую гвардию, получившую образование в 20-е годы, — интересно, что в их предыдущих работах отражалось отношение к власти. Вынужденный признать себя побежденным, Колли должен был забыть о своей приверженности модернизму и о работе с Ле Корбюзье. И даже когда Колли назначили в 1932 году руководителем одной из мастерских, занимавшихся реконструкцией Москвы, он попытался сохранить дух функционализма, пойдя на некоторые эстетические уступки в угоду сталинскому неоакадемизму. Мордвинов построил свою карьеру на политических гонениях против наиболее изобретательных конструктивистов, которых он попирали как потенциальных «врагов народа». В результате в 1937 году он был назначен руководителем реконструкции улицы Горького в Москве, затем в 1943 году Сталин сделал его председателем нового Комитета по делам архитектуры. Так пока один из архитекторов сражался за свою карьеру, второму доставались все официальные почести.

В созданной группе не было внутренней иерархии, но на практике Щусев руководил всей работой, приводя к общему знаменателю коллективные решения. Результат совместной деятельности должен был быть представлен 15 октября 1944 года⁴⁵. У архитекторов имелось всего три месяца для того, чтобы предложить основные направления плана полной реконструкции города. В их распоряжение военные предоставили все необходимое (транспорт, жилье, персонал), поэтому за несколько недель работы на месте группе удалось в кратчайший срок сделать общие выводы и дать первые указания по расчистке территории. После завершения этого этапа в 1944 году Щусев привлек к работе в группе еще троих профессионалов, роль которых заключалась в том, чтобы обеспечить на месте переход к реализации окончательного варианта генплана. Эта задача легла на плечи уроженцев Белоруссии — Иосифа Лангбарда и Наума Трахтенберга (1910–1977), поскольку их опыт работы в Минске был необходим, чтобы осуществить реконструкцию на практике⁴⁶. Москва, традиционно не принимающая в расчет местные интересы, направила в Минск зодчего из Ленинграда Бориса Рубаненко (1910–1985)⁴⁷.

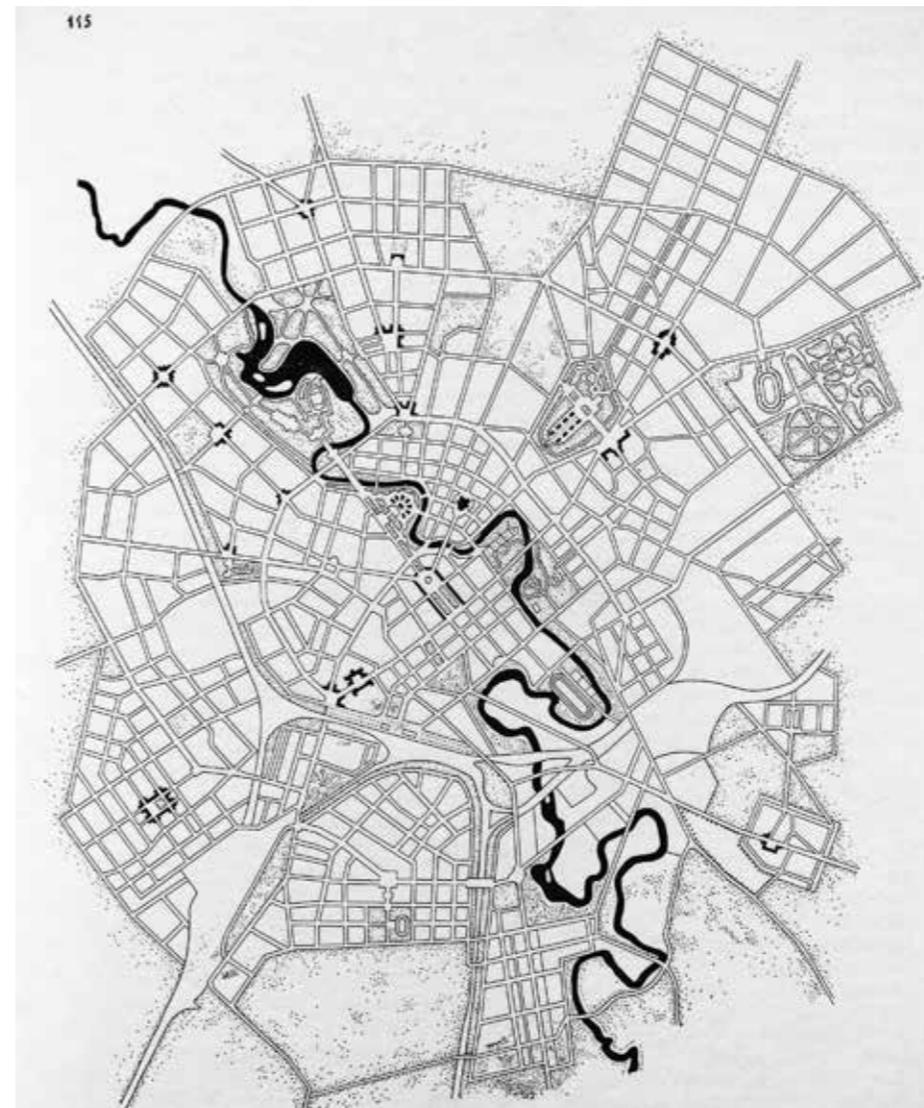
Щусев умело использовал административные и военные советские рефлексии, действуя словно генеральный штаб — определяя общую стратегию, доверяя затем исполнение директив своим подчиненным «офицерам» на фронте строительных работ. На самом деле метод работы Щусева не отличался от метода Жукова в армии. Процесс шел под пристальным контролем Москвы, и в первое время были организованы регулярные поездки в Минск архитекторов Генплана для руководства последующей работой на месте.

⁴⁴ Белоусов В., Смирнова О., В. Н. Семенов. М.: Стройиздат, 1980.

⁴⁵ Bohm T. Minsk — Musterstadt des Sozialismus. Köln: Böhlau, 2008. P. 81.

⁴⁶ Там же. С. 82.

⁴⁷ Впоследствии Рубаненко стал главным архитектором Тольятти, я подробно описал его судьбу в эссе Une ville neuve en URSS, Togliatti (Marseille: Parenthèses, 2015. P. 93–131).



Алексей Щусев (рук.)

Генеральный план Минска
1944
Частная коллекция

⁴⁸ Доклад архитекторов по реконструкции Минска, октябрь 1944.

двух- и одноэтажными; приоритет — возведению величественных зданий на проспекте Независимости, который становится административным и социальным центром города; особое внимание — архитектурным решениям, которые должны были отражать классическое культурное наследие и традиционное искусство Белоруссии.

Кроме того, согласно генплану население города после войны должно было составить 500 000 человек, однако инфраструктуру подготавливали с расчетом на один миллион жителей. Кольцевая дорога была намечена на разумной дистанции от центра города в виде кругового бульвара, ее строительство началось в 1946 году, длина дороги составила 55 километров. Для сравнения: парижская кольцевая дорога 1957 года — всего 35 километров... Такая градостроительная программа в своей радиально-кольцевой концепции несет очевидный отпечаток стиля Щусева и Семенова, акцент на функционализме — Колли, а оптимизация территории под застройку выдает тягу

Комитет составил программный документ, желая максимально избежать привычного идеологического разглагольствования (где четко было сказано, что «Минск должен выполнять функции столицы одной из советских республик», а также, уже более поэтично, что «возрождающийся из руин и пепла Минск станет символом счастливой жизни процветающего и героического народа»⁴⁸), в деталях описывая серию решений для достижения гармонии между функционализмом и монументальностью, соответствующей ожиданиям власти. Функционализм: укрепить позицию Минска в качестве основного звена транспортной сети республики; вынести заводы на периферию города; разработать систему объездных дорог, освобождая город от транзитного транспорта; улучшить санитарные условия, создав единую систему канализации; построить дамбы на реке Свислочь и создать зеленые зоны на всей территории города. Архитектурный облик: создать силуэт города-«венца» с монументальными пятиэтажными зданиями в центре, затем трех- и четырехэтажными постройками, а в жилых районах —

Мордвинова к методу, уже использованному им при проектировании улицы Горького в Москве. Несмотря на сжатые сроки, архитекторы все же смогли достичь общности мнений при всем разнообразии тенденций в СССР того времени, предоставив для Белоруссии достойную и осуществимую программу градостроительства.

После окончания работ Щусев предпочел продолжить трудиться на площадках по восстановлению более скромных городов, таких как Новгород и Истра с Новоиерусалимским монастырем, в то время как Семенов и Колли совместно занимались проектом реконструкции Ростова-на-Дону. Мордвинов стал президентом Академии архитектуры, построил гостиницу «Украина» — одну из семи сталинских высоток в Москве.

Что принять, а что исправить

Как и в перипетиях войны или власти, в архитектуре существует высокая доля непредсказуемости. После публикации Трахтенбергом кратко изложенных основных направлений генплана развития Минска⁴⁹ Воинов вновь стал голосом партии, ставя под сомнение необходимость уничтожить то, что еще осталось от города, — он считал, что архитектор должен быть «преемником наследия, а не создателем»⁵⁰. Воинов угодливо выразил мнение первого секретаря ЦК КП(б) Белоруссии с 1938 года Пантелеймона Пономаренко (1908–1984), который прославился своим усердием во время сталинских репрессий, но обладал гораздо меньшей компетентностью в вопросах строительства. Слушая Пономаренко, руководители республики наивно полагали, что смогут заново отстроить город почти таким же, каким он был до войны. Михаил Осмоловский (1904–1977), в 1945 году ставший преемником Воинова на должности руководителя Управления по делам архитектуры, был далек от раболепства и настаивал на невозможности реконструкции города без повторного изучения местности, объявив войну бюрократии и малодушию ностальгирующих, дабы побудить их к смелой политике реконструкции. Используя идеологию в качестве оружия, Осмоловский сравнил дореволюционный Минск с «лондонским капиталистическим Молохом»⁵¹. Основываясь на замечании Сталина по поводу нормальных условий жизни в СССР, он предложил свое видение социалистического города, способного «преодолеть противоречия между городской и сельской местностью, между центром и окраиной»⁵².

Однако архитекторы, в свою очередь, высказали резкое несогласие с планом. Если профессионалы-прагматики Трахтенберг и Осмоловский видели в разрушении центра возможность исправить традиционную застройку и переделать дорожную сеть, то их коллеги всерьез возражали против необходимости создания цепи величественных площадей по всему проспекту Независимости. Среди них был и Лангбард — он хотел создать единую широкую площадь в 130 метров длиной с новым парком. Осмоловский не согласился с этим проектом, поскольку расходы на поддержание такого пейзажа были бы слишком значительными, — он отстаивал подход к оформлению



⁴⁹ Трахтенберг Н. О строительстве нашего города // Советская Белоруссия. № 198. 21 окт. 1944. С. 2–3.

⁵⁰ Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 1. Д. 2, документ 32. С. 5. На него ссылается Томас Бом (*Bohm T. Minsk — Musterstadt des Sozialismus*. Р. 84). Перевод Элен Жоливе и автора.

⁵¹ Осмоловский М. Минск. М.: Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1950. С. 21.

⁵² Там же.

Иосиф Лангбард
Эскиз проекта
перепланировки
прилегающей
к Дому
правительства
территории
1945
БГАНТД

Октябрьской площади как места сосредоточения административных функций республики.

Кроме партии и самих архитекторов план вскоре восприняла в штыки и общественность. Чтобы исправить ситуацию, по инициативе Управления по делам архитектуры, которым руководил Осмоловский, в мае 1946 года организовали совещание, собравшее белорусских мастеров. Целью совещания было учесть мнение населения по поводу генплана, составленного комитетом Щусева и дополненного правками администрации республики. Не страшась нерешительной местной бюрократической власти, скульптор и бывший партизан Андрей Бембель (1905–1986) резко критиковал планы, которые, по его мнению, подходили скорее для города с пятью миллионами жителей. Он считал, что в таком случае проспект Независимости превратится в «сегмент великой дороги, проходящей через любой город и ведущей в никуда», создавая «впечатление, что белорусская столица случайно находится на обочине дороги Москва — Брест»⁵³. Со всей беспощадностью Бембель заявлял, что на практике такой план сделает «город будто пустынным», «без конца и без края»⁵⁴. Очевидно, что его мнение ждала участь административного забвения. Совещание походило скорее на спектакль для населения: генплан был вскоре одобрен, а в августе 1946 года Комитет по делам архитектуры в Москве дал разрешение на его реализацию.

Октябрьская площадь: сложнейший конкурс

Но далеко не все вопросы были решены. Некоторые участки площади Свободы, обрамленной барочными постройками католического собора и бывшего монастыря бернардинцев, а также смежной Октябрьской площади все еще ждали достойной реконструкции. Историческая важность этого места, вокруг которого в течение веков формировался город, наличие памятников культа, уцелевших при бомбежках, — все это создавало ряд практических и идеологических преград. Генплан предусматривал использование этого пространства для размещения здания госаппарата республики, что свидетельствовало о важности этого места в самом сердце города. Не достигнув консенсуса, Осмоловский и Трахтенберг посоветовали в 1945 году организовать открытый всесоюзный конкурс в надежде получить ответы на вопросы о том, как выйти из этого архитектурного тупика. Их ожидания были оправданы: многие именитые зодчие, равно как и анонимные авторы, представили свое видение того, как должен выглядеть центр Минска.

В одном из безымянных проектов⁵⁵ была запланирована амбициозная реконструкция этого места: предлагалось создать широкий проспект, задуманный почти как парковая аллея, упирающаяся в симметричные павильоны, которые образуют вход на широкую полукруглую площадь. Это пространство украшалось памятником с устремленным ввысь шпилем.

⁵³ Национальный исторический архив Беларуси. Ф. 903. Д. 1, документ 60. С. 56–58. На него ссылается Томас Бом (Bohm T. Op. cit. P. 88). Перевод Элен Жоливэ и автора.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ В документах Короля в Белорусском государственном архиве научно-технической документации собрано частично опубликованное досье с большим количеством проектов, относящихся к этому конкурсу. Ввиду отсутствия сведений в фонде 188, опус 1, документ 28, я не могу определить автора данного проекта, который, возможно, является работой студента факультета архитектуры (что объяснило бы анонимность и отсутствие проекта в фондах других архитекторов БССР).

На стороне проспекта вдоль холма должен был расположиться комплекс построек с четкими горизонтальными линиями вокруг круглого здания с куполом, чрезвычайно напоминающим русские классицистические церкви XVIII и XIX веков! Кроме того, такая система полукруглых пространств и обрамляющих их изогнутых крыльев, которые визуальнo связывают ансамбль, маскируя при этом отсутствие пространственной целостности, отчетливо напоминала проекты реконструкции Московского Кремля, подготовленные Василием Баженовым в 1768 году. Полукруг стал именно той формой, которая позволила гармонично вписать новые здания в окружение, сохранив при этом собор и монастырь бернардинцев, — таким образом, советское дополнение было даже ближе к барокко, чем само иезуитское наследие... Своим барочным подходом к работе с пространством, а также неоклассическим стилем фасадов такой проект явственнo свидетельствовал о связи с имперским и православным прошлым России, что было странно для монументального ансамбля, планировавшегося как прославление советской власти в Белоруссии... В этом проекте, отличавшемся некоторой неловкостью в передаче перспективы, было слишком много религиозных элементов, чтобы он мог быть принят с идеологической точки зрения, к тому же архитекторы несомненно вдохновлялись русским наследием, отказавшись от прославления марксизма в пользу патриотической связи с Древней Русью.

Желая вернуться на передовую, Лангбард предложил монументальный проект, гармонично увязанный с соседним Домом офицеров, используя более классическую архитектурную лексику. Несмотря на эстетическую сдержанность, учитывая сталинское стремление к дворцовости, он все же сумел найти такое пространственное решение, которое позволило создать визуальную связь между площадью и стоящим на другом берегу реки Театром оперы и балета, архитектором которого был сам Лангбард. Если с пространственной точки зрения предложение зодчего могло решить проблемы застройки, то довольно банальный стиль этой архитектуры не сыграл в пользу Лангбарда, особенно в период парадного прославления недавней победы в войне.

Его московский коллега Иван Соболев (1903–1971) также учел специфику расположения места — он создал удивительный проект адаптации архитектуры античного акрополя. В 1926 году Соболев обучался у братьев Весниных во Вхутемасе, затем сам стал преподавать там же в 30-е годы. Во время Великой Отечественной войны он предложил проекты мемориалов, совмещающие в себе черты абстрактной геометрии конструктивизма и фантазматическую трансформацию античности. Используя тот же прием в Минске, Соболев заимствовал принцип греческого акрополя на вершине возвышенности, сочетая в предложенном ансамбле башни русских кремлей с великолепным наследием классицизма XVIII и XIX веков. В частности, он оформил доступ к возвышенной части площади с помощью портиков, образующих монументальный вход, в котором большая арка, похожая на арку Карла Росси в здании Главного штаба в Санкт-Петербурге, фланкировалась двумя павильонами с фронтонами в стиле зданий Анж-Жака Габриеля на площади Согласия в Париже. Эта игра с классицистической горизонтальностью, совмещенной с вертикалью

башни в неорусском стиле, позволила создать как пространственный, так и символический динамизм — таким образом, в Минске мог появиться советский «гибрид» архитектуры античной демократии и монархий Нового времени. Столь оригинальное предложение, видимо, смутило белорусских чиновников, которые не замедлили его похоронить среди прочих архитектурных проектов на огромном бюрократическом кладбище...

Другие варианты были более традиционными и предлагали в качестве решения прямоугольную площадь. Пытаясь создать визуально закрытое пространство, экспериментируя с разницей уровней или же стараясь их скрыть, такие проекты отнюдь не повторяли одни и те же решения, а, напротив, под видом сталинской стандартизации предлагали некоторую вариативность в советской архитектуре. Евгений Левинсон (1894–1968) и Игорь Фомин (1904–1989) считали, что это возможность возвести в Минске высотное здание наподобие тех, которые вскоре станут символами сталинской Москвы. Пусть и не являясь точной копией в уменьшенном масштабе, предложенная ими башня четко свидетельствовала о том, насколько проект высотного здания Льва Руднева 1944 года для Дома Советов в Сталинграде типичен для сталинской архитектуры, которую тот же Руднев вскоре доведет до апогея в 1947 году в проекте ансамбля Московского университета имени Ломоносова. И хотя такие высотки стали символами крупных городов СССР, проект Левинсона и Фомина не оправдывал себя, поскольку с практической точки зрения администрация Белорусской ССР не нуждалась в строительстве внушительного высотного здания. Целью архитекторов было создание сооружения, которое сможет стать новым городским символом.

Николай Колли, заботившийся об архитектурной логике, стремился к такой торжественности, которая позволила бы избежать излишней монументальности. Его предложение состояло в том, чтобы в максимальной степени визуально унифицировать пространство с помощью довольно сдержанных административных зданий, создающих практически непрерывную горизонтальную линию вокруг площади. Весь ансамбль украшался у каждого входа на площадь солидными портиками со статуями в стиле упрощенного барокко. Кульминационная точка проекта — величественное административное здание в глубине площади, фланкируемое двумя башнями, подобными кремлевским, осовремененным в духе ар-деко. Между башнями, вызывающими ассоциации с настоящим центром власти СССР, должен был находиться портик с широкими гладкими пилястрами, что придавало бы постройке особую монументальность. Венчать здание, как реминисценция классицизма Леду или Булле времен Великой французской революции, должен был пологий купол. Та-



Архитекторы, стоявшие у истоков реконструкции Минска (слева направо): Лев Рыминский, Геннадий Баданов, Михаил Осмоловский, Владимир Король, Михаил Парусников, неизвестный
1946
БГАНТД



Александр Воинов и Владимир Король перед планами Октябрьской площади
1946
БГАНТД

Александр Воинов и Владимир Король
1946
БГАНТД

⁵⁶ Вместе с Алексеем Душкиным Мезенцев, архитектор при Министерстве путей сообщения и транспортного машиностроения, спроектировал в 1947 году высотное здание в Москве, в котором разместилось кроме прочего и само министерство, затем, в 1949 году, — вокзалы в Харькове (Украина), Смоленске (Россия), Витебске (Белоруссия), сочетая эффекты барокко и классицистическую сдержанность.

ким образом, Колли использовал идеологически допустимые эстетические источники, стремясь сделать их более актуальными и подходящими для формального языка XX века.

Историзм еще ярче прослеживается в проекте Бориса Мезенцева (1911–1970)⁵⁶, который предложил закрыть площадь почти непрерывным архитектурным занавесом, используя портики для того, чтобы связать две основные предусмотренные монументальные группы. Здание практически дворцового масштаба, а именно большой прямоугольный блок с серией крыльев и внутренних дворов, должно было служить исполнению административных и политических функций. Архитектурному стилю здания позавидовал бы Королевский дворец в Мадриде (Хуан Баутиста Сачетти, 1738) или Королевский дворец в Казерте (Луиджи Ванвителли, 1752), или даже Королевский приют для бедных в Неаполе (Фердинандо Фуга, 1751). Неаполитанский дух витал в изогнутой форме здания, находящегося напротив дворца по ту сторону площади, — оно было, вероятно, вдохновлено архитектурой пьядца дель Плебишито в Неаполе, реконструированной в XIX веке для того, чтобы лучше сочетаться с Королевским дворцом. Для СССР это были по меньшей мере впечатляющие образцы монархизма — Мезенцев, безусловно, видел в них эффективность работы с пространством, предлагая те приемы, которые уже использовались для решения подобных архитектурных задач. Такой проект свидетельствовал о попытке некоторых советских архитекторов применять барочные пространственные эффекты в сочетании с неоклассическим упрощением объемов.

Подобная идеологически направленная ассимиляция европейской истории также стала ведущим принципом проекта Сергея Сперанского (1914–1983). Он воспользовался тем, чему научился в Ленинграде у Ноя Троцкого и Льва Руднева, чтобы, обосновавшись в 1945 году в Белоруссии, развивать гипертрофированную версию петербургского классицизма XVIII и XIX веков — монументальность с легким патриотическим акцентом. Такая архитектура получила популярность в Советском Союзе. В подобной эстетике типизации сооружений отчетливо ощущалась подавляющая роль русификации.

Минские зодчие не поддались диктату идеи создания облика столицы-гиперцентра, как их коллеги из Москвы и Ленинграда, а, напротив, предложили серию всевозможных вариантов благоустройства территории. Уроженцы Белоруссии Осмоловский и Король объединились с москвичом Михаилом Парусниковым (1893–1968). Он был известен как один из «двенадцати учеников» выдающегося дореволюционного преподавателя Ивана Жолтовского, которого прозвали «красным Палладио» за любовь к стилю венецианского мастера. В своих зданиях Жолтовский адаптировал дух Ренессанса к масштабам Советского Союза, осуществив, например, в 1929 году реконструкцию Госбанка СССР, гипертрофированно применив приемы палаццо Ручеллаи (Альберти, 1451), но иногда прибегал к более функционалистской архитектуре, в частности для котельной МОГЭС, построенной в 1928 году. Систематически привлекая своих учеников к работе над проектами, Жолтовский во многом повлиял на творческое становление Парусникова, которого он рекомендовал для строительства филиалов Госбанка в разных советских республиках, в том числе и в Минске в 1927 году. Сам Жолтовский был уроженцем белорусского города Пинска, дружил с Щусевым, имевшим влияние в кругу руководителей партии, и именно Жолтовский проследил за тем, чтобы его бывший помощник получил достойную роль в процессе реконструкции Минска. Сохраняя баланс между московским профессионализмом и знанием белорусских особенностей, трио Парусников — Осмоловский — Король предложило множество почти фантазмагорических в своей выразительности решений.

Соблюдая директивы комитета Щусева, они прежде всего подчеркнули горизонтальность планируемых монументальных ансамблей, наилучшим образом используя топографические особенности местности. Оживление вносило применение архитектурного ордера в палладианском стиле для центрального административного дворца. Варианты проекта предусматривали и более оригинальные и неожиданные решения. Стремясь еще больше оживить пространство, Парусников и его коллеги предложили здание, ассоциирующееся с Колизеем, — оно было уже и выше, чем римский прообраз, и должно было не просто возвышаться над площадью, но стать кульминационной точкой всего проспекта. Такое решение напоминало проекты военных мемориалов, в особенности проект еще одного из учеников Жолтовского, Георгия Гольца (1893–1946), совместно с которым в 30-е годы Парусников создал множество банковских и заводских зданий. Однако архитекторы осознавали, что такой монументальный проект будет невозможно обосновать в городе, в котором до этого предпочтение отдавалось «полезным» зданиям. В последующих вариантах они попытались достичь баланса между средними размерами сооружений, что соответствовало бы требованию функциональности, и динамизмом самого места. В результате появился проект комплекса, состоящего из кампанилы, галерей и главного дворца. Башня кажется занятным элементом, чем-то средним между венецианской Кампанилой Св. Марка (завершенной Бартоломео Боном в 1513 году) и часовой башней британского Парламента (Чарльз Бэрри и Огастес Пьюджин, 1840)... Колоннада, очевидно, вдохновлена колоннадой Версаля (Жюль Ардуэн-Мансар, 1685). Дворец же обязан своей ве-

личественностью коринфскому архитектурному ордеру с волнообразно изогнутыми антаблементом и аттиком — так здание неизбежно приобрело черты барокко. А прообразом для него послужил храм Венеры в Баальбеке (III век). Этот удивительный коллаж из архитектурных стилей от поздней римской античности через итальянский Ренессанс и французский классицизм до британской неоготики служил воплощением советского неоакадемизма, для которого характерна ассимиляция всей мировой творческой истории, что еще отчетливее подчеркивало его универсализм.

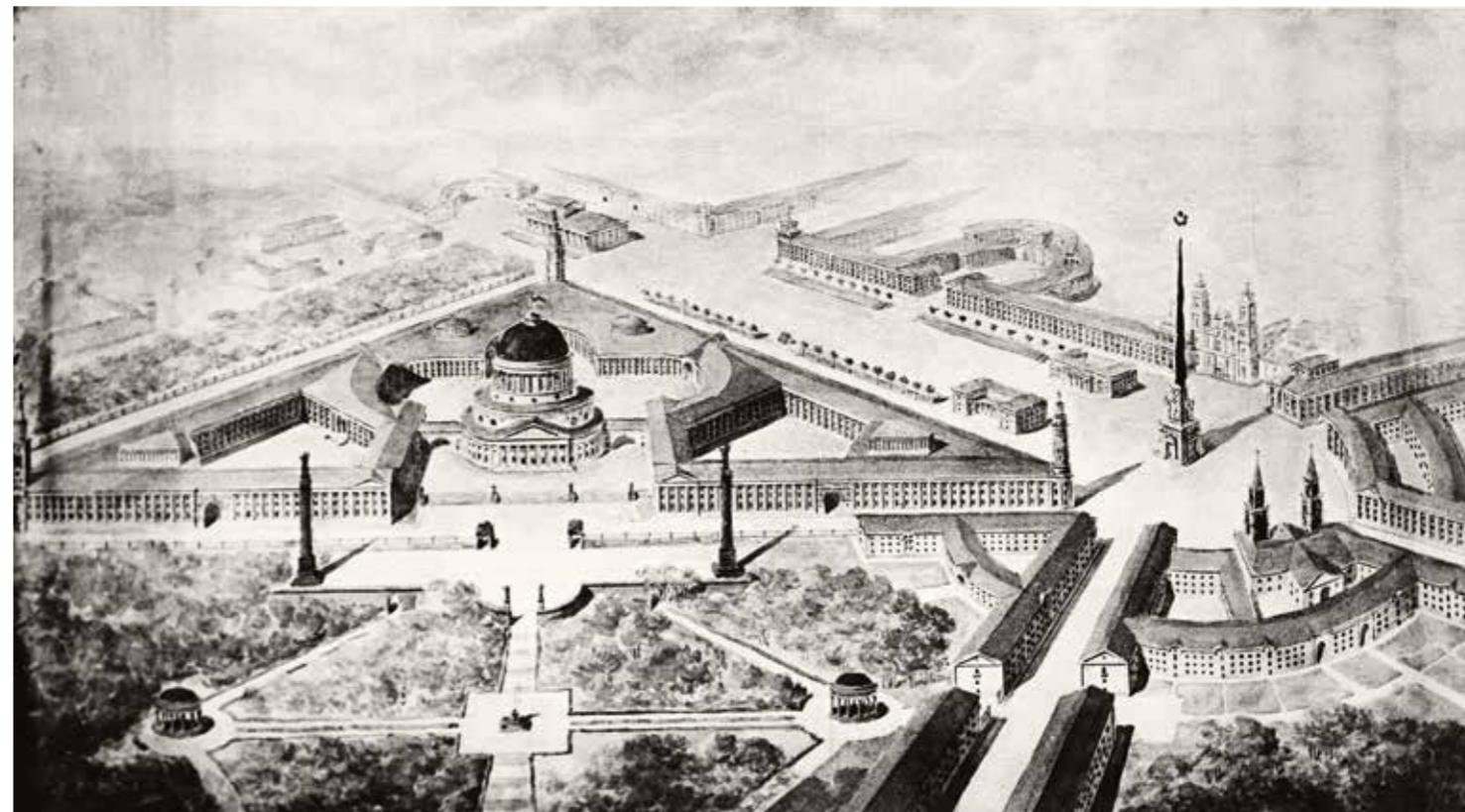
Такое сочетание стилей не обошлось и без некоторых аллюзий, поскольку величественное изображение Сталина, которое должно было находиться в центре всего ансамбля, вполне могло напоминать об античных форумах... и даже о невероятного размера статуях обожествляемых римских императоров, например о статуе Нерона, свидетельствующей о нездоровом самовозвеличении. Именно такие статуи были типичными образцами колоссальной скульптуры, архитекторы отдавали дань растущему после войны культу личности Сталина, но, возможно, здесь также скрывался намек на кровавые поступки римских императоров, с которыми сравнивался московский диктатор.

В последнем варианте 1950 года первоначальные монументальные амбиции значительно угасти. Теперь предпочтение отдавалось простой широкой прямоугольной площади, с одной стороны которой предполагалось построить жилые дома, поддерживавшие дворцовый стиль сооружений по проспекту Независимости, а с другой стороны — Дворец культуры профсоюзов. Ансамбль завершался дворцом с отчетливо прослеживающимися горизонтальными линиями, что позволяло ему гармонично вписаться в уже существующую застройку, а использование высоких колонн подчеркивало выделяющуюся в общей панораме монументальность. Этот занавес из колоссальных колонн оживляли две арки, подчеркивающие форму внутреннего двора здания. Наконец, в центре композиции располагалась квадратная башня, напоминающая пожарную или дозорную. Если обратиться к прообразам проекта, в нем скрыта некоторая неоднозначность: колоннада явно ассоциировалась с Александровским дворцом в Царском Селе (Джакомо Кваренги, 1796), а башня — с первым зданием минского муниципалитета (около 1795 года, разрушено в середине XIX века по приказу Николая I). Используя именно такие прототипы, архитекторы напоминали о прежних городских свободах, а также об имперском прошлом России, как во всем ее великолепии, так и в мрачности репрессивных указов...

Последний вариант, автор которого неизвестен, содержал попытку такой реконструкции площади, чтобы она вписалась в пространство над рекой. Это позволило бы расширить панораму, которой архитектор планировал придать величественность серией ландшафтных террас, увенчанных башней, задуманной как мемориал в честь Победы. Здания, дополнявшие ансамбль, спроектированы в стиле осовремененного классицизма, тем самым продолжая советские эксперименты предыдущего десятилетия — например, заимствуя восьмиугольные объемы, которые предложили применить Павел Блохин (1900–1966) и Даниил Фридман (1887–1950) в конкурсе на строительство

здания Наркомата тяжелой промышленности в 1934 году. В этой упрощенной геометрии прослеживалось влияние проекта Бориса Иофана для Сталинграда. Таким образом, реконструкция советских городов представляла собой синтез предыдущего архитектурного опыта, который проявился в типовых сооружениях, готовых к воспроизведению и использованию практически в каждом крупном городе Советского Союза.

Во всех проектах нетронутым оставался собор, силуэт которого должен был соединиться с монументальностью сталинского Минска. Видимо, архитекторы не хотели ни в коем случае прослыть вандалами, разрушающими религиозный памятник! Партия не была так разборчива в сохранении наследия: в 1951 году срезали башни собора, затем оставшуюся часть фасада спрятали за простой фанерой — таким образом святыня превратилась в спортивный зал. Это все подтверждало неспособность белорусской власти принимать последовательные градостроительные решения. И хотя предложения Лангбарда, Левинсона, Парусникова могли быть частично воплощены в жизнь, если ограничить земляные работы и, следовательно, стоимость, Пономаренко, как настоящий партийный бюрократ, желающий сократить политические риски, предпочел отложить результаты конкурса в долгий ящик. Октябрьская площадь много лет оставалась незавершенной из-за отсутствия какого бы то ни было сооружения, которое могло бы ее дополнить⁵⁷.



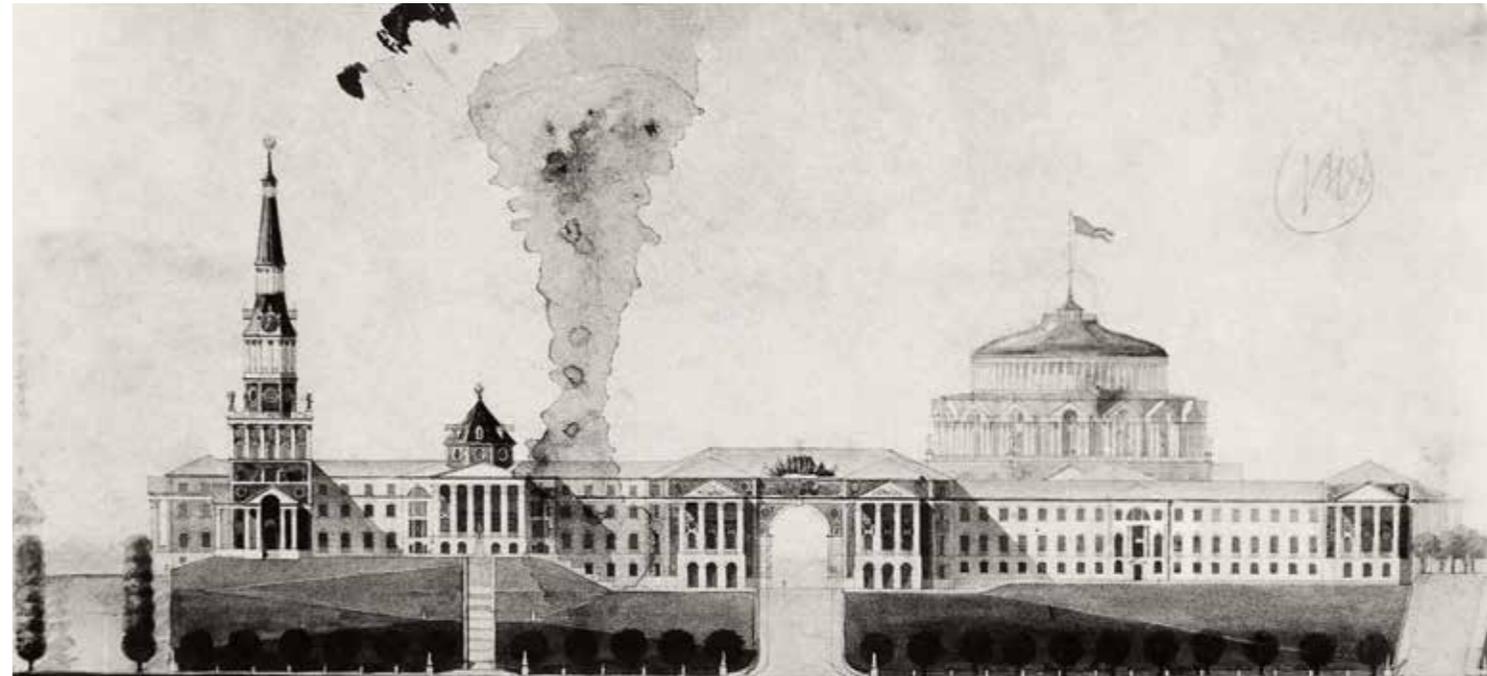
Анонимный проект перепланировки Октябрьской площади

1945
БГАНТД

⁵⁷ В 1984 году группа из семи архитекторов под руководством Михаила Пирогова подготовила для площади планы здания Дворца Республики, возведение которого началось в 1985 году, а завершилось в 2001-м, что связано с экономическими трудностями после распада СССР. В современной монументальности прослеживается советский сталинский масштаб.

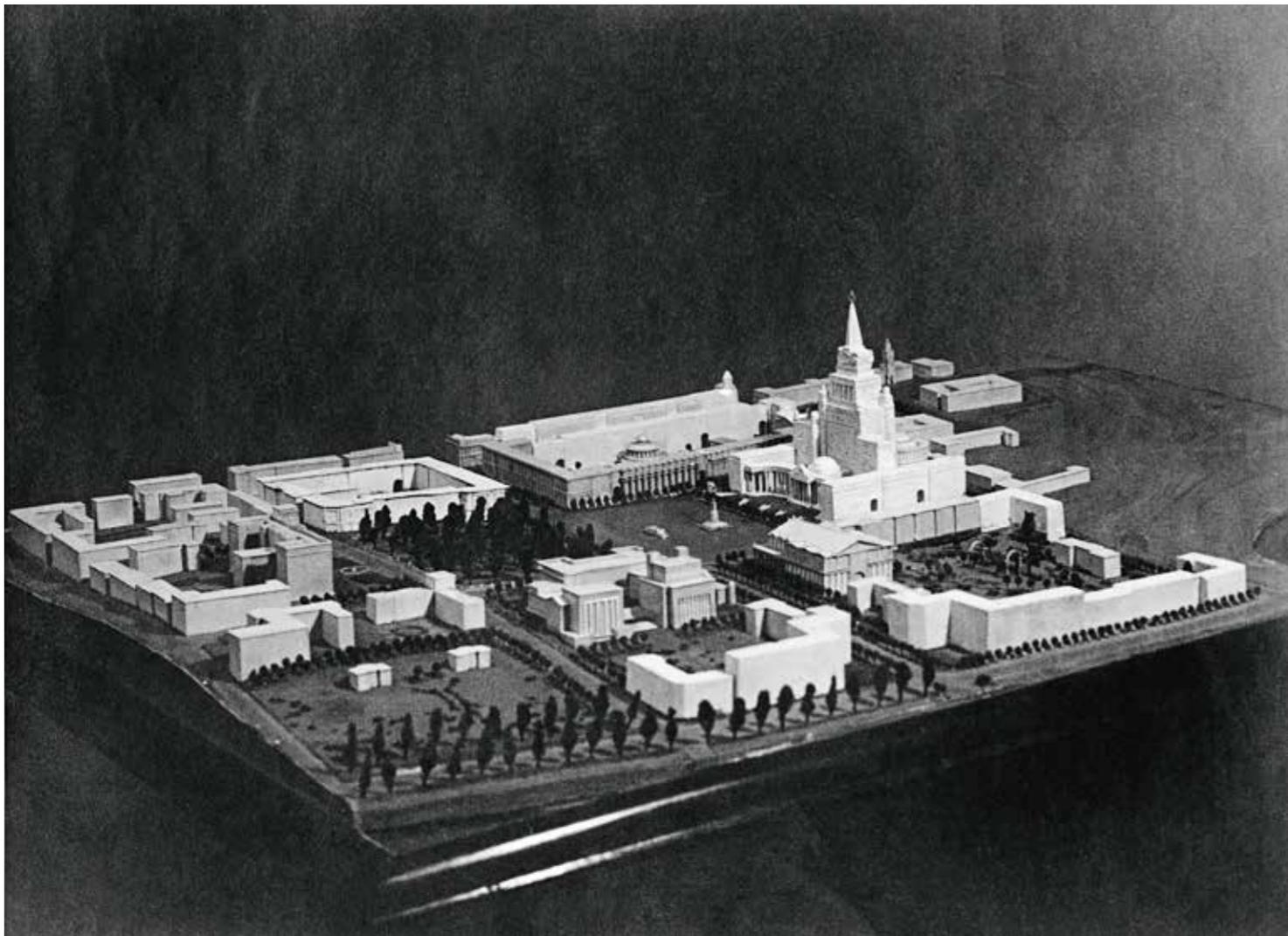
Иосиф Лангбард
Проект
перепланировки
Октябрьской
площади
1945
БГАНТД



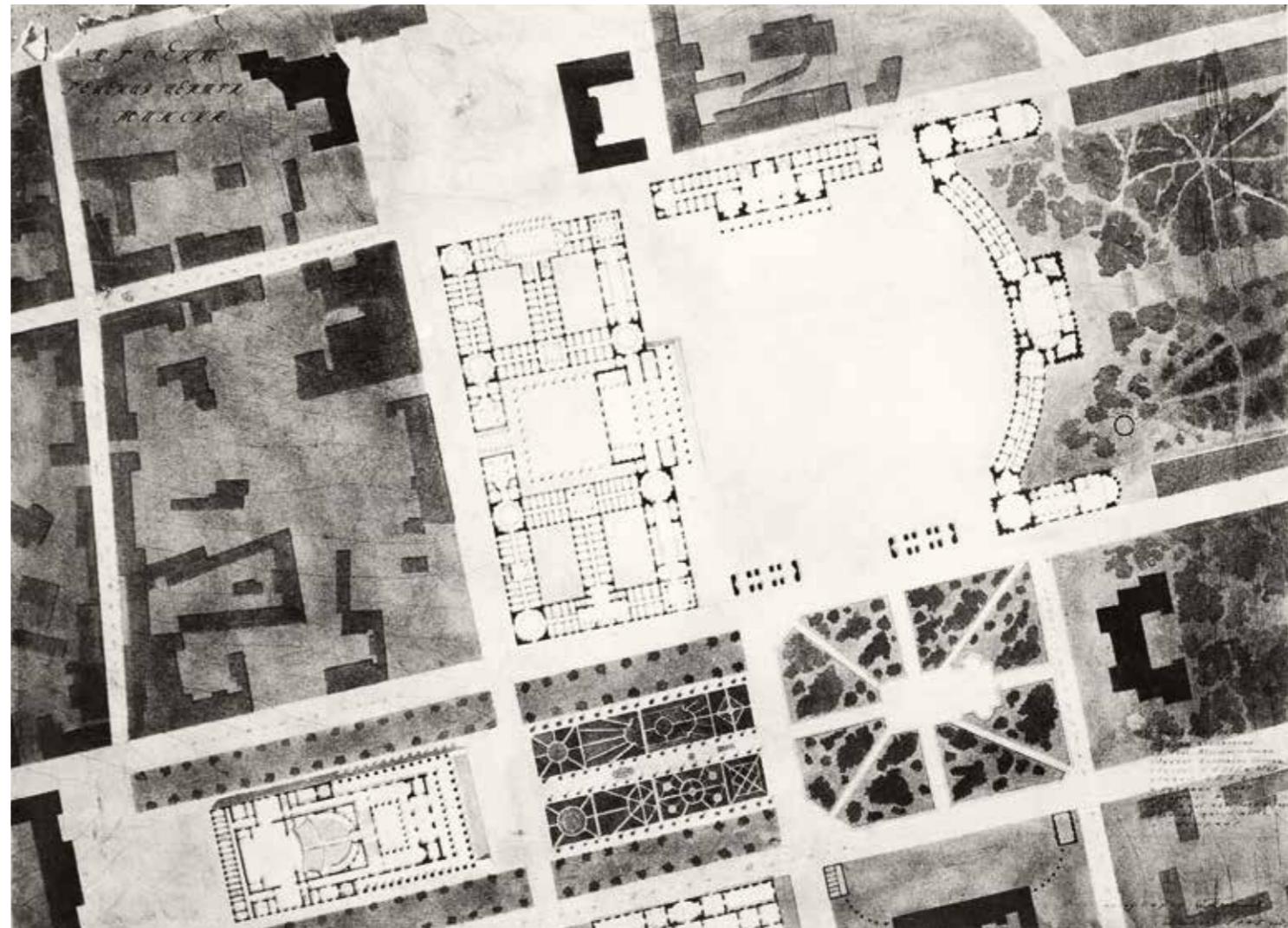


Иван Соболев
 Проект
 перепланировки
 Октябрьской
 площади
 1945
 БГАНТД

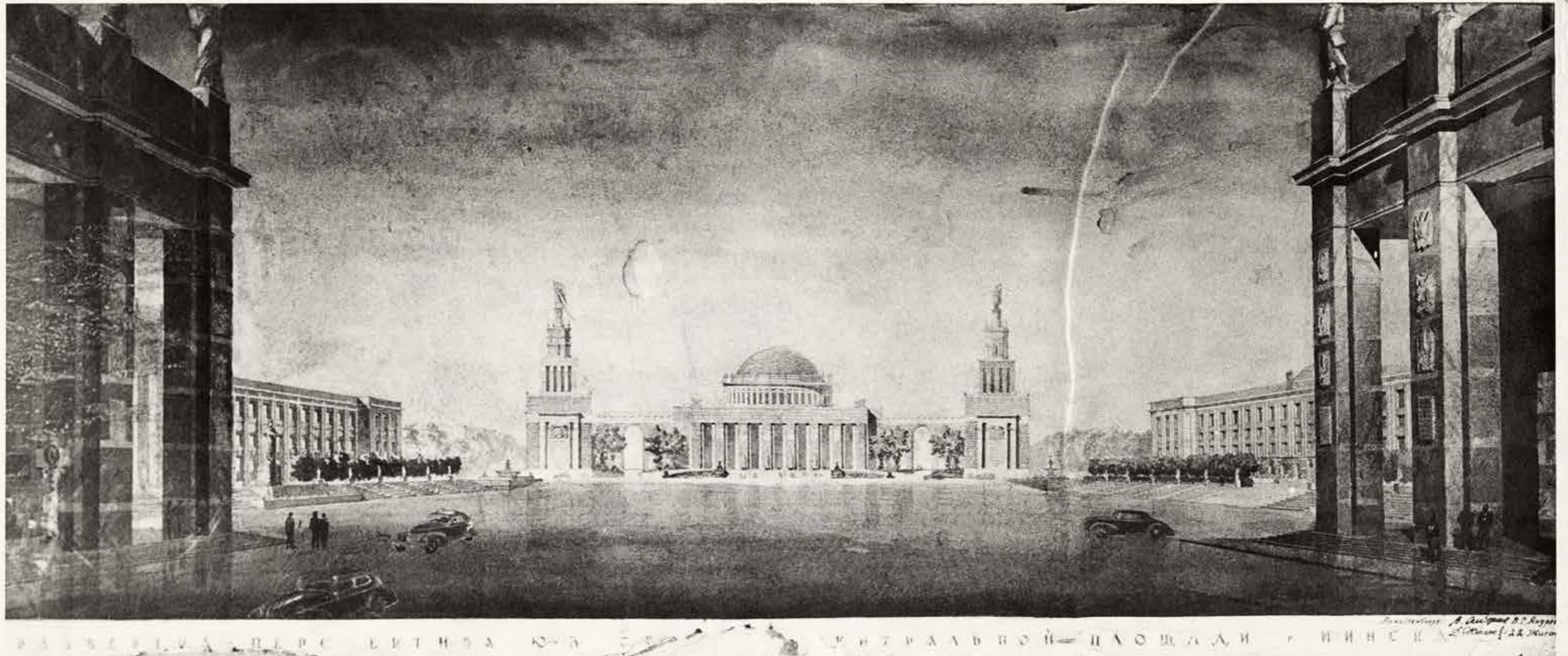
◀
 Иосиф Лангбард
 Проект
 перепланировки
 Октябрьской
 площади
 1945
 БГАНТД



Евгений Левинсон,
Игорь Фомин
**Проект
перепланировки
Октябрьской
площади**
1945
БГАНТД



Николай Колли
**Проект
перепланировки
Октябрьской
площади**
1945
БГАНТД



Борис Мезенцев
Проект
перепланировки
Октябрьской
площади
1945
БГАНТД



Анонимный
проект
перепланировки
Октябрьской
площади
1947
БГАНТД

Владимир
Король, Михаил
Осмоловский,
Михаил Парусников

Вторая версия
проекта
перепланировки
Октябрьской
площади

1946
БГАНТД





Владимир
Король,
Михаил
Осмоловский,
Михаил
Парусников

Третья версия
проекта
перепланировки
Октябрьской
площади

1947
БГАНТД

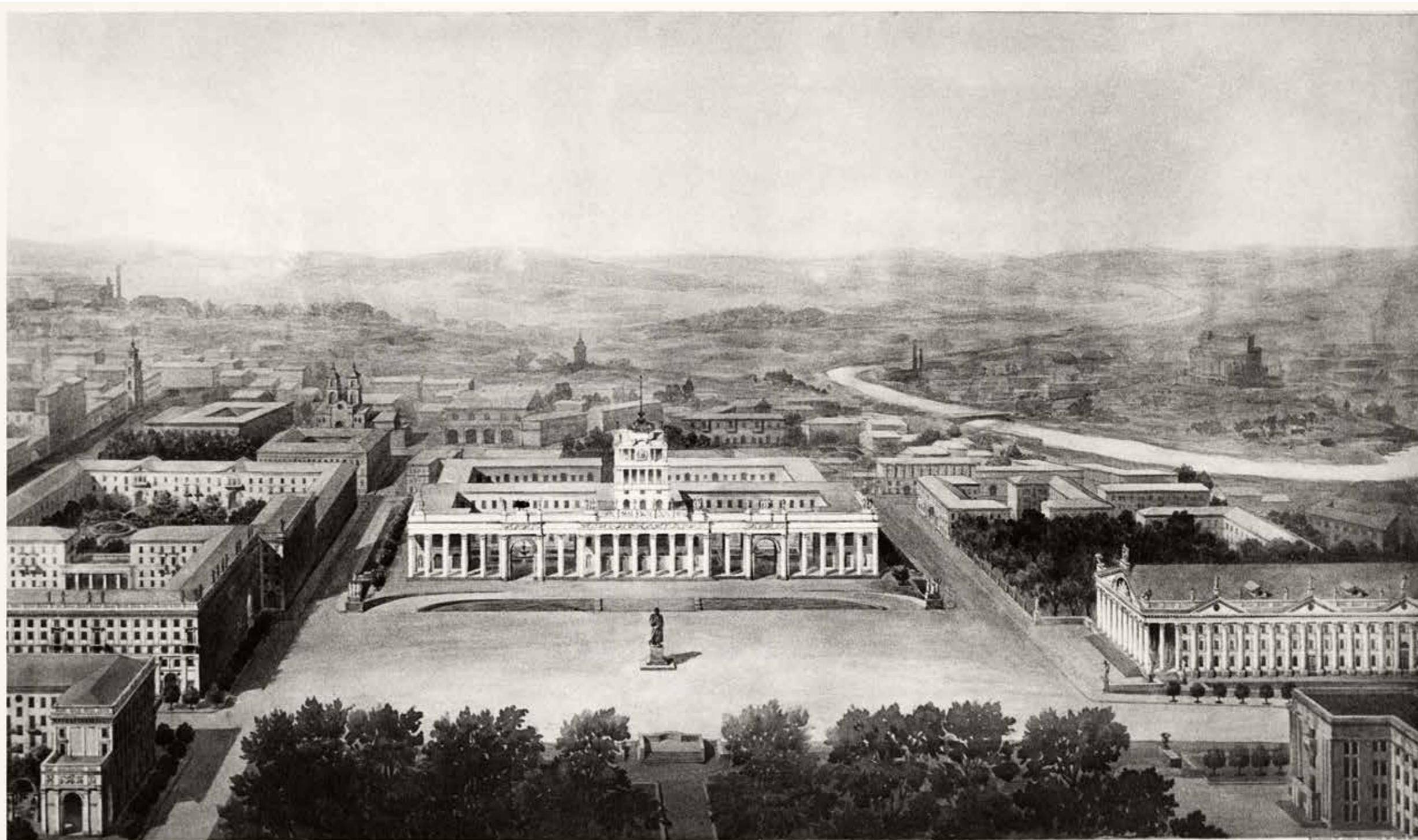


Владимир
Король,
Михаил
Осмоловский,
Михаил
Парусников

Третья версия
проекта
перепланировки
Октябрьской
площади

1947
БГАНТД

Владимир
Король,
Михаил
Осмоловский,
Михаил
Парусников
**Окончательный
вариант проекта
перепланировки
Октябрьской
площади**
1950
БГАНД



Архитектор в изгнании

Как и смерть, немилость не предупреждает о своем приходе. Вернувшись в Минск после освобождения города, Лангбард оказался лишь на вторых ролях в комитете Щусева, в его задачу входило скорее предоставление московским коллегам информации о городе, нежели непосредственное участие в разработке генплана.

Архитектор еще острее ощутил себя отстраненным от реальных дел, когда на конкурсе его вариант Октябрьской площади был принят совершенно безразлично. Очевидно, Лангбард уже не имел былого престижа в глазах руководителей республики. Пономаренко, участвовавший во время репрессий в ликвидации заказчиков архитектора, без сомнения, предпочел отстранить и такого неудобного свидетеля, отдавая отныне предпочтение тем, кто в меньшей степени связан с политикой. И если Лангбарду позволили в 1944 году руководить реставрацией его же здания Академии наук, пострадавшего при пожаре во время войны, но все же подлежавшего восстановлению, то немилость руководства к зодчему дала о себе знать, когда ему было отказано в строительстве нового клуба для сотрудников академии. В довершение всего для сооружения здания клуба был выбран проект архитектора, который также обучался в Санкт-Петербурге, примерно того же поколения, что и Лангбард, — Александра Гегелло (1891–1965). Уроженец Украины, незадолго до революции он окончил Институт гражданских инженеров, затем поступил на архитектурное отделение Академии художеств, работал в мастерской Ивана Фомина. Отходя от тех навыков, которые он получил во время учебы в дореволюционный период, Гегелло в скором времени отдал предпочтение конструктивизму 20-х годов. Он активно проектировал в Ленинграде жилые дома, клубы рабочих и школы, умело сочетая эффективные приемы современности и классики. В 1929 году он стал преподавателем, в 1934-м — руководителем мастерской № 6 в Ленинграде, в 1936 году посетил Швецию, Францию и Англию, в 1937 году возглавил Ленинградское отделение Союза советских архитекторов. Помимо того что Гегелло построил карьеру в Ленинграде, он также сумел поставить национальные и международные конструктивистские методы на службу СССР⁵⁸. В этом его опыт был сравним с опытом Лангбарда, и тот факт, что именно Гегелло отдали предпочтение в Минске, свидетельствовал о стремлении руководства Белорусской ССР свести к минимуму роль белорусских архитекторов — основные заказы теперь доставались зодчим из Москвы и Ленинграда.

Во время войны Гегелло находился в Новосибирске. После освобождения Минска в июле 1944 года он был вызван в Белоруссию для проектирования клуба Академии наук, несмотря на то что такое здание явно не имело первостепенной важности в разрушенном до основания городе! Без сомнения, Гегелло осознавал это и потому спроектировал постройку скромных размеров, но вместе с тем чрезвычайно эстетичную. Схема здания была достойна особняка XVIII века: вокруг двора зодчий разместил центральный

корпус с двумя крыльями, главный фасад украсил галереей из коринфских колонн — все это изолировало здание от улицы и одновременно придавало ему величественность, подчеркивая настоящую аристократичность этого места. Фактически Гегелло создал копию галереи Александровского дворца в Царском Селе Джакомо Кваренги 1796 года; этот дворец оказался тем эталоном, к которому минские архитекторы часто обращались, адаптируя первоисточник к желаемым масштабам и используя простые материалы.

Элегантные отсылки к русскому классицизму стали константой в сталинской послевоенной культуре. Старательно проработанные Гегелло фасады, пропорции которых могли соперничать с классическими канонами, и поистине царская благопристойность здания клуба Академии наук свидетельствовали о радикальных изменениях цивилизационного характера в торжествующем сталинизме. Отныне в СССР планировалось строить настоящие дворцы, утверждавшие в пейзаже столиц советских республик новый, почти имперский размах мировой супердержавы. Для этого в архитектуре часто обращались к царской эпохе, что привело к русификации Белоруссии, принося местный патриотизм в жертву подданничеству России, а белорусское наследие оказалось инструментом воплощения амбиций Сталина, которого бросало то в шовинизм, то в универсализм.

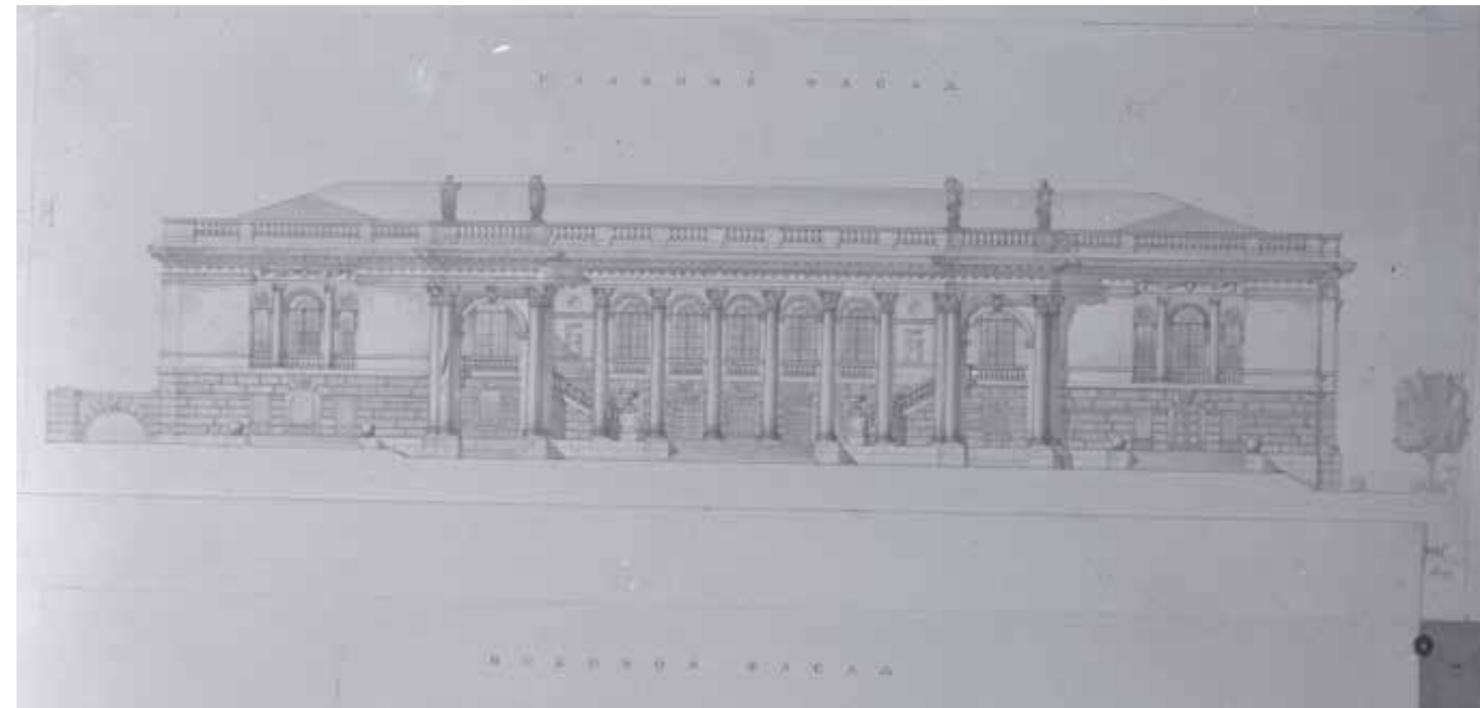
Лангбард понял, что выбор Гегелло в качестве нового архитектора здания, имеющего отношение к сооружению, построенному самим Лангбардом, — это необъявленное изгнание. Горькое осознание для человека, считавшего, что он будет принимать участие в возрождении города, для которого уже столько сделал. Однако Лангбард отнюдь не собирался уйти тихо — в 1950 году он написал очень резкое письмо своему «дорогому» коллеге Михаилу Осмоловскому: «Моя 20-летняя архитектурная деятельность в Белоруссии, очевидно, должна прекратиться. Вы хорошо знаете, что это я делаю не по своей, а по Вашей воле»⁵⁹. Сбросив маски, Лангбард утверждал, что оставил «в стороне личные причины этого дела», чтобы лишь напомнить, что он долгое время служил стране, получив самые важные заказы путем честного участия в конкурсах. Однако он сожалел, что «ни одна из этих построек, по не зависящим от архитектора причинам, не закончена по проектам» — под этим эвфемизмом он имел в виду дефицит средств и суровый культурный климат 30-х годов. Лангбард написал настоящую речь в защиту своих предыдущих работ, говоря о том, что они являются результатом «интенсивной борьбы Советского строя с буржуазной идеологией» и «становления административного советского аппарата первого в мире Советского государства». Более того, архитектор видит в своих работах попытку «отрыва от той же буржуазной идеологии в архитектуре, от всяческих романтических и иных ренессансов <...> и колоннад с их традиционными, старыми как мир канонами ордеров <...> одним словом, от всего того, что мы сейчас называем элементами низкопоклонничества перед западом». Используя язык эпохи сталинских репрессий, архитектор остается верен своему желанию освободиться от традиций. Он идет еще дальше, хлестко высмеивая возрождение Минска в духе историзма.

⁵⁸ См.: Григорьева И. А. И. Гегелло. Л.: Госстройиздат, 1962.

⁵⁹ Белорусский государственный архив научно-технической документации, фонд Лангбарда, опус 2, документ 40. Далее цитируется этот же документ.



Александр Гегелло
Проект клуба
Академии наук
1944
ГНИМА



Александр Гегелло
Проект клуба
Академии наук
1944
ГНИМА

Осознавая всю критику конструктивизма, Лангбард пытается уйти от нее, настаивая на искреннем стремлении к «простоте» и «правде» советской архитектуры, простоте «строгой и вдохновляющей», которая является «основой лучших архитектурных памятников древности, а также и позднейших стилей, включая и русский классицизм». Но зодчий не все идеализирует, он скромно признает, что «техническая отсталость Белоруссии того времени сильно сказалась...», что «довоенная архитектура Белоруссии имеет свои промахи и ошибки», за которые он несет ответственность как архитектор. Такой реверанс в сторону критики, высказанной его соперником, кажется просчитанным ходом, поскольку тут же Лангбард добавляет, что время поможет отделить зерна от плевел, обращаясь к Осмоловскому со словами: «...меня всегда приводит в смущение та самоуверенность, с которой Вы так часто выступаете». После чего он напоминает о выступлении в Союзе архитекторов в Москве на конференции молодых архитекторов, когда Осмоловский самоуверенно, в присутствии самого Лангбарда, критиковал Дом правительства в Минске... Оскорбленный Лангбард решил ответить: «Трудно сказать, в какой степени Вам удалось убедить аудиторию, но мне Ваше выступление показало иное. Оно показало, что невелика Ваша гордость за усилия своей родины на путях к ее процветанию. Но это дело Вашей гражданской совести». Таким образом, противостояние двух зодчих усугубилось взаимными нападками.

Письмо Лангбарда можно назвать и сведением счетов, и речью в защиту дела всей его жизни, и архитектурным завещанием, поскольку он уже, видимо, не питал никаких иллюзий по поводу своего профессионального будущего, особенно после таких резких заявлений, которые в ту пору были сродни самоубийству. Прежде чем уйти со сцены, Лангбард делает вывод: «Конечно, не все удавалось, как хотелось», но сильна его вера в «ценность архитектуры» страны и ее стремление «к созданию <...> своего стиля». Кроме того, он говорит о необходимости «руководствоваться принципами классического наследия», выступая за продуманную преемственность: «Не рабское подражание или, что еще хуже, копирование готовых образцов, а разумное развитие и дальнейшее продолжение их в духе современности». Вероятно, эта тема очень волновала зодчего, поскольку он настойчиво повторяет свою мысль: «Конечно, архитектору невозможно подчинить свою работу современности, если он сам не проникнут идеями этой современности. И это отсутствие чувства современности, к сожалению, очень многим мешает видеть вещи такими, какие они есть и какими быть должны». Такие идеи Лангбарда идут вразрез с требованиями послевоенной реконструкции. По своим интеллектуальным стандартам он остался в 20-х годах, а власть уже требовала от своих зодчих создания иллюзии мощи. Последними словами самоприговора стала абсурдная, почти как у Кафки и Булгакова, цитация великих людей советского режима! «Такому правильному взгляду учат нас наши современные гениальные учителя. Ленин говорит: «Хранить наследство — вовсе не значит ограничиваться наследством». «Чувство нового является основным свойством каждого большевика» (Сталин). По мысли т. Жданова, «каждое наследие классического произведения надо оценивать по тому, насколько это отражает современность»».

В этом весь драматизм: Лангбард считал, что созидательные дебаты еще возможны, в то время как его соперник совершенно точно знал, что главное — удовлетворить стремление к прославлению власти, готовой в любой момент устранить неугодного ей человека. Ссылаясь на великих деятелей советского режима, Лангбард использовал обычное для того времени оружие, смешивая инквизиторское осуждение и восхваление, и не отдавал себе отчета в том, что содержание письма отравлено лицемерием сталинской эпохи. Полагая, что он сможет таким образом реабилитироваться, он всего-навсего поддался на обличительные речи многочисленных противников политики Кремля. С волками жить — по-волчьи выть... Письмо Лангбарда так и осталось лишь бесплодной попыткой, поскольку приговор о его отлучении от архитектуры был уже произнесен. Никакой физической расправы над Лангбардом не было: он уехал в Ленинград и умер год спустя после написания своего полного разочарования письма.

Масштаб чертежных иллюзий

Часто архитектор подгоняет видение проекта под требования заказчика. После получения стройматериалов и разбора последних руин с помощью бульдозеров, которые, кстати говоря, были впервые массово использованы в Белоруссии, и одновременно с нескончаемыми обсуждениями генплана Осмоловский приказал своим сотрудникам подготовить черновые варианты рисунков для будущего Минска.

Эти элегантные рисунки, сделанные углем или морилкой, представляют диспропорциональную картину планируемого города. Визуальный обман в перспективе подчеркивал величие проектируемых улиц, создавая иллюзию того, что Минск в скором времени станет таким же прекрасным городом, как Москва. Упорное насаждение высотных зданий на концах улиц и на углах площадей было отражением зависимости от проектов московской застройки, разрабатываемых с 1935 года, в которых большое внимание уделялось игре контрастов между четкой горизонтальностью улиц и вертикалями шпилей с пятиконечными звездами... Таким образом создавался общий советский урбанистический стиль, превращавший город в гигантский театр под открытым небом с вкраплениями символов пропаганды. Вначале такое использование вертикалей противоречило рекомендациям плана 1944 года, предусматривавшего строительство зданий в центре Минска высотой максимум в пять этажей. Из-за дефицита материалов в обескровленном послевоенном СССР возникла проблема обеспечения сталью, следовательно, было бы сложно возвести высотные здания в десять или пятнадцать этажей, не говоря об отсутствии лифтов, необходимых в постройках такой высоты, но затратных в последующем использовании, и потому в планы подобные здания не включались. Команда Осмоловского продолжила в своих архитектурных изысканиях максималистскую гипотезу реконструкции Минска, в которой город утвердился бы как достойная столица республики в одном ряду с великими столицами континента.

Несомненно, архитекторы осознавали утопичность такой урбанистической идеализации в экономических условиях опустошенной Белоруссии. Однако это видение не было проявлением их двуличия. Некоторые авторы представляли альтернативные версии, в которых исследовали разные степени уплотнения пространства, создавая непрерывную линию застройки, или же, напротив, предполагали его расширение, оставляя пустой одну из сторон всей композиции. В таком случае пространство сыграло бы роль мемориала. Первоначально эти чертежи должны были послужить для того, чтобы руководство республики и в конечном итоге население могли получить обзор запланированной реконструкции. Кроме того, эти наброски стали своего рода тестом для одобрения финального вида групп зданий. Исходя из чисто советской логики, ни одно здание в проектах реконструкции не задумывалось в отрыве от других. То есть все было тщательно спроектировано так, чтобы соответствовать общему монументальному подходу, в котором каждый проект должен был оказаться частью динамичного и гармоничного городского силуэта.

Эти чертежи стали завершением интенсивного процесса подготовки реконструкции белорусской столицы, продолжавшегося два года. Как только летом 1946-го закончилось изучение проектов, начались первые работы.



Михаил
Осмоловский,
Наум
Трахтенберг (рук.)
**Эскизы проектов
будущего Минска**
1947
БГАНТД



Михаил
Осмоловский,
Наум
Трахтенберг (рук.)

**Эскизы проектов
будущего Минска**

1947
БГАНТД



Михаил
Осмоловский,
Наум
Трахтенберг (рук.)

**Эскизы проектов
будущего Минска**

1947
БГАНТД



Михаил
Осмоловский,
Наум Трахтенберг
(рук.)

Эскизы проектов
будущего Минска
1947
БГАНТД

Триумфалистская реконструкция



При Сталине Белоруссия получила место в качестве одного из членов-основателей ООН (как и Украина) — для того чтобы вести пропаганду на международном уровне, и потому была необходима ускоренная и эффективная реконструкция. В Минск, равно как в Сталинград и Киев, были направлены средства из других советских республик. Вскоре малорезультативный Пономаренко, которому не удавалось добиться нужных темпов строительства, был заменен Николаем Патоличевым (1902–1984), типичным советским партийным деятелем. Член партии с 1928 года, выпускник Военной академии 1937 года, во время войны он был первым секретарем Ярославского обкома и горкома партии, затем Челябинского обкома, в 1947 году назначен секретарем ЦК КП Украины. В 1950 году назначение первым секретарем ЦК КП БССР стало венцом его умелой политической карьеры управленца, способного предугадывать и удовлетворять требования Кремля. Он входил в ближайшее окружение Лаврентия Берии, который держал в своих руках контроль над органами безопасности и разведки СССР, а также курировал советскую программу ядерного вооружения. Стареющий Сталин начал опасаться своего приспешника, становившегося все менее терпимым к диктатору, и искал способ от него избавиться. В ситуации набирающей обороты закулисной политической борьбы Патоличев стал работать в Минске.

Строительные
работы
на проспекте
Независимости
1948



Но кто бы ни руководил Белорусской ССР в тот или иной момент, архитекторы прекрасно знали, что от них требуется: строительство в кратчайшие сроки столицы, возвещающей о славе советской империи. Их усилия сконцентрировались на реконструкции проспекта Независимости, превратившегося в минские Елисейские Поля. Проспект был расширен вдвое, достигнув ширины 50 метров, и, протянувшись на 15 километров, пересек город с юго-запада на северо-восток⁶⁰. В таком «декуманусе» конкретизировались постулаты генплана, оставалось лишь дополнить улицу нужным монументальным декором.

Аэропорт: современная функция, классическая маска

Первым зданием, с которого начался ряд знаковых построек обновленного города, стал аэропорт. По очевидным стратегическим причинам он проектировался Александром Воиновым и Георгием Заборским с 1944 года, а начал функционировать в 1946 году. Трудясь над тем, чтобы архитектурное решение аэропорта отражало революцию в сфере транспорта, произведенную авиацией, зодчие почти без изменений сохранили типологию железнодорожного вокзала XIX века. Здание планировалось удлиненным, с двумя боковыми крыльями и просторной центральной частью — достаточно удобно, но банально, как во французских замках эпохи классицизма. Двухуровневое фойе в английском стиле придает величие центральному корпусу, продолжая традицию вокзалов предыдущего века. И в этом советские архитекторы ничем не отличались от своих западных коллег, которые только в 1950-е годы нашли архитектурные решения, соответствующие новым функциональным требованиям авиации⁶¹. В целом здание состоит из кассы и зала ожидания, расположенных рядом со взлетно-посадочной полосой, заменившей платформы для поездов. Центральная часть сооружения спроектирована в римском стиле с торжественным шестиколонным портиком, обрамленным двумя арками. Над ним — чуть более скромные колонны верхнего этажа, где расположился командно-диспетчерский пункт аэропорта. Благодаря такому силуэту, напоминающему римские базилики поздней античности, например Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, Воинов и Заборский сумели надеть на современную постройку классическую маску. Но это свидетельствует и об ограниченности сталинской культуры, одержимости архаичными эталонами в ущерб истинному прославлению советской авиации, которым с большей охотой занималась пропаганда 1930-х годов.

⁶⁰ Для сравнения: Елисейские Поля короче примерно на два километра, но в ширину достигают 70 метров.

⁶¹ См.: *Roseau N. Aerocity: quand l'avion fait la ville. Marseille: Parenthèses, 2012.*



Александр Воинов,
Георгий Заборский

Минский аэропорт
1946
ФОТО АВТОРА

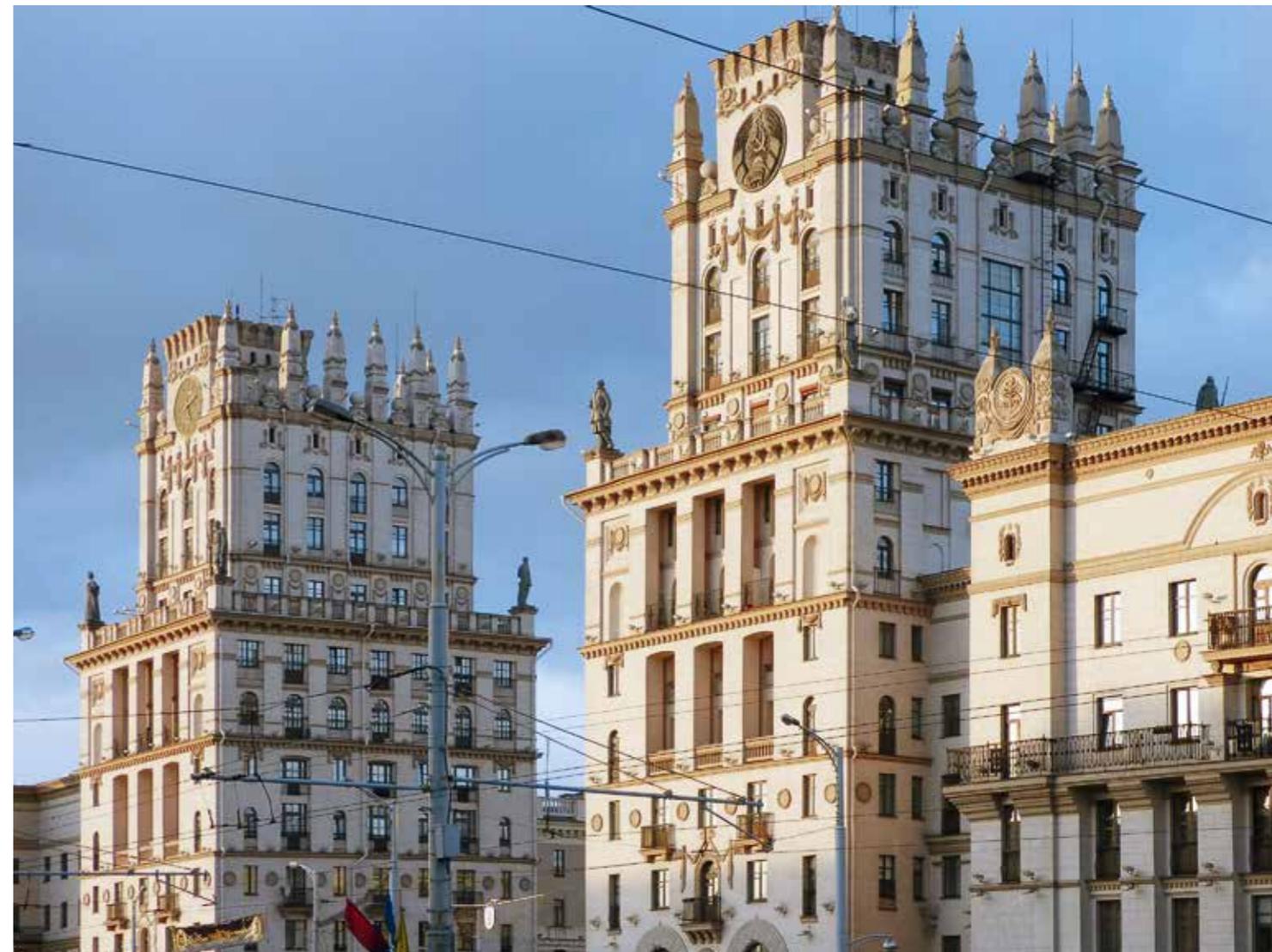
«Ворота Минска»: решение в духе триумфальной арки

Архитектурная группа напротив железнодорожного вокзала носит неофициальное название «Ворота Минска» и свидетельствует о важности именно этого вида транспорта в СССР, поскольку поезда были самым популярным средством передвижения советского человека. К тому же вокзал служил основным местом въезда в Минск, и потому здания, окружающие его, спроектированы гораздо более интересно, чем аэропорт. И если здание аэропорта доверили местным архитекторам, то «Ворота Минска» — уважаемому профессионалу из Ленинграда, одному из авторов финальной версии генплана, Борису Рубаненко.

Автор множества ансамблей жилых домов в Ленинграде, в которых отражался его переход от эстетики конструктивизма к сталинскому неоакадемизму, Рубаненко принял участие в реконструкции Минска, обогатив его после 1944 года домами такого масштаба, который свидетельствовал о сталинской трансформации советских городов в экспонаты коллекции дворцов, прославляющих власть. Несмотря на более скромные размеры, «Ворота Минска» спроектированы в том же духе, образуя своего рода жилую триумфальную арку... Для проекта была заимствована схема Жака-Анжа Габриэля на парижской площади Согласия: центральный проспект, обрамленный двумя одинаковыми зданиями. Рубаненко отошел от строгой классической симметрии, чтобы подчеркнуть ширину проема с помощью двух башен, представляющих собой два массивных пилона. Эти двенадцатиэтажные здания создают визуальный эффект двух мощных донжонов, украшающих городской пейзаж, придавая динамику горизонтальным постройкам мощным дуэтом так называемых «советских колоколен». Башни не случайно имеют пирамидальный силуэт — это позволило разместить на одной из них колоссальные часы, достойные средневековых башен, а на другой — не менее колоссальную эмблему БССР. Бойницы, пинакли, скульптурные фигуры, гирлянды, шары, звезды — всё в преувеличенных масштабах создавало облик, в котором умело сочетались веяния Средневековья и вычурность в духе барокко. Таким образом, при сохранении безукоризненной классической схемы композиции в деталях «Ворот Минска» были использованы нехарактерные для советской архитектуры формы... Достаточно сдержанные очертания башен подчеркивали основ-



Борис Рубаненко
«Ворота Минска»
1948
БГАНТД



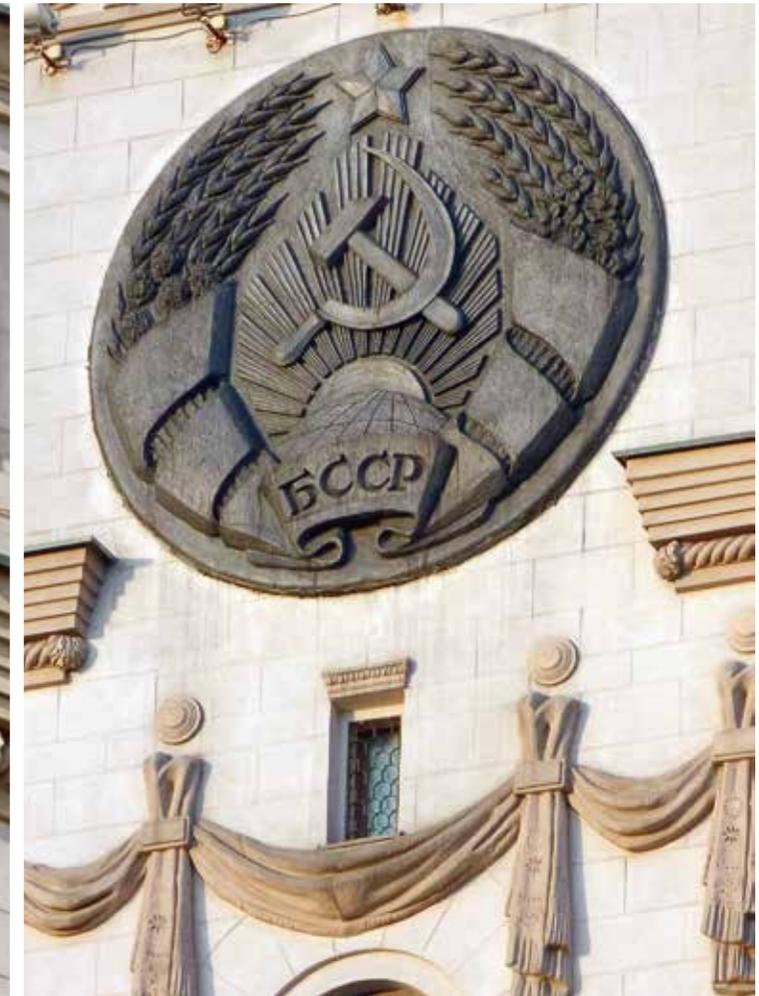
Борис Рубаненко
«Ворота Минска»
1948
ФОТО АВТОРА



Борис Рубаненко
«Ворота Минска»
1948
ФОТО АВТОРА



Борис Рубаненко
«Ворота Минска»
1948
ФОТО АВТОРА



Борис Рубаненко
«Ворота Минска»
1948
ФОТО АВТОРА

ные линии конструкций, но при этом Рубаненко неожиданно изменил формальный репертуар так, чтобы башни приобрели дополнительную символическую нагрузку. Для этого он позволил себе такую эстетическую выразительность, которая создала приемлемые для СССР ассоциации с готическими замками и барочными соборами. «Ворота Минска» стали гигантской триумфальной аркой, привнесшей в город черты одновременно замковых и религиозных сооружений, негласно отражая дуализм советского режима, использующего оборонительные инстинкты наряду с почти литургическим прославлением.

В 1948 году Рубаненко коснулась волна репрессий против еврейской интеллигенции, он был отстранен от всех дел и вынужден передать руководство строительством другим зодчим. «Ворота Минска» были завершены Осмоловским и его командой, которые детально следовали проекту коллеги, отправленного в ссылку. И дело не только в архитектурном прагматизме во избежание трудоемкого и затратного пересмотра чертежей (скорее исключение из правил в СССР), но этим они выразили поддержку Рубаненко, творчество которого считается одним из самых значимых в процессе сталинской реконструкции Минска.

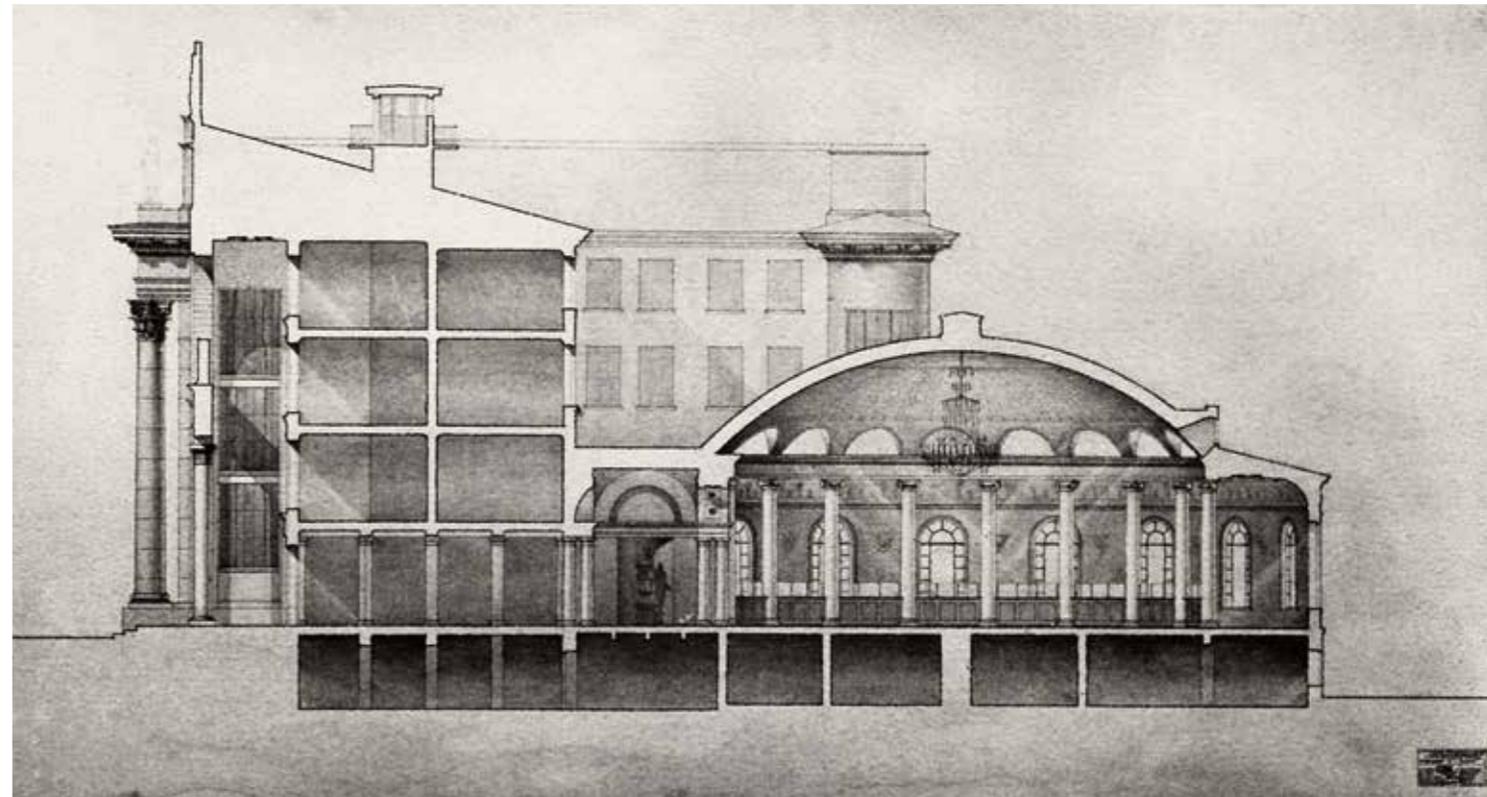
Главпочтамт: из палладианской серии

Расположенное в начале центральной части проспекта Независимости, здание почтового ведомства должно было стать тем монументальным символом, архитектурная роль которого сравнима с ролью увертюры в опере. Архитектор Главпочтамта Владимир Король мог похвастаться безупречной с идеологической точки зрения биографией. Его отец происходил из крестьянской семьи, работал в КГБ⁶², в 1940 году Владимир был без труда принят в ряды членов партии. В 1934 году он поступил во Всероссийскую академию художеств в Ленинграде, в 1941-м получил диплом, за несколько дней до вторжения нацистов. Он пошел добровольцем в народное ополчение и принял участие в обороне города, но все же Королю удалось не остаться в блокадном Ленинграде, поскольку его вместе со всеми сотрудниками академии эвакуировали в Москву. В 1945 году Король смог получить должность заместителя по делам архитектуры в Минске, затем стал правой рукой Осмоловского в Белорусской ССР⁶³.

В студенческих работах Короля прослеживаются конструктивистские черты, а в процессе своего творческого развития он в скором времени погрузился в палладианство, распространившееся по всему СССР под сильным влиянием Ивана Жолтовского. Минский главпочтамт как нельзя лучше свидетельствует о борьбе между современностью и классикой. Занимающее все пространство между двух улиц здание строго симметрично, по всему фасаду — высокие коринфские полуколонны. Центральная ось акцентирована аркой со сдвоенными колоннами, напоминающей Золотые ворота в Пуле (Хорватия,

⁶² У советских органов разведки было множество названий (ГПУ, ЧК, НКВД, МГБ...), и чтобы не возникало путаницы, я решил использовать последнее название — КГБ (белорусский орган сохранил именно такое наименование).

⁶³ Автобиография Короля, датируемая 1955 годом. Белорусский государственный архив научно-технической документации, фонд 188, опус 1, документ 165.

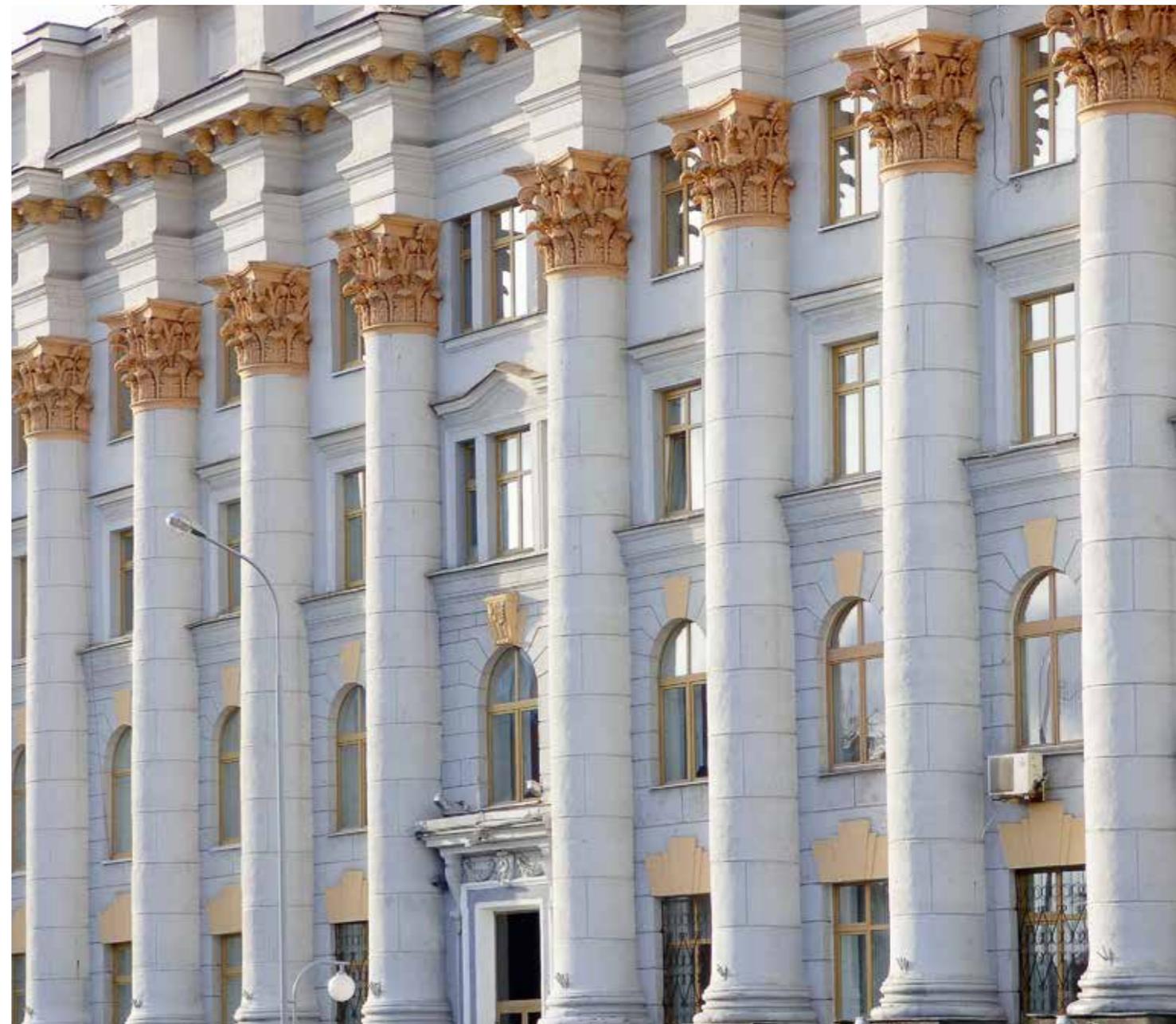


Владимир Король
**Минский
Главпочтамт**
1948
БГАНТД



Владимир Король
**Минский
Главпочтамт**
1948
ФОТО АВТОРА

Владимир Король
**Минский
Главпочтамт**
1948
ФОТО АВТОРА



Павел Иванов
**Министерство
сельского
хозяйства БССР**
1949
ФОТО АВТОРА

I век до н. э.), что еще отчетливее подчеркивает монументальность ансамбля, функционирующего как триумфальная арка в римском стиле, но адаптированная для прославления СССР, эмблема которого гордо украсила аттик центральной арки. Любопытно, что такая внешняя грузность здания компенсируется удивительной прозрачностью интерьеров. Вестибюль входа — двухуровневое фойе в английском стиле — переходит в ротонду, где и осуществляются все почтовые операции. Такая организация пространства берет исток в античности, пространственно здание походит на храм Гроба Господня в Иерусалиме эпохи императора Константина (IV век), а внутренняя отделка галерей, колонн и центрального купола очень напоминает церковь Санто-Стефано в Риме (V век). Широкая ротонда дает идеальную свободу в использовании пространства, а колонны и купол создают эффект сдержанного величия — удачное сочетание функционализма и желания сделать архитектуру репрезентативной.

Используя в качестве образцов культовые сооружения поздней античности, Король доводит до наивысшей выразительности советский подход к истории. Палладио поступал так же, пользуясь античными эталонами, при этом подчиняя их своей изобретательности, дабы утвердить культурную легитимность собственной архитектуры. Жолтовский и его последователи совершили в СССР с творчеством Палладио то, что он сам совершил в свое время с античностью. Благодаря зданию Главпочтамта с колоннами в духе палладианства Король создал достаточно жизнестойкое эстетическое направление, в котором символы итальянского Ренессанса были адаптированы для советской пропаганды. И даже материал в строительстве использовался такой, что напоминал об Италии времен Палладио: оштукатуренный кирпич. Материал экономичный, широко применяемый в России с XVII века. Из всех величественных и в то же время легко воспроизводимых моделей венецианского мастера именно те, что построены из этого материала, как нельзя лучше подходили для задач советского режима. В частности, в Минске появилось множество имитаций. Сам метод был главенствующим еще в 1952 году при проектировании здания Министерства сельского хозяйства БССР, в котором Павел Иванов (1906–1974) использовал гипертрофированные палладианские полуколонны, сделавшие здание карикатурно монументальным. Таким образом, вслед за Жолтовским Король в Белоруссии создал своего рода серийную версию «красного палладианства».

Здание КГБ: триумф противоречивости

Проект на той же городской артерии, который был завершен первым, что свидетельствовало о его политической важности, — здание КГБ — шедевр двусмысленности.

Белорусским отделением этого ведомства в ту пору руководил Лаврентий Цанава, дальний родственник Лаврентия Берии, умело на-



Михаил Парусников,
Лев Рыминский
Здание КГБ
1947
БГАНД

участие в советской оккупации Берлина⁶⁴. В 1946 году он стал министром государственной безопасности БССР, был одним из организаторов убийства бывшего председателя Еврейского антифашистского комитета, актера Соломона Михоэлса. Принимая участие в пытках несчастных, оказавшихся в руках его служб, Цанава выглядел скорее безжалостным садистом, чем утонченным меценатом... Однако он, как и все высокопоставленные сталинские чиновники, стремился подчеркнуть свою важность величественным сооружением.

Такой архитектурный заказ, символизировавший господство Москвы, выпал на долю Михаила Парусникова, который совершенно очевидно осознавал необходимость спроектировать здание, воплощающее в себе всю неоднозначность советской власти. И власть, по всей видимости, способствовала строительству именно таких зданий с подтекстом! В тот же период Алексей Щусев спроектировал на московской Лубянской площади огромный штаб КГБ, для которого неприкрыто использовал в качестве прообраза римский дворец Канцеллерия (Браманте или его окружение, 1489). Этот дворец считался одним из символов мощи католической церкви, и обращение к нему советскими авторами здания на Лубянке было либо знаком негласной сакрализации СССР, либо черным юмором, цинично увековеченным в камне... Вероятно, обе идеи сосуществовали, ловко, почти по-мефистофельски переплетаясь. До 1917 года Щусев был талантливым создателем православных храмов, позднее использовав религиозные мотивы и в архитектуре Мавзолея Ленина. Однако зодчий стал мишенью резких обвинений во время репрессий 1937 года, едва избежав ареста. Очевидно, Сталин желал напомнить известному архитектору, что над ним неизменно висит дамоклов меч. Такое опасное чередование благосклонности и немилости вынудило Щусева надеть маску покорного слуги власти. Впрочем, его последующие работы, казалось, были лишь пародией в ответ на идеологические ожидания — к примеру, в 1939 году он создал карикатуру фасада собора Святого Павла в Лондоне (Кристофер Рен, 1675)

⁶⁴ Thom F. Beria, le Janus du Kremlin. Paris: Editions du Cerf, 2014. P. 557, 646.

в проекте Академии наук СССР. Архитектура стала удивительным соединением деспотизма и иронии...

Подобный подход использовал и Парусников для здания белорусского КГБ. Уже при наборе команды — по своему желанию или же по указанию Цанавы? — он включил в ее состав архитектора, который знал, чего можно ожидать от этого ведомства-спрута, — Льва Рыминского (1913–1971). У него была особая судьба: выходец из аристократической семьи и потому «враг народа», в 1930-х годах он почувствовал на себе репрессии советского режима, проведя пять лет в лагере в Воркуте в системе ГУЛАГа. Его образование позволило ему избежать худшего: начальник лагеря попытался добиться для Воркуты статуса города, обращаясь к техническим знаниям заключенных, в том числе и Рыминского, чтобы осуществить те градостроительные операции, которые трансформировали бы лагерь в зачаток города⁶⁵. Как бы то ни было, факт пребывания архитектора в заключении был непреодолимым препятствием для возобновления его профессиональной деятельности после войны. Однако, рискуя оказаться обвиненным в идеологически подозрительных взглядах, Парусников включил Рыминского в состав команды реконструкции, причем тот фигурирует даже на пропагандистской фотографии зодчих нового Минска! И если забота Парусникова о Рыминском связана с уважением к его профессиональным качествам, то у КГБ все же были свои методы воздействия на архитектора. Кагэбэшники вполне это доказали, поскольку советский культ секретности был выражен в высшей степени при проектировании этого знакового здания. За исключением Парусникова и Рыминского, никому не разрешалось видеть предварительные эскизы проекта. Весь архитектурный процесс проводился без административных согласований, через которые прошли проекты всех остальных зданий на проспекте Независимости. Верхом конфиденциальности стал тот факт, что Рыминскому пришлось заканчивать изучение эскизов Парусникова почти в тюремных условиях. Он готовил конечный вариант планов буквально взаперти, под охраной на даче КГБ. Как говорили освобожденные советские заключенные, «я попал из малого лагеря в большой»⁶⁶. Таким образом, Рыминский занимался проектом, сам находясь в статусе полузаключенного под постоянным надзором.

Эта обстановка шпиономании не смущала невозмутимо Парусникова, который с толком использовал инквизиторскую и властную природу учреждения, чтобы своей постройкой создать зашифрованное послание и разрушить формальные каноны. В Советском Союзе все имело значение и смысл: каждый из выбираемых архитекторами эталонов должен был быть тщательно продуман. Если в целом ансамбль создает впечатление спокойного и сурового величия, то детали повествуют о том, что все было не так безмятежно. Самой главной задачей было выделить здание КГБ в новом городском пейзаже. Что и было достигнуто путем простых, но детально продуманных решений. Во-первых, деление главного фасада на три части — центральный и фланкирующие его два внушительных угловых корпуса — позволило добиться гармонии такого значительного сооружения. Эти крылья здания выходят на красную линию проспекта, а центральная часть находится в глубине, обра-

Михаил
Парусников,
Лев Рыминский

Здание КГБ
1947
ФОТО АВТОРА

Михаил
Парусников,
Лев Рыминский

Здание КГБ
1947
ФОТО АВТОРА

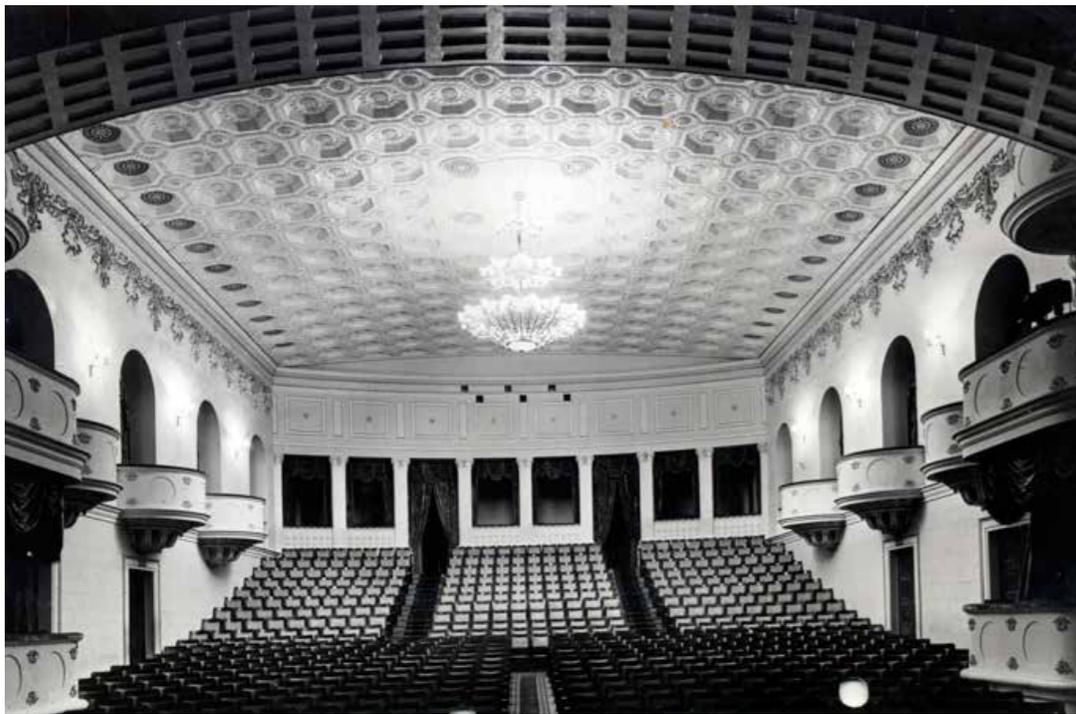
Михаил
Парусников,
Лев Рыминский

Здание КГБ
1947
ФОТО АВТОРА

⁶⁵ Из воспоминаний Армена Сардарова, декана архитектурного факультета БНТУ, ученика Рыминского, Минск, февраль 2016. После сталинского периода Рыминский смог вновь работать под своим именем и завершил карьеру преподаванием. См.: *Barenberg A. Gulag Town, Company Town, Forced Labor and its legacy in Vorkuta. New Haven: Yale University Press, 2014.*

⁶⁶ *Lyssenko V. Capitaine Lyssenko, Mémoires d'un capitaine au long cours de la marine soviétique. Paris: Editions Maritimes, 1980. P. 179.*





Михаил Парусников,
Лев Рыминский

Здание КГБ. Театр

1947

ГНИМА

Михаил Парусников,
Лев Рыминский

Здание КГБ. Театр

1947

ГНИМА

Михаил Парусников,
Лев Рыминский

**Здание КГБ.
Вестибюль**

1947

ГНИМА



зую передний двор, углубляющий пространство, и подчеркнута торжественным четырехколонным портиком. Для создания перехода к соседнему дому в левой части здания КГБ спроектирована двухколонная арка, увенчанная разорванным лучковым фронтоном. В этом первая странность здания. Парусников, без сомнения, черпал вдохновение в храмах барокко Центральной Европы, чтобы создать такой архитектурный элемент. Характерная черта, повторяющаяся в храмах династии архитекторов Динценхоферов, — колонны с изогнутым разорванным фронтоном, их можно увидеть, например, в часовне замка Смиржице (Кристоф Динценхофер, 1711), аббатстве Банц (Иоганн Динценхофер, 1719), в церкви Св. Яна Непомуцкого на Скале в Праге (Килиан Динценхофер, 1730) или Св. Ядвиги в селе Легнице-Поле (тот же архитектор, 1738). Почему выбор пал именно на эпоху барокко бывшего королевства Богемия? Творчество немецких архитекторов было достаточно нетривиальным, а Белоруссия только что освободилась от гнета нацистских захватчиков... Парусников вполне мог бы найти вдохновение в белорусских храмах в стиле барокко XVIII века, которые зачастую были творениями иезуитских зодчих или же местных авторов под влиянием итальянского или немецкого барокко. Возможно, культурные предрассудки Парусникова по отношению к такой архитектуре (довольно наивно подражающей выдающимся моделям) сыграли свою роль, поэтому он предпочел имитировать более проработанные примеры барокко. Таким образом, вместо того чтобы искать вдохновение в белорусском барочном наследии, он обратился к похожим немецким образцам, которые, в свою очередь, являлись результатом переделки классических прообразов. Без сомнения, Парусников мог бы продолжать палладианскую линию своего учителя Жолтовского, увековечивая приемлемую эстетику классических канонов. И все же, используя элементы барокко, Парусников пытался трансформировать условное классическое наследие. Экспериментируя с моделями, до этого считавшимися эстетически неподобающими, Парусников оспаривал ортодоксальную архитектуру, используя странные черты католического барокко, дабы разрушить почти литургическую величественность здания КГБ.

Но все это было лишь прихотью архитектора, поскольку в ансамбле здания появлялось все больше аномалий, исходящих из эксцентричных для культуры того времени источников. Другие части здания украшены колоссальными пилястрами с коринфскими капителями. Такое решение могло быть заимствовано у самого Палладио, который использовал этот ордер, к примеру, в 1565 году для палаццо Вальмарана или в 1571 году для палаццо Порто. Парусников же, заимствуя детали этих известных венецианских зданий, пошел по пути итальянского барокко, однако осовременил его, более эффективно играя с возможностями оптического искажения в сочетании высоких пилястр и узких окон с сандриками (фонтан Треви в Риме, Никола Сальви, 1732). Правая часть здания увенчана элегантною восьмиугольной башней, напоминающей башню одного из проектов британского королевского дворца Уайтхолл (Иниго Джонс, 1638)⁶⁷. Центральная часть, более строгая, вдохновлена русским классицизмом, одним из примеров которого является здание Адмиралтейства в Санкт-Петербурге (Андреян Захаров, 1823). Гладкий

⁶⁷ Башни такого типа встречаются в здании ратуши в Амстердаме (Якоб Ван Кампен, 1665), дворца Шарлоттенбург (Иоганн Неринг, 1695), а в СССР этим приемом пользовался Владимир Шуко.

⁶⁸ См.: *Panofsky E. Idea.* Paris: Gallimard, 1989. P. 93.

фасад этого корпуса подчеркивает особую монументальность боковых крыльев и центрального портика. На первый взгляд, все это абсолютно в стиле Палладио. Однако в большей степени — это копия портика храма Августа в Пуле (I век), вытянутость колонн которого заимствовал Парусников. В 1935 году Жолтовский уже обратился к этому храму в качестве эталона для Дома Советов в Сочи, поэтому в некотором роде Парусников отдавал дань своему учителю, однако заметно отклоняясь от используемых им моделей и манипулируя с пространственным восприятием здания. В интерьерах прослеживается та же логика: просторное фойе с коринфскими колоннами поддержало имперский размах здания, а небольшой театр позволил кагэбэшникам проводить досуг среди декора, достойного театральных залов итальянских барочных дворцов XVIII века...

В целом минское здание КГБ — необычное архитектурное сооружение, если перечислить всех тех исторических персонажей, для которых строились здания, взятые за эталон: римский император, католический понтифик, венецианские аристократы и торговцы, епископы и монашеские ордена, британские монархи. Это было почти идеологической провокацией. Конечно, Парусников и Рыминский не объясняли своим недоверчивым «меценатам», что служило их эстетическим вдохновением! К тому же Цанава не смог насладиться своим новым местом работы. В 1952 году он сам стал жертвой борьбы за власть между Сталиным и Берией. Арестованный по обвинению в серьезном идеологическом нарушении, он совершил жалкую попытку спастись. Смерть диктатора, затем устранение Берии в 1953 году ему не помогли: Цанава умер двумя годами позже в тюрьме.

В минском здании КГБ, ставшем символом жажды власти сталинских сатрапов, — вся противоречивость сталинской архитектуры в ее апогее. Под классическим обликом здания скрываются, таким образом, многочисленные странности, которые делают его уникальным. Парусников создал советский аналог вычурных зданий позднего Ренессанса, и потому его творчество было одновременно традиционным в выборе эталонов и революционным в своей способности оспаривать их изнутри⁶⁸. Так и появился архитектурный монстр, внешне удовлетворяющий стремлению СССР к величию, но загадочно играющий с легитимностью образцов из религиозного и монархического европейского прошлого...

Госбанк: ответ капитализму

Помимо сооружения политического характера Парусников спроектировал в центральной части проспекта Независимости здание Госбанка (ныне Нацбанк). В 1927 году этот архитектор уже построил вместе с Георгием Гольцем, своим товарищем по мастерской Жолтовского, для такого же банковского учреждения в Минске здание в духе конструктивизма. На этот раз культурный климат изменился. Речь больше не шла о том, чтобы подчеркнуть

экономическую прозрачность широкими остекленными фасадами, теперь необходимо было возвести сталинский эквивалент храма финансов.

Архитектор оригинально использовал итальянскую эстетику. Без сомнения, он знал, что на рубеже XIX и XX веков его американские коллеги усовершенствовали архитектуру банковских зданий, гипертрофированных римских или флорентийских дворцов (Федеральный резервный банк в Нью-Йорке, «Йорк и Соьер», 1924), и русский архитектор пошел наперекор своим предыдущим работам, спроектировав новое здание Госбанка БССР в виде огромного дворца в итальянском стиле. Высокие пилястры достаточно легко позволили сделать величественным банальный объем. Однако, используя узкие окна между пилястрами, Парусников заимствовал прием, использованный примерно в 1550 году Микеланджело в апсиде собора Святого Петра в Риме, чтобы сделать акцент на колоссальности размеров. Пропорции тонко продуманного аттика с простыми квадратными окнами напоминают о фонтане Треви. Таким образом, Парусников дважды обращался за вдохновением к этому римскому памятнику, используя различные его детали для зданий КГБ и Госбанка. Но один элемент все же выбивается из ряда отсылок к римским образцам: антаблемент, прерываемый пологими арками, соединяющими пилястры, создает визуальную переключку с полукруглыми окнами, немного смягчая суровость ансамбля. В 1715 году Филиппо Юварра спроектировал нечто подобное для бокового фасада церкви Сан-Филиппо Нери в Турине, на котором антаблемент также прерывается полукруглыми арками. Использование такого приема позднего барокко позволило вывести Госбанк из ряда рутинных архитектурных решений, добавив неожиданные элементы в довольно банальный фасад.

Архитектура банков требовала соблюдения определенных условий. В СССР и США такой тип зданий должен был соответствовать критериям прочности, суровой монументальности, внушающей доверие своей непрístupной тяжеловесностью. Парусников продолжил уже установившуюся традицию, тем не менее стремясь внедрить эстетические эталоны, отличающиеся от американских зданий, спроектированных под влиянием архитектуры римских или флорентийских дворцов, которые формально проще адаптировать. Пытаясь также найти свой эталон для Госбанка в итальянской архитектуре, советский архитектор выбрал Флоренцию и ее банк эпохи Ренессанса.



Михаил Парусников
Здание Госбанка
1947
БГАНТД

В то же время он стремился отойти от американского капиталистического отношения к банкам и потому искал вдохновение также и в культовой архитектуре. Так Парусников не изменил своей архитектурной приверженности, которой он все же стремился придать больше динамики, отходя для этого от общепринятых правил. Такой шаг в сторону был в некоторой степени советским ответом храмам капитализма, тонкой игрой с элементами Ренессанса и барокко. Архитектурное наследие преобразовывалось и улучшалось, перенимались архитектурные формы, приемлемые в СССР, — все для того, чтобы банк ассоциировался с финансовой мощью. Таким образом, Госбанк Парусникова не копирует итальянские образцы, в нем сочетается европейское и американское наследие, символы которого служат пропаганде советской плановой экономики.

Универмаг: вычурный бетон

При строительстве в Минске использовался оштукатуренный кирпич, имитирующий камень, «чтобы обман выглядел как можно правдивее»⁶⁹, и лишь одно-единственное здание было возведено исключительно из железобетона — Главный универсальный магазин (ГУМ). Традиция строительства из кирпича укоренилась в России с конца XVII века и продолжилась в эпоху СССР. На то имелись экономические причины — кирпич был недорогим строительным материалом массового производства, кроме того, с ним могли справиться и низкоквалифицированные рабочие, даже если для отделочных работ привлекались только талантливые мастера. За исключением редких случаев, когда требовалось создание технологически сложной структуры, например металлической арматуры сталинских высоток в Москве, советские архитекторы полностью осознавали проблему недостатка сырья, поэтому избегали слишком большого новаторства в своих проектах, чтобы не рисковать их реализацией из-за нехватки средств. И потому при всей осторожности использование бетона для строительства универмага в Минске было явлением из ряда вон выходящим.

Здание спроектировал в 1947 году Лев Мелеги (1904–1948), уроженец Тбилиси, бывший конструктивист, принявший участие в конкурсе проектов выставочного комплекса ВДНХ в 1935 году. Он посвятил себя преподавательской карьере в Московском архитектурном институте, изредка руководя строительством на Украине и в Казахстане. Мелеги специализировался на архитектуре небольших типовых магазинов, встречающихся по всему СССР. Его опыт, безусловно, стал причиной того, что Мелеги был целенаправленно выбран для создания в реконструируемом Минске главного торгового центра. И пусть даже по такому случаю помощником архитектора в Белоруссии был назначен Роман Гегарт (1908–1982), Мелеги сумел заставить принять неслыханные для республики, трудно реализуемые, гораздо более затратные, чем в других минских сооружениях, идеи. При строительстве универмага бетон использовался не для создания ставшей к тому времени традиционной стоечно-балочной конструкции. Мелеги предпочел спроектировать здание как огромный сгусток

⁶⁹ Платон, «Республика», 382 D.



Лев Мелеги
**Государственный
 универсальный
 магазин**
 1947
 БГАНТД



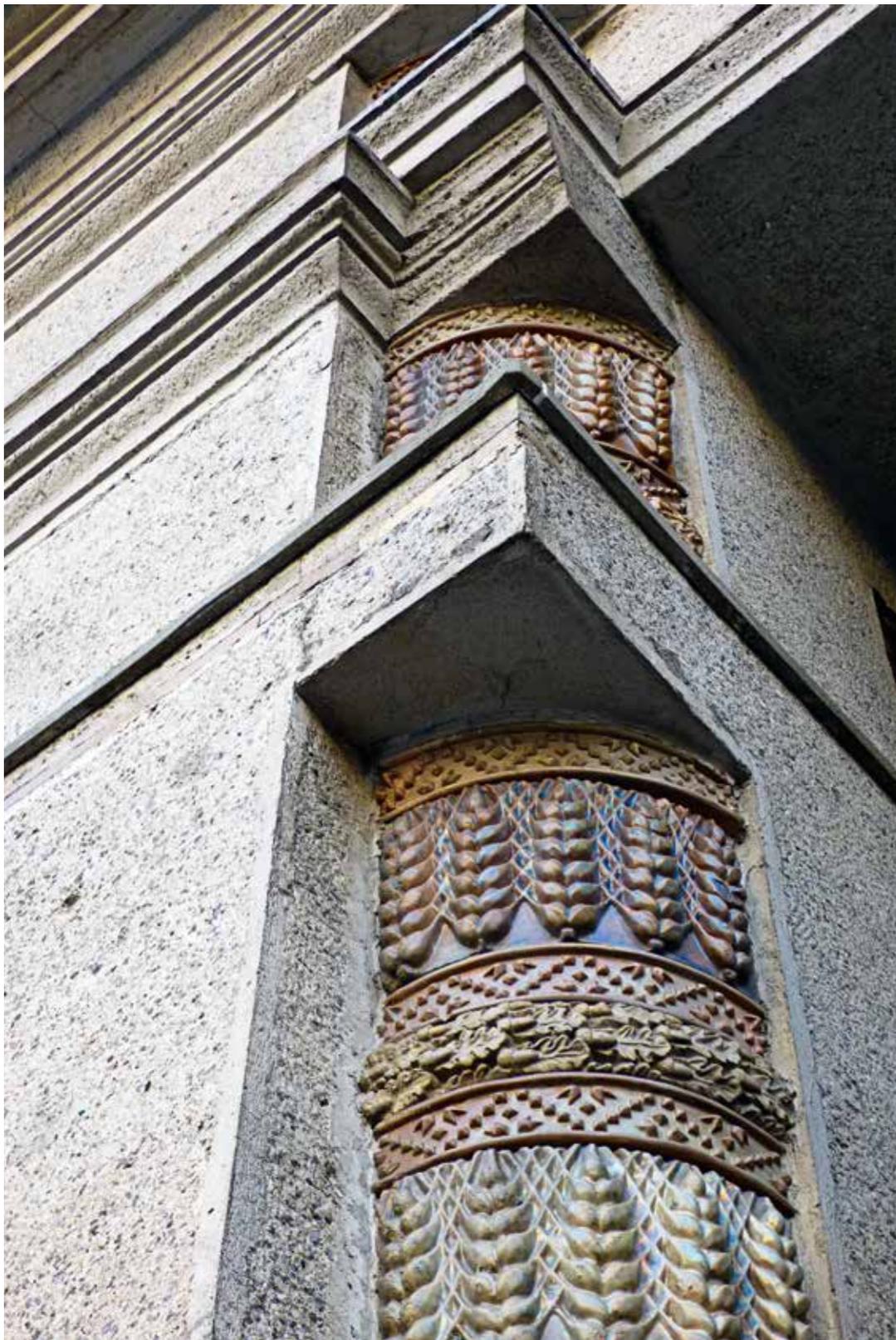
Лев Мелеги
**Государственный
 универсальный
 магазин**
 1948
 БГАНТД

из множества продуманных форм, придавая сооружению облик бетонной скульптуры невероятных размеров. Архитектор возродил приемы, использованные на рубеже XIX–XX веков, а именно в 1898 году Эдуардом Арно при проектировании парижского здания компании «Neppebique» (специализировавшейся как раз на производстве бетона) или в 1910 году Александром Марселем в экстравагантном каирском дворце в индийском стиле барона Эмпейна. В 1950 году такой метод принадлежал к давно устаревшим. Развитие строительства из железобетона в первой половине XX века привело к более тривиальным, легко воссоздаваемым и значительно

менее дорогостоящим решениям. Почему же Мелеги выбрал именно эту, очевидно изжившую себя технологию? И, что немаловажно, как ему удалось получить специальное финансирование на такой проект?

На самом деле почти идентичные фасады могли быть построены и из оштукатуренного кирпича. Не сохранилось документов, подтверждающих тот факт, что универмаг был единственным таким сооружением в период реконструкции города, но, несомненно, такое здание, в качестве технического эксперимента, стало скорее исключением. Несмотря на благоразумное предпочтение традиционных построек, даже в самые суровые сталинские времена в СССР никогда не отказывались от стремления развить такие конструктивные системы, в которых широко используются заводские крупноблочные строительные элементы. Рядом со зданиями, послушно отдающими дань истории, иногда возникали сооружения, служившие опытными образцами для оценки сильных и слабых сторон экспериментальной технологии. Так, в 1940 году Андрей Буров сумел возвести в Москве ансамбль жилых домов, полностью построенных из произведенных на заводе бетонных плит. Минский ГУМ принадлежит к тому же экспериментальному порыву — Мелеги воспользовался своими преподавательскими знаниями, чтобы возобновить приемы строительства из бетона, первоначально изучавшиеся французскими первопроходцами в использовании этого материала.

Впрочем, во многих стилистических деталях минского здания видны черты французского Ренессанса. На четвертом этаже круглые окна, обрамленные двумя керамическими барельефами, отчетливо напоминают такие же круглые окна в крыле Франсуа I в Лувре (Пьер Леско, Жан Гужон — скульптор, 1551). Кроме того, внутри здания вентиляционные отверстия копируют форму каминов, увенчанных арочными фронтонами, как в замке Ане (Филибер Делорм, 1552). Такое удивительное обращение к французскому Ренессансу сопровождалось применением целого арсенала адаптированных классических деталей. Угловые столбы, оформленные как подножия замковых башен,



Лев Мелеги
Государственный
универсальный
магазин
1948
ФОТО АВТОРА

Лев Мелеги
Государственный
универсальный
магазин
1948
ФОТО АВТОРА

Лев Мелеги
Государственный
универсальный
магазин
1948
ФОТО АВТОРА



ряды античных гирлянд, деление оконных проемов на три части солидными полуколоннами, растительный декор из терракоты, чередование столбов, увенчанных фронтонами, акротерии в греческом стиле с советскими серпом и молотом — весь акцент на тяжести, приземистости здания, что в конечном счете подчеркивало пустые пространства в массе бетона в изысканной игре форм. Как и Парусников для здания КГБ, Мелеги переплетает исторические прообразы, трансформируя их в маньеристическом прочтении, почти в стиле барокко по сложности. ГУМ стал завещанием Мелеги, умершего во время строительных работ. В архитектурном сталинском пейзаже, скорее тяготеющем к классике, в Минске или в любом другом городе СССР, его творчество остается уникальным в своей технической неординарности и стилистической странности.

Дворец по-итальянски... или по-английски

Иногда, чтобы быть воплощенным в жизнь, проект должен пройти через другую культуру. КГБ, Госбанк, ГУМ стали институциональными метками на проспекте Независимости. Расположенные рядом здания проектировались так, чтобы им соответствовать, создавая эффект зеркала. Благодаря коллективной работе архитекторов на всем проспекте сложился единый масштаб зданий, средняя высота которых достигала пяти этажей. В частности, на проспекте появились два типа домов-близнецов вокруг ГУМа и Госбанка.

Так завершилось создание именно того монументально-го облика, который требовался этому стратегически важному сектору города: Парусников спроектировал ансамбль в итальянском стиле, Геннадий Баданов (1911–1977) — скорее в неожиданном английском. Здания, в которых располагались как магазины, так и квартиры, были так же тщательно спроектированы, как и их административные соседи. Парусников черпал вдохновение в архитектуре Дворца банков в Болонье (Виньола, 1565), заимствовав масштаб, а также систему аркад и пилястр сооружения. Однако архитектор значительно изменил итальянский эталон: здание в Минске длиннее, его автор попытался усовершенствовать пропорции, используя изящные палладианские окна на первом этаже, подчеркнув углы элегантными балконами, чередуя на фасаде коринфские пилястры с рельефными мотивами торшеров. Наконец, здание увенчано легкой балюстрадой, подсказанной генуэзскими моделями. Если при строительстве КГБ и Госбанка необходимо было соблюдать символические каноны, то в этих элегантных жилых домах Парусников смог дать волю своему таланту, по-новому представляя итальянский Ренессанс.

Контрастируя с их изысканной утонченностью, вторая группа зданий отличается грузностью. Здесь Баданов творил скорее в духе парадности, свойственной сталинской эпохе. Он был далек от формальной строгости учеников Жолтовского, его заслуга — распространение более brutальной

Михаил Парусников
**Жилой дом
на проспекте
Независимости**
1949
ФОТО АВТОРА





Геннадий Баданов
**Жилой дом
на проспекте
Независимости**
1949
ФОТО АВТОРА

Михаил Парусников
**Жилой дом
на проспекте
Независимости**
1949
ФОТО АВТОРА



архитектуры. Так в Минске появлялось новое поколение архитекторов, возвращенных в СССР. Баданов родился в простой крестьянской семье под Нижним Новгородом, в 1940 году закончил Московский архитектурный институт. В его зданиях-близнецах, различающихся лишь отделкой балконов и аттиков, настоящее буйство пилястр. Если Парусников оставался верен итальянским эталонам, то источник вдохновения Баданова не настолько очевиден: Гринвичский госпиталь в Лондоне (Джон Уэбб, 1664, и Кристофер Рен, 1696). Уэбб и Рен использовали для своих пилястр палладианский ордер, адаптировали его, изменив пропорции, специально придавая замковым камням окон и аттику тяжеловесность. Баданов позаимствовал этот английский рецепт для минской архитектуры, оживив его необычными и совершенно неожиданными пилястрами без цоколя над рустованным нижним уровнем.

Чтобы избежать монотонности рядом с такими однотипными зданиями, были построены жилые дома с более простыми фасадами, чуть выше, чем соседние, что позволило разнообразить линию карнизов крыш центра города. Так, Парусников спроектировал дом, в меньшей степени отдающий дань истории, но, несомненно, не лишенный элегантности. Стены оживляют повторяющиеся двойные эркеры — еще один элемент, заимствованный в английской архитектуре, — благодаря чему строгий объем стал более динамичным. Дома напротив здания КГБ того же архитектора также имеют эркеры в англосаксонском стиле. Как Парусников, так и Баданов переняли детали палладианства и эдвардианской архитектуры, и в этом своеобразный английский тропизм в сталинской реконструкции Минска! При том что в последние годы правления Сталина в СССР царил атмосфера недоверия и шпионажа, такое решение в архитектуре кажется как минимум необычным. Пропаганда была направлена против США и Англии, эти страны считались капиталистическими врагами, поэтому поиск эталонов в лондонской архитектуре в тот период был своего рода идеологической и культурной аномалией... Однако с 1944 года в управлении белорусской архитектурной службой Осмоловский собрал внушительный объем документов об истории Лондона и о первых планах реконструкции под руководством Эдвина Лаченса. И украдкой принимая за образец британскую версию палладианства, минские архитекторы с толком использовали собранные сведения. Пусть даже они служили Советскому Союзу, все же они не стали заложниками антикапиталистической пропаганды... Напротив, они в равной степени увлекались итальянским Ренессансом и английским классицизмом, отказавшись замыкаться в послевоенном сталинском ампире и фактически создавая эстетику универсализма.

Дворец культуры профсоюзов: имперский декор

На Октябрьской площади была установлена величественная статуя Сталина скульптора Андрея Бембея, на постаменте с традиционными белорусскими мотивами по проекту архитектора Владимира Короля. Появление такого алтаря



культы личности диктатора в самом центре города требовало, чтобы весь городской декор вокруг был достоин идола. Несмотря на то что от архитектурного размаха конкурса 1946 года негласно отказались, все же было необходимо, чтобы хотя бы одна постройка на этой огромной площади соответствовала ее величественности. Эта роль досталась зданию одной из профессиональных организаций советского режима — Дворцу культуры профсоюзов.

Здание рождалось в муках. Перед смертью Лев Мелеги подготовил проектные разработки, в 1949 году его труд продолжили Владимир Ершов (1899–1984) и Леонид Павлов (1909–1990). Оба архитектора — ученики братьев Весниных, но они вскоре забыли о своем модернистском образовании, приспособившись к более традиционным ожиданиям сталинской эпохи. Следуя такой эстетической эволюции, Ершов принял участие в проектировании станции метро «Аэропорт» в Москве, открытой в 1938 году, Павлов реализовал проект театра в Петрозаводске в 1946-м. Схожесть этого здания с минской постройкой не случайна. В Минске Ершов и Павлов создали дворец культуры, опираясь на стандартные архитектурные решения. Конструктивистское наследие типовых зданий не исчезло с приходом сталинского неоакадемизма, но преобразилось, приобретая черты классицизма. В 30-е годы архитектор Яков Корнфельд (1896–1962) специализировался на строительстве типовых театров, а Виктор Калмыков (1908–1981) — кинотеатров. Публикация информации об их опыте в архитектурной прессе и учебниках позволила широко распространить образцы этих зданий, что способствовало появлению в СССР многочисленных стандартизированных построек для досуга⁷⁰. В послевоенные годы масштаб разрушений и нехватка средств сделали очевидным удобство такого конструктивистского подхода.

Оправдав себя, проекты Корнфельда и Калмыкова часто воспроизводились почти без изменений, лишь иногда адаптируясь в соответ-

Владимир Король,
Андрей Бембель

**Статуя Сталина
на Октябрьской
площади**

1948
БГАНТД

Владимир Ершов,
Леонид Павлов

**Дворец культуры
профсоюзов**

1949
БГАНТД

⁷⁰ Калмыков В. Архитектура и проектирование кинотеатров. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1941. Эта книга, анализируя его исследования и выполненные работы 1930-х годов, в целом определила сооружение советских кинотеатров до 1960 года.

Владимир Ершов,
Леонид Павлов

**Дворец культуры
профсоюзов**

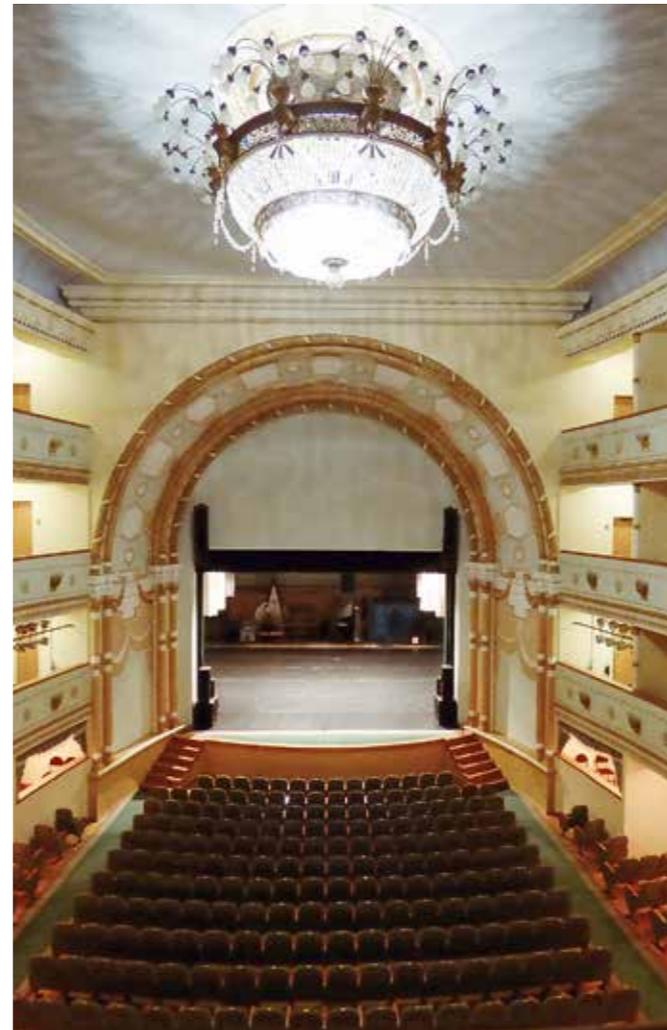
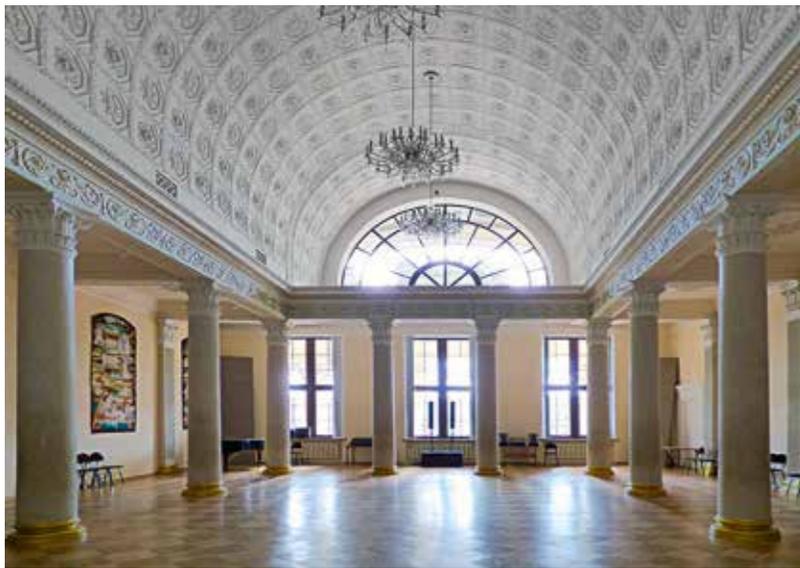
1949
ФОТО АВТОРА

Владимир Ершов,
Леонид Павлов

**Дворец культуры
профсоюзов**

1949
ФОТО АВТОРА





Владимир Ершов,
Леонид Павлов

Дворец культуры профсоюзов

1949
ФОТО АВТОРА

ствии с новой обстановкой триумфализма. Сталинград, Нижний Тагил, Челябинск, Калуга и Петрозаводск обрели к 1950 году похожие театры, внешний вид которых напоминал античный храм, а все великолепие было сконцентрировано в портике входа. Минский Дворец профсоюзов украшен впечатляющим десятиколонным портиком и фронтоном с аркой, в которой разместились скульптуры, выполненные в духе советского реализма: архитектор, спортсменка... Сооружение очевидно вдохновлено зданием Биржи в Санкт-Петербурге (Тома де Томон, 1805) с некоторыми отличиями, например, чтобы лучше защитить скульптуры, фронтоном не сдвинут назад от антаблемента. Здание не только внешне походит на римский храм: вестибюль и балльный зал также выполнены в духе античности и классицизма. Коринфские колонны, высокая галерея, массивные люстры, потолочные кессоны или арочные своды — всё словно было солидной советской версией дворцов знати, описанных в романе Льва Толстого «Война и мир». Несмотря на пышный декор, этот зал кажется воздушным, как в изысканных небольших итальянских театрах XVIII века. При всех визуальных средствах создания большего величия зал элегантно скромно, и в этом можно увидеть то умело завуалированное архитекторами противоречие, которое существовало между ожиданиями власти и реальными возможностями. Таким образом, Дворец профсоюзов принадлежит к серии типовых сталинских зданий, наполненных показным великолепием, которое соперничало с классицистическими памятниками имперской России.

Военная и образовательная инфраструктура: возвращение «стиля 1812 года»

Такое отношение — стилистическое и политическое — можно наблюдать и к другим важнейшим объектам эпохи реконструкции. Строительство здания штаба Белорусского военного округа (ныне Министерство обороны Республики Беларусь) имело огромное значение — оно было начато в 1945 году и завершено в 1947-м, одновременно со зданием КГБ. Здание штаба БВО было спроектировано Валентином Гусевым (1911–1983), уже протестировавшим свои знания в армии. Уроженец Ставропольского края, Гусев закончил Московское высшее инженерно-строительное училище. В 1936 году он начал работать в Управлении военно-строительных работ Белорусского военного округа, принимал участие в возведении Дома офицеров

Панорама, открывающаяся с реки Свислочь
ФОТО АВТОРА





Валентин Гусев
Штаб
Белорусского
военного округа
1947
ГНИМА

Валентин Гусев
Штаб
Белорусского
военного округа
1947
ГНИМА



под руководством Лангбарда. Во время войны служил инженером на фронте. В январе 1945 года был зачислен архитектором в Военпроект, где занялся изучением реконструкции здания штаба Белорусского военного округа.

Гусев превратил его в советский эквивалент таких значимых аристократических сооружений XVIII и начала XIX века, как Таврический дворец в Санкт-Петербурге (Иван Старов, 1783) и московская Градская больница № 1 (перестроенная Осипом Бове начиная с 1814 года). Обращение к строгому классицизму было не случайным: этот стиль российские историки определяют как «стиль 1812 года», подчеркивая патриотический аспект реконструкции Москвы после наполеоновского нашествия. Воскрешая этот архитектурный стиль, Гусев проводил параллель между 1812 и 1945 годом. Таким образом, советская архитектура соединилась с русским имперским наследием в общей идее победоносной борьбы против захватчиков. Так по всему Минску появились идентифицируемые визуальные коды, с помощью которых СССР стремился создать связь с патриотическим прошлым, подчеркивая свое тяготение к имперской выразительности.

Военная академия была спроектирована в том же духе. Георгий Заборский, еще один мобилизованный на фронт архитектор, вдохновился, по всей очевидности, Михайловским замком в Санкт-Петербурге (Винченцо Бренна и Василий Баженов, 1797): советский архитектор заимствовал у царского прообраза центральный выступ фасада и грубую рустовку цоколя, причем зодчему удалось использовать военный символизм той эпохи в угоду советской власти. Такие монументальные решения способствовали русификации фасадов и милитаризации городского пейзажа белорусской столицы. Именно так проявлял себя империализм — насаждая авторитарные эталоны.

Несмотря на то что здание Политехнического института (теперь Технический университет) не имело военной функции, эталоном для него стало именно одно из ключевых военных сооружений русской истории — Адмиралтейство в Санкт-Петербурге. Для белорусского здания были заимствованы горизонтальность линий и палладианские мотивы обрамления окон. Работа по восстановлению института была реализована с 1946 по 1952 год Львом Рыминским и Любовью Усовой (1921–2015). Сибирячка, уроженка Иркутска, еще студенткой в Московском архитектурном институте (который она закончила в 1947-м⁷¹) Любовь уже работала на этой масштабной строительной площадке! Такая ситуация была не редкостью, поскольку архитекторов, способных принять участие в восстановлении городов на огромной территории СССР, не хватало. Поэтому даже студентам доверяли проектирование архитектурных комплексов поистине дворцового размаха... Первоначально возведенное Георгием Лавровым в 1933 году, здание пострадало при взрыве в 1944-м. Из соображений экономии Рыминский и Усова сохранили кладку стен, добавив к ней новые фасады. Таким образом, конструктивистская основа выстояла под неоакадемическим колпаком. Центральную часть обрамляют два боковых



Политехнический институт, состояние в 1944 году
БГАНТД

Лев Рыминский,
Любовь Усова

Политехнический институт
1952
ФОТО АВТОРА

Лев Рыминский,
Любовь Усова

Политехнический институт
1952
ФОТО АВТОРА

⁷¹ Белорусская архитектура / Ред. А. А. Воинов. Минск, 1993. С. 606.



крыла (предназначенные для студенческого общежития и административных помещений), придающие зданию величие классического дворца с центральным портиком входа и длинными фасадами, с налетом аристократизма, искусно используемого в советской пропаганде.

Возврат к «стилю 1812 года» в огромных сооружениях сталинской эпохи подчеркивает, в какой мере архитектура принимала участие в укреплении режима в советском обществе. Архитектура зданий, в которых обучалось новое поколение — солдаты и студенты, — была навеяна военными эталонами, что акцентировало в декоре и в умах молодых граждан значимость победы 1945 года.

Михаил Барщ: бывший модернист

Жилые дома, выстроившиеся на проспекте, также участвовали в прославлении торжествующей власти. Сооружение многих из этих зданий было доверено Михаилу Барщу (1904–1976). Ученик братьев Весниных во Вхутемасе, в 1927 году он стал архитектором Московского планетария — настоящего манифеста современности, геометрические объемы которого гармонично сочетали функционализм и пространственную динамику. Как и Гинзбург, Барщ работал над строительством жилых домов по всему СССР, от Харькова на Украине до Нижнего Тагила на Урале⁷². После реализации своих первых проектов жилья и озелененных городских участков он столкнулся с растущей непопулярностью конструктивизма. В связи с этим он присоединился в 1934 году к мастерской Жолтовского, адаптируя свои методы к любви мастера к палладианству. Вскоре Барщ сам стал ценным преподавателем Московского архитектурного института, но оказался жертвой репрессий против евреев в 1948 году и был из института уволен. Несмотря на это, Жолтовский яростно защищал его перед советскими бюрократами и в 1950 году добился того, чтобы Барща подключили к реконструкции Минска. И пусть Жолтовский лично не участвовал в возрождении города, но играл не последнюю роль в закулисных принятии решений, и именно его протезе — Парусников, Колли, Барщ — определяли, каким будет новый облик белорусской столицы.

Прежде всего, в 1951 году Барщ руководил перепланировкой площади Победы⁷³. Он сохранил монументальный полукруг зданий, замыкающий это обширное пространство с одной стороны, — пострадавшие во время войны дома были восстановлены в первоначальном виде. Архитектор планировал разместить по краям площади ансамбль невысоких жилых домов, которые бы лучше подчеркивали берега реки Свислочь. Эти две симметричные группы по три здания, объединенных колоннадами, по-итальянски элегантно, а угловые башни навеяны фламандской архитектурой XVII века. Портики и фронтоны центральных корпусов сохранили классический дух палладианства,

⁷² См. Хан-Магомедов С. О. Михаил Барщ. М.: Фонд «Русский авангард», 2009.

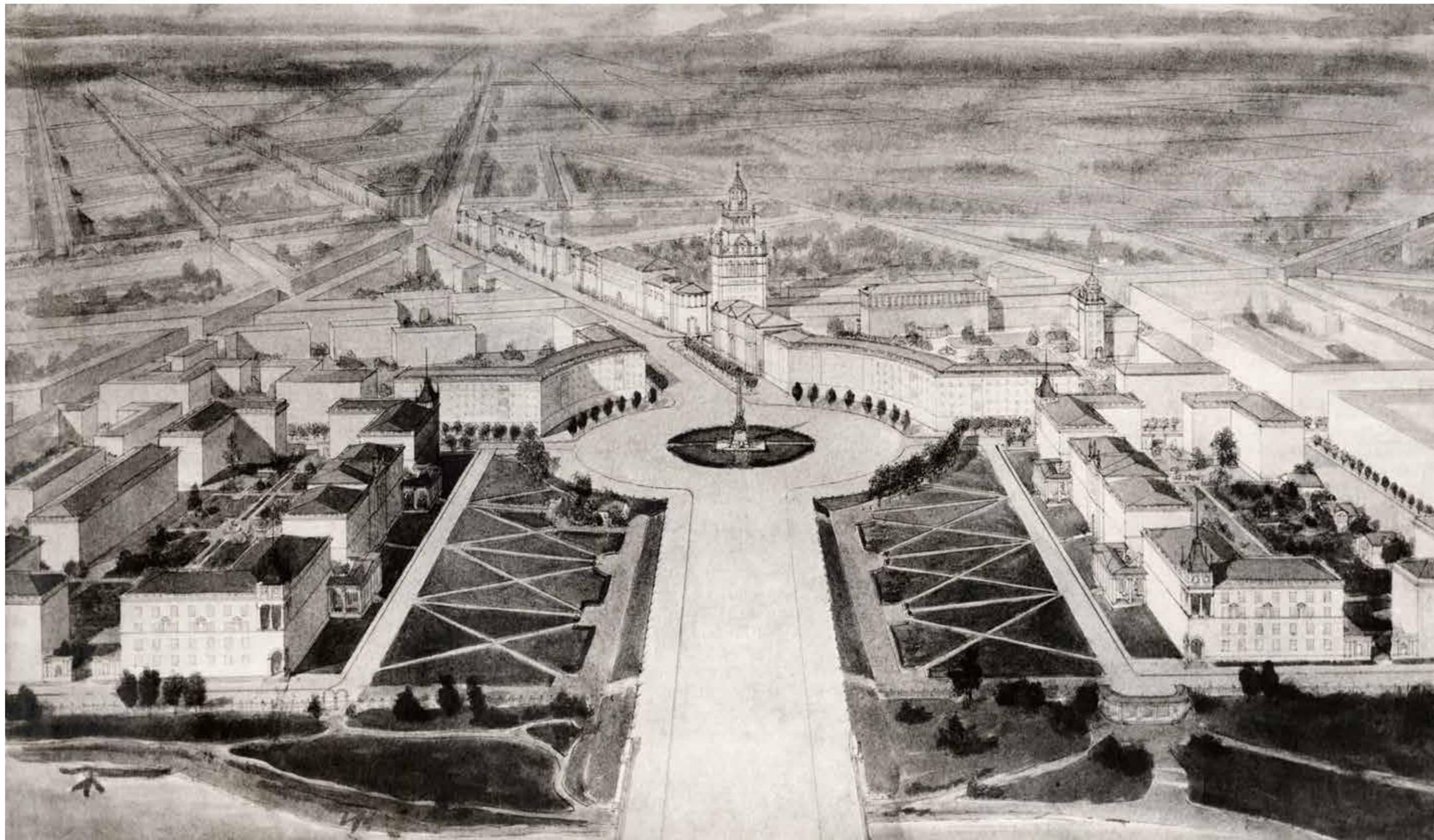
⁷³ До 1958 года площадь именовалась Круглой (прим. пер.).



Площадь Победы,
состояние
в 1948 году
БГАНТД

Подобный подход проявлен и в других, более масштабных зданиях, которые архитектор спроектировал на проспекте Независимости. Вдоль улицы он использовал крупную рустовку в стиле флорентийской архитектуры для нижних этажей, контрастирующую с более утонченной отделкой штукатуркой верхних этажей в духе раннего Ренессанса. Кроме того, Барщ попытался придать динамику всему ансамблю, разрывая сплошную линию фасадов курдонером с аркой в глубине, создававшей впечатление триумфальной арки в здании. Такое сооружение также напоминало постройки социалистической Вены 30-х годов: советский режим перенял умение объединять элементы городского пространства, используя лишь необходимый минимум коммунистической символики в декоре. Барщ согласился с требованием создания триумфальной монументальности, но лишь в отношении фасадов. В Минске большинство стен, выходящих во двор, попросту были из нештукатуренного кирпича из-за нехватки средств, и Барщ стремился достичь чистоты объемов, делая акцент на строгой и функциональной вертикальности остекленных лифтовых шахт.

С профессиональной точки зрения Барщ сумел приспособиться к культурному климату сталинской эпохи. Однако его белорусские работы свидетельствуют о том, что архитектор пусть и приспособился, но не подчинился, пытаясь привнести несколько современных элементов в «потемкинские деревни» гигантского масштаба. Участвуя в идеологической градостроительной комедии, воспевая Победу, архитектор не захотел полностью отказаться от модернизма своих первых работ, всегда стараясь проектировать функциональные сооружения. Так рождалась слегка сумасшедшая архитектура.



Михаил Барщ
Проект
перепланировки
площади Победы
1948
БГАНТД



Михаил Барщ
**Жилые дома
на площади
Победы**
1949
ФОТО АВТОРА

▶
Михаил Барщ
**Жилые дома
на проспекте
Независимости**
1950
ФОТО АВТОРА



Спорт и городской пейзаж

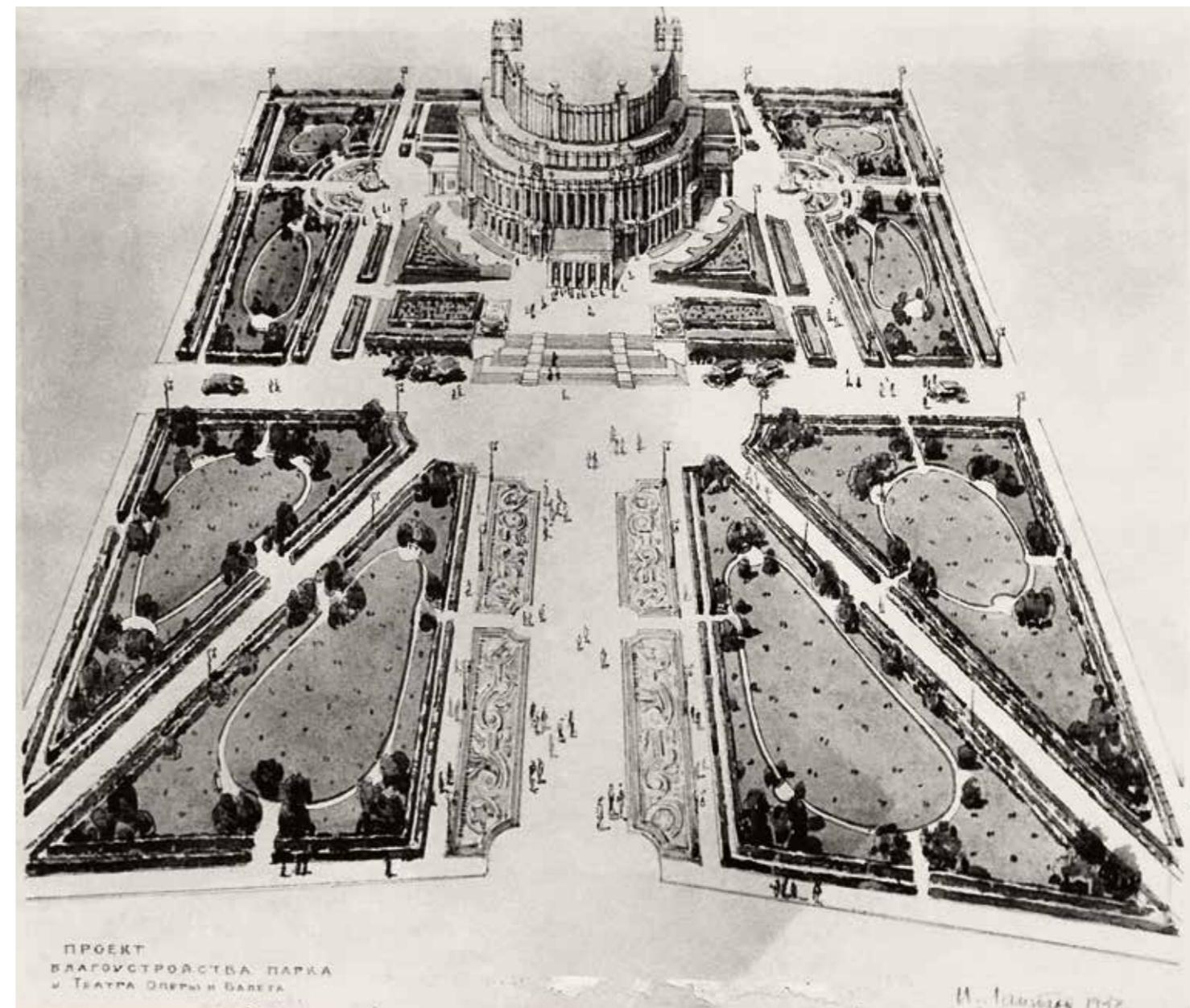
В 1954 году Михаил Барщ создал входной портик нового минского стадиона «Динамо». В тройной арке из сдвоенных коринфских колонн переплетаются архитектура и археология, весь ансамбль свидетельствует о мастерском владении античными архитектурными канонами. Утонченная аркада должна была стать звеном, связывающим город и стадион. Арки тщательно продуманы, поскольку вместе с башней здания КГБ они должны были создавать осевую перспективу. Кроме того, эти арки служили своего рода пространственным предвестием арок самого спортивного сооружения.

Первоначальная композиция стадиона, построенного в 1934 году по проекту Колли, не была нарушена, и даже сам автор затем принял участие в реконструкции и увеличении сооружения, но уже под руководством Парусникова. Последний утроил вместительность трибун, таким образом, количество мест достигло 34000. Стадион был опоясан рядом изысканных аркад в итальянском стиле. Эффект арок подкреплялся аттиком, на котором чередовались изящные сквозные полуциркульные арки и круглые барельефы. Формальная ренессансная логика этого скульптурного элемента позволила достичь необходимой тематической актуализации: социалистический реализм обязывает, священные сюжеты Андреа делла Роббиа были заменены сценами, в которых представлены советские атлеты, выполняющие упражнения... Значительное увеличение размеров сооружения свидетельствует о важности в СССР роли спорта, который стал видом досуга, формирующим привычки нового советского человека на службе у идеологии. С 30-х годов использование спортивных сооружений именно в таких целях позволило украсить проведение парадов на 1 мая и 7 ноября, к которым теперь добавился еще один парад, носивший военный характер, — парад Победы на 9 мая. В обновленной столице стадион «Динамо» играл особую роль: его стратегическая значимость заключалась в том, что стадион стал местом социализации, где господствовал сталинский церемониал почти ритуального религиозного масштаба.

Использование спорта в качестве одного из векторов советского триумфа продолжилось и в оформлении ландшафта. Уже в первой версии стадиона Колли предусмотрел создание пространственной организации, напоминавшей о кон-



Михаил Барщ
Портик стадиона
«Динамо»
1954
БГАНТД



Иосиф Лангбард
Проект
пейзажного
оформления
территории,
прилегающей
к Театру оперы
и балета
1948
БГАНТД



Михаил
Осмоловский (рук.)

**Портик парка
Челюскинцев**
1954
ФОТО АВТОРА



Михаил
Осмоловский (рук.)

**Портик
Ботанического
сада**
1954
ФОТО АВТОРА



Михаил
Осмоловский (рук.)

**Декоративная
балюстрада**

1954

ФОТО АВТОРА

структивизме и формальных садах XVII века. После войны такой процесс стал традиционным для городского пространства в целом. Например, у входа в парк Горького в 1953 году был возведен портик. Если Барщ предпочитал утонченность открытых аркад, то Георгий Заборский торжественно украсил вход в зеленую зону двойным рядом ионических колонн. Также были спроектированы более широкие монументальные опоры, чтобы соединить пространство Ботанического сада с соседними домами и башнями проспекта Независимости. Однако истощение бюджета реконструкции в середине 50-х годов помешало реализации этого проекта. На месте планируемых колонн все же была возведена более скромная ионическая колоннада, за которой ограда парка образует полукруг. Несмотря на вынужденную переработку первоначальных планов, архитекторам удалось достичь большей визуальной связи между проспектом и зелеными насаждениями. В соответствии с таким подходом по всему городу широко использовались колонны-фонари, балюстрады и декоративные вазы. С помощью подобных украшений команды архитекторов объединили городскую застройку Минска и утонченные элементы, являвшиеся достоянием французских садов.

Это наследие абсолютистского монархизма было поставлено на службу амбициям сталинского СССР, чтобы подпитывать историческую легитимность советского имперского монументального декора. Каждый ракурс каждого объекта оказывался под строгим контролем, и почти повсеместное распространение декоративных ваз не было простым украшательством. Это было частью продуманной политики придания величия облику белорусской столицы... А за ней скрывалось двуличие закулисья этого огромного театра.



КГБ, штаб военного округа, Госбанк, ГУМ, Дворец культуры профсоюзов... Каждое из этих зданий совершенно открыто свидетельствовало о мощи власти в городе. В кремлевских же кулуарах затраты на строительство таких пышных архитектурных объектов вскоре породили упреки в сторону руководства Белорусской ССР. С 1950 года правительство Советского Союза потребовало от Минска жесткой экономии средств. Прежде всего кардинально сократилась площадь реконструкции, составив 4600 гектаров (изначально эта цифра была равна 9300 гектарам!), поскольку потребовалось сдержать развитие ставшей необходимой на таком пространстве инфраструктуры. Кроме того, жилая застройка была уплотнена, а высота помещений пересмотрена...⁷⁴

Вне всякого сомнения, Патоличев, питая руководство обещаниями, содрал немало шкур с Осмоловского и его команды, чтобы те выдавали проекты, соответствующие требованиям. Но зодчие, умевшие выживать среди сталинских хищников, обернули в свою пользу административную инертность, приводя доводы в пользу того, что отмена уже начатой реализации проектов повлечет новые затраты, что противоречило политике бюджетной экономии. Для проектов, которые еще только ждали финансирования, архитекторы придумали другую хитроумную уловку. Как настоящие советские граждане, они пошли окольным путем: использовали скромные стандартные проекты, которые были малозатратными, однако при этом не контрастировали с уже завершенными городскими постройками.

Его величество завод

На первых порах усиленная индустриализация оставалась для власти приоритетом, поэтому сокращение выделения бюджетных средств не касалось строительства необходимой промышленной инфраструктуры. Согласно идее Сталина, в каждой республике предполагалась своя специализация — Белоруссия стала одной из основных площадок для машиностроения в СССР, специализируясь прежде всего на тракторах и грузовых автомобилях. Под такое производство были отведены огромные участки земли в центре города, что опасно сближало заводские постройки и жилые дома, нарушая все советские санитарно-гигиенические нормы, установленные еще в 30-е годы.

Такая абсурдность с точки зрения санитарии, как ни удивительно, привела к великолепной архитектурной маскировке. Белорусские проектировщики не хотели ломать монументальное единство проспекта Независимости. Они поддерживали его в каждом новом здании, независимо от его предназначения. Таким образом, по примеру площади Согласия в Париже площадь Якуба Коласа украсилась в 1953 году двумя зданиями, создающими зеркальный эффект. Эти постройки в очень советском духе спроектировала команда из пяти архитекторов: Натан Шпигельман, Сергей Ботковский (1917–1995), Иван Бовт (1932–), Анастасия Островская, Любовь Китаева⁷⁵. Ботковский получил диплом в Ленинграде в 1940 году, приехал в Минск в 1946-м. Минчанин Бовт еще учился на архитектурном факультете, когда присоединился к группе

⁷⁴ Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 3. Оп. 4. Д. 529. С. 2–3. Часто высота помещений в сталинских зданиях достигает 4 метров, в Минске высота была в среднем 3,5 метра.

⁷⁵ Ввиду отсутствия достоверных публикаций о промышленной архитектуре Минска я не располагаю достаточной информацией о всех задействованных архитекторах.



Натан Шпигельман,
Сергей
Ботковский, Иван
Бовт, Анастасия
Островская,
Любовь Китаева

**Заводы
на площади
Якуба Коласа**
1953
БГАНТД



Натан Шпигельман,
Сергей Ботковский,
Иван Бовт,
Анастасия
Островская,
Любовь Китаева
**Заводы на площади
Якуба Коласа**
1953
БГАНТД

проектировщиков завода. Вероятнее всего, обе женщины в этой пятерке также были студентками. Такая практика создания команды, в которой под руководством опытного архитектора студенты могли участвовать в разработке достаточно масштабных проектов, была вполне распространенной в СССР.

Эти заводы (специализирующиеся на производстве электрооборудования) характеризуются симметричностью всего ансамбля, создающей визуальное единство пространства. Однако верхние части башен, обрамляющих центральный вход, различаются, что было сделано с целью избежать монотонности и оживить общий силуэт. Рустованный цоколь, простенки, напоминающие пилястры, арки над оконными проемами, увенчанными фронтоном, — здания архитектурно проработаны, но вместе с тем сохранили традиционное для такого типа сооружений широкое остекление. Всё было построено из оштукатуренного кирпича, бетон или железо применялись только для перекрытий. При соблюдении определенной экономии средств тщательно дозированное использование эстетических элементов придало заводу римское величие в духе палладианства. Здание полностью соответствовало ожиданиям сталинской пропаганды, поскольку место работы было умело превращено в подобие дворца.

При строительстве тракторного завода (спроектированного под руководством Осмоловского?) был применен подобный подход: главный вход украшен двумя башнями-близнецами, подчеркивающими стратегическую роль этого нового сооружения. Именно оно должно было символизировать вновь обретенную экономическую мощь СССР, в котором заводы отныне строились без помощи иностранных специалистов. В действительности, если в 1930 году архитектор Форд Альбер Кан сотрудничал с СССР в процессе строительства колоссального тракторного завода в Сталинграде (более 200 000 квадратных метров), то в 1946 году, с первыми «звоночками» холодной войны, Сталин решил, что создание завода подобного типа в Минске должно быть доверено советским проектировщикам. БССР оставалась в основном сельскохозяйственной республикой, поэтому строительство тракторного завода соответствовало локальным экономическим потребностям и концентрировалось в белорусской столице основные промышленные заводы республики.

Колокольни церковей и силуэты замков служили символами не только архитектурного, но и политического пейзажа. В СССР религия и аристократия были заменены заводами, которые, в свою очередь, взяли на себя роль стратегических символов советских городов. Придавая промышленному сооружению облик замка-крепости, сталинский режим поворачивал в свою сторону архитектурную мысль XIX века. Однако башни относительно скромных размеров могли вместить только часть необходимых административных помещений завода, и здесь уже выработанный символический рефлекс прославления советских рабочих исчерпал себя, башни стали скорее показным, нежели функциональным элементом. Что позволило, кроме того, замаскировать реальные размеры завода за монументальной ширмой...

Еще одно промышленное сооружение должно было быть спроектировано в той же логике дворцовых размеров — часовой завод. После

победы Красной армии над нацистской Германией любовь советских солдат к часам западного производства, которые они в свое время недолго думая отнимали у немецких владельцев, намекала на отставание СССР в области производства часов. В 1945 году Сталин принял решение исправить ситуацию, что привело к созданию в Ленинграде завода «Победа», а в Минске — будущего завода «Луч». В планах, подготовленных, вероятнее всего, под руководством Михаила Осмоловского и Владимира Короля⁷⁶ в 1953 году, для завода предусматривалась весьма традиционная конструкция, как минимум устаревшая, но все же оправданная, если вспомнить, что основной задачей было производство часов. Фасад здания, выходящий на проспект Независимости, украсили элегантные угловые корпуса в стиле XVII века с рустованными колоннами и фронтонами, обрамляющими передний двор, над которым возвышалось основное производственное помещение — и это единственное, что выдавало истинное предназначение здания: широкая остекленная стена, дававшая хорошее освещение для инструментов и монтажных столов. В целом такой проект выглядел вполне приемлемым. Но его реализация была отложена, а здание, которое построили в 1960 году, сохранило первоначальную композицию, но уже без элементов декора.

Основные промышленные зоны Минска были тщательно изучены, чтобы как можно лучше вписать их в триумфальный городской декор послевоенных лет, в чем проявлялось стремление продемонстрировать мощь в масштабах агломерации и изменить отношение к труду в конце сталинской эпохи. Время героического прославления стахановцев прошло. Отныне труд рабочих строго контролировался руководством — в этом смысле дворцовый облик заводов создавал эффект Януса: одной рукой советская власть распространяла пропаганду, восхвалявшую пролетариат, а другой — спрятала тот же пролетариат под бдительным надзором укрепленных башен...

Искусство клонирования

И все же, прежде чем над архитекторами навис дамоклов меч финансовых проблем, участники реконструкции приняли решение многократно использовать опробованные планы для зданий, находящихся рядом с центральным проспектом Независимости. То, что рельеф в Минске малоизменчив, значительно облегчило повторное применение технических чертежей. Таким образом, продолжая идею архитектурных близнецов, по обе стороны улицы Ленина Георгий Заборский сконструировал два идентичных жилых здания, отделанных терракотой. Формы для изготовления блоков из глазурованной



Михаил Осмоловский (рук. (?))
Тракторный завод
Около 1950
ФОТО АВТОРА

⁷⁶ Несколько сохранившихся чертежей не подписаны, но получены из фондов двух архитекторов в Белорусском государственном архиве научно-технической документации. Возможно, они доверили изучение членам своих команд.



Михаил Осмоловский (рук. (?))
Проект часового завода
1954
БГАНТД

керамики в очередной раз были рентабильно стабилизированы при создании третьего брата-близнеца этих зданий двумя километрами восточнее.

Такой процесс стал почти нормой в СССР. Большинство административных зданий — результат расцвета этого принципа, в соответствии с которым на всем городском пространстве то тут, то там появлялись многочисленные клоны построек. Это давало ощущение дежавю при перемещении из одной зоны города в другую и вместе с тем облегчало опознавание общественных зданий с помощью очевидных визуальных признаков.



Михаил Бакланов

Типовое административное здание

1954
ФОТО АВТОРА

Георгий Заборский

Типовой жилой дом

1954
ФОТО АВТОРА

В частности, почти все школы Минска были построены по стандартному проекту Александра Великанова (1900–1955). В 1918 году этот уроженец Санкт-Петербурга сражался в рядах Красной армии, затем обучался архитектуре у Льва Руднева и Ивана Фомина. Он входил в состав группы проектировщиков Дворца Советов, но с 30-х годов специализировался на строительстве типовых кинотеатров и школ. Что касается школ, то он сумел разработать проект компактного здания, в котором можно было легко перемещаться, достаточно просторного и хорошо освещенного. Проект Великанова, символ школы конца сталинской эпохи, получил большую популярность. Такая архитектура без излишеств в упрощенном неоклассическом стиле имела еще одно преимущество — здание было кирпичным и с минимальным декором. Что выгодно отличало именно такой тип школьных зданий — продуманность пропорций, умело созданная с помощью угловых выступов и фронтона над входом гармония простоты и ненавязчивого декора. Такая модель была почти полностью заимствована для большинства школ Минска. Однако школа в районе тракторного завода получила дополнительный этаж, что совершенно нарушило пропорции здания — яркий пример того, насколько тонко Великанов продумал гармонию форм.

Прием стандартизации построек широко применялся и для театральных и концертных залов в жилых микрорайонах. Несколько театров было возведено по модели, предложенной Борисом Ефимовичем (1895–1974)⁷⁷. Автор проекта санатория «Родина» в Ялте (1950), он, вероятно, никогда не посещал белорусскую столицу — как и школы Великанова, его проекты типовых театральных площадок воспроизводились местными архитекторами по всему СССР, от Бреста до Владивостока... Театр, построенный в Минске, был рассчитан на 300 мест, как и задумывал Ефимович, компактный и четкий план позволил разместить на небольшом пространстве не только зал, но и дополнительные помещения. Фасад театра отдает дань виллам

⁷⁷ Похожий проект был предложен в 1947 году Константином Барташевичем; фасады минских театров, по всей видимости, вобрали в себя идеи двух близких по духу архитекторов. Еврейская фамилия Барташевич была достаточно распространенной в Польше, вероятно, архитектор был уроженцем приграничной польско-белорусской территории.





Евгений
Заславский
**Клуб дружбы
народов**
1954
ФОТО АВТОРА





Александр
Великанов

**Типовое здание
школы**

1954

ФОТО АВТОРА

Александр
Великанов

**Типовое здание
школы**

1954

ФОТО АВТОРА

Борис
Ефимович

**Типовое здание
театра**

1956

ФОТО АВТОРА



Часть вторая

1941–1956

Падение и возрождение по-сталински



180

Иван Соболев,
Михаил
Осмоловский (рук.)

**Район с типовыми
жилими зданиями**

1945–1950

ФОТО АВТОРА



181

По ту сторону дворцов...



Иван Соболев,
Михаил
Осмоловский (рук.)

**Район с типовыми
жилыми зданиями**

1945–1950

ФОТО АВТОРА

Георгий
Парсаданов

**Типовые
жилые здания
Автозаводского
района**

1949

ФОТО АВТОРА



Иван Соболев,
Михаил
Осмоловский (рук.)

**Район с типовыми
жилыми зданиями**

1945–1950

ФОТО АВТОРА

Палладио — простые объемы, пологая крыша. Слегка выступающий шестиколонный портик над входом привнес элемент классики в эту довольно скромную кирпичную постройку. В городе появилось еще одно культурное здание, уместное в более простых жилых микрорайонах. Такой подход позволил тонко адаптировать палладианское использование кирпича в качестве основного строительного материала к советским реалиям, с помощью которого можно было осовременить античные формы. Если Палладио стремился определить эстетические формулы, позволяющие соединить дворянские дома и сельскохозяйственные постройки, то его советские наследники увидели в этом эффективный способ обогатить города дешевыми, простыми в строительстве сооружениями, сдержанность которых не лишает их элегантности.

Такие типовые проекты застройки широко распространились в послевоенные годы по всему СССР, поскольку стандартизация работы архитектора прежде всего позволяла значительно экономить бюджетные средства. И в конечном итоге это привело к созданию унифицированных городских пейзажей по всему необъятному пространству сталинской империи. Колонны для народа были воплощены с размахом... Воспроизведение стандартизированных зданий под классической оболочкой приобрело серийный характер.

Жилые районы

Все архитектурные творения Минска, от самых престижных до самых скромных, создают впечатление, будто столица советской республики — огромная декорация политического парада. Но за всем этим остро стоял вопрос о строительстве жилья.

Ни для кого не было сюрпризом, что первыми, кто получил новое жилье в республике, граничащей с Польшей, пошедшей по пути советизации, стали именно военные. За зданием Театра оперы и балета Лангбарда и рядом с Военной академией с 1945 по 1950 год вырос целый жилой квартал для семей советских офицеров. Дома в этом квартале были результатом работы группы архитекторов под руководством Ивана Соболева⁷⁸. Пусть ему не довелось возглавлять проект строительства новой Октябрьской площади, все же его привлечение для работы в Белоруссии свидетельствует о том, насколько регулярно московских профессионалов задействовали в процессе реконструкции Минска. Соболев определил общее направление, а сами здания спроектированы Михаилом Осмоловским (1904–1977), Михаилом Ручко (1907–1986) и Абрамом Даниляком (1911–?). Осмоловский родился в Могилеве, в 1931 году получил диплом Московского института инженеров землеустройства, в 1945 году вошел в состав группы, работавшей в Минске. Ручко родился в Полтавской области на Украине, учился в Киевском институте искусств,

⁷⁸ Хоревский
С. Осмоловка: дома
и мечты. Минск:
Будзьма, 2016.



Валентин Гусев
**Жилой дом
 для высших чинов
 Красной армии**
 1951
 БГАНТД

Валентин Гусев
**Жилой дом
 для высших чинов
 Красной армии**
 1951
 БГАНТД

строил в Киеве для Красной армии. Даниляк, также уроженец Украины, работал в мастерской Соболева в Москве, в частности над проектами военных мемориалов в Сталинграде. Таким образом, несмотря на то что все трое были из разных кругов, они имели опыт сотрудничества с военным штабом.

На разделенной на равные квадраты территории было построено сорок домов, большие дворы перемежались с дворишками, украшенными небольшими садами и цветочными клумбами. Все было просто: кирпичные двухэтажные дома с двускатной или вальмовой крышей. Никакого декора, за исключением скромных фронтонов над дверями или угловыми эркерами. Применение рустовки также разнообразило ансамбль. Кроме того, в некоторых домах появились деревянные угловые балконы. Такие базовые элементы позволили достичь визуальной привлекательности довольно простых построек. Тщательный подход архитекторов, располагавших скромными средствами, к работе со вполне стандартными неоклассическими объемами позволил создать элегантный жилой микрорайон. Дома строили немецкие, итальянские, венгерские и румынские военнопленные под строгим руководством победителей, поскольку главным командующим Белорусского военного округа после войны был назначен маршал Семен Тимошенко (один из основных участников битвы за Сталинград), и именно он стал одним из первых жителей этого микрорайона. Не потеряв своих фронтовых привычек, он, вероятно, оценил возможность быстро войти и выйти из нового дома через окно!⁷⁹ Но если Тимошенко еще мог приспособиться к спартанским условиям проживания, то его преемники потребовали более комфортабельного жилья, которое могло соперничать даже с буржуазным люксом.

В то время как Сталин начиная с 1946 года отстранил самых популярных военачальников, особенно слишком независимого Жукова, испытание в 1949 году первой советской водородной бомбы возвело СССР в один ряд с американскими соперниками. Белоруссия, находясь на западных рубежах советской империи, обогатилась военно-промышленной инфраструктурой, а для этого требовалось предоставить жилье военным и ученым, участвовавшим в развитии советского ядерного арсенала. Военные получили лучшие квартиры, недоступные простым гражданам. Миссия проектирования такого жилья была возложена на Валентина Гусева, который в очередной раз доказал свою преданность заказчикам. Он прекрасно понимал, что

от него требуется, и в 1951 году недалеко от микрорайона Осмоловка спроектировал несколько гораздо более роскошных домов. Эстетика осталась прежней — суровый неоклассицизм в духе XVIII века, дома, вдвое большие по размерам, чем описанные выше, украшены портиками с ионическими колоннами и лоджиями с тосканскими колоннами⁸⁰. Такие жилые дома в полной мере соответствовали духу сталинской эпохи

⁷⁹ Там же. С. 22–25.

⁸⁰ С 1992 года в этих зданиях размещаются дипслужбы, в том числе России и США.





после 1945 года, когда генералы сменили скромную форму на парадные одежды, увешанные медалями...

Но подобные архитектурные изыски были скорее исключением. В рабочих микрорайонах встречалась гораздо более простая типовая застройка. Однако эти очень экономичные здания все же аккуратно вписывались в общий облик жилых районов. Так, в районе Минского автомобильного завода под руководством Георгия Парсаданова (1911–1989) строился ансамбль, в котором умело сочетались городская композиция в версальском духе и живописные озелененные зоны в английском стиле. Уроженец Владикавказа, в 1937 году выпускник Ленинградского института инженеров коммунального строительства, Парсаданов как нельзя лучше отражал всю советскую недосказанность. Обычные советские граждане почти не ездили по СССР, а инженеры и архитекторы часто путешествовали и работали в других городах. И даже при строжайшем контроле сталинского режима и маловероятности спонтанных поездок некоторые специалисты имели такую исключительную возможность. От гор в Осетии до образовательных центров в России, а затем и переезда в белорусскую столицу — Парсаданов проделал путь более чем в 2500 километров по всему Союзу. Любовь Усова и вовсе преодолела расстояние в 6000 километров, чтобы приехать работать в Минск из Иркутска. Такие случаи ускоряли процесс профессиональной унификации, при котором советские народы перенимали одни и те же архитектурные методы, оттачиваемые в основном в Москве. Фактически труд зодчего основывался на парадигме сталинского урбанизма.

Партизанский проспект⁸¹ служил «позвоночником» этой части города, в которой реализовалось и величие Версаля в использовании геометрии «гусиной лапки». Только монарший дворец заменили на дома для пролетариата... Наряду с такой отсылкой к аристократической урбанистической традиции в северной части района были запланированы идущие полукругом или извивающиеся улицы, которые напоминали улицы в Лэтчуэрте, спроектированные Раймондом Энвином в начале XX века. Вновь публично выступая против холодной войны, один из минских архитекторов вдохновил-

Георгий Парсаданов
Типовые жилые здания Автозаводского района
1949
БГАНТД

Георгий Парсаданов
Типовые жилые здания Автозаводского района
1949
ФОТО АВТОРА

⁸¹ До 1968 года — Могилевское шоссе.

⁸² Белорусский государственный архив научно-технической документации, фонд Лангбарда, опус 2, документ 40.

⁸³ Бабушкин Д. Н. Проектирование воинских зданий. Л., 1956. С. 46. Автора этих типовых планов, часто цитируемых без имени создателя, довольно сложно определить.

Иван Соболев (рук.)

Типовой план микрорайона
Около 1950
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

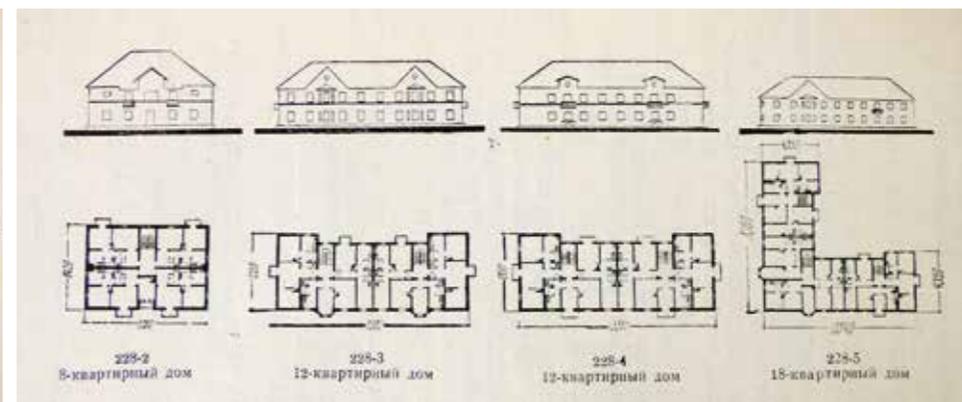
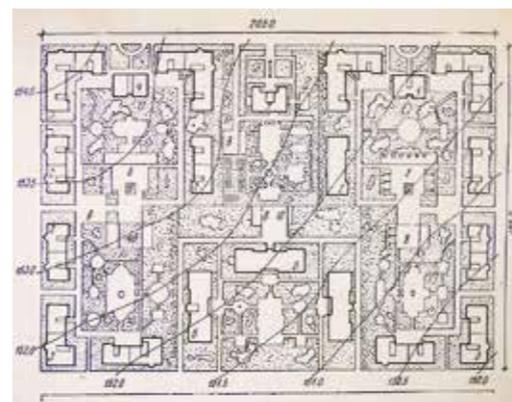
Иван Соболев (рук.)

Сравнительная таблица типовых жилых зданий серии 228
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

ся английским наследием. На закате сталинской эры это могло грозить Парсаданову обвинением в «низкопоклонничестве перед западом»⁸², как незадолго до этого говорил отстраненный от дел Лангбард.

Сочетающий классическую величественность и британский подход к созданию зеленых пространств, этот район является результатом типового проектирования. Несколько жилых домов в три-четыре этажа на Партизанском проспекте позволили достичь впечатления относительной монументальности. Кроме этих скромных построек, украшенных разве что сдержанными карнизами и изящными угловыми башнями, все здания, в основном двухэтажные, были похожи как близнецы. Эти жилые дома (по четыре квартиры в каждом) также принадлежали к типовой застройке серии 228, разработанной в Москве в мастерской Ивана Соболева (?), возможно, в дальнейшем адаптированные командами Осмоловского и Парсаданова⁸³. Такие дома были очень простыми, очень экономичными, в качестве строительного материала использовался оштукатуренный кирпич, простой каркас формировал широкую крышу, покрытую асбестоцементом. Все же были предприняты некоторые усилия, чтобы оживить стены зданий: сбоку их украсили лоджии, образующие веранду или зимний сад, а на главных фасадах появились портики с тосканскими колоннами и фронтонами, которые обрамлялись сдвоенными оконными проемами с сандриками. Такие жилые дома сохранили в микрорайоне масштаб, соразмерный росту человека, что позволило создать личное пространство в коллективном.

В районе тракторного завода, более крупном по размеру, сочетаются величественная городская застройка и стандартизированные жилые дома. И тут элементы взятого за образец Версаля прослеживаются еще более отчетливо. Вместо дворца «короля-солнца» был возведен промышленный комплекс, к которому ведет широкая треугольная площадь. Вход на производственную территорию отмечен улицей, создающей ось всего ансамбля района. В этом стратегически важном месте появились жилые дома более значительных размеров, иногда даже таких же, как в центре города. Однако от башен завода в сторону Партизанского проспекта постройки убывали по высоте, тем самым визуально подчеркивая степень реальной важности каждого здания, и только гигантский завод сохранял свое превосходство.



В этом городском пейзаже единственное здание (спроектированное Гусевым? или другим автором под руководством Осмоловского?) пыталось слегка нарушить привычные советские каноны. Четыре трехгранных эркера позволили архитектору оживить фасад, он добавил еще один этаж с фронтонами, ломавшими линию крыши. Декор ограничился простыми карнизами или обрамлением окон. Во всем здании прослеживается влияние городских построек социалистической Вены, появившихся двумя десятилетиями ранее, таких как Метцляйншталер-Хоф, Рейманхоф (Губерт Гесснер, 1924–1926) и Пауль-Шпайзе-Хоф (Леопольд Бауэр, 1929). В 30-е годы один из приспешников Сталина, Каганович, отошел от идеологической полемики, согласившись, что архитектурные решения Австрии могут стать хорошим примером...⁸⁴ Даже после войны венская модель, очевидно, ценилась в Советском Союзе, пусть и негласно...

Остальные жилые дома все же принадлежали к типовой застройке. Для строительства небольших двухэтажных зданий на 8–18 квартир вновь была применена серия 228. Такой подход позволил сохранить облик блокированных жилых домов в попытке достичь гармонии между созданием коллективного жилья и сохранением личного пространства. Традиционный способ строительства (с использованием кирпича или цементных блоков) требовал окончательной отделки штукатуркой, из-за чего здания декорировались минимально, чаще всего скромными карнизами. Дома оставались типовыми, но благодаря низкой заселенности микрорайона удалось создать в нем значительные зеленые зоны — так рабочие оказались посреди засаженного плодовыми деревьями пространства.

На примере этого микрорайона видно, что при сталинском режиме жилье для рабочих было максимально простым. Но все же в таких микрорайонах создавалось вполне комфортное для жизни пространство: здесь было удобно ходить пешком, жилые помещения были просторными, окна выходили на зеленые зоны. Однако таких скромных жилых домов в скором времени оказалось недостаточно для того, чтобы предоставить жилье хлынувшему в Минск наплыву семей. В 1957 году, когда основная часть работ по реконструкции была завершена, в белорусской столице проживало 412 000 человек. Несмотря на тяжелые человеческие потери во время войны, в первые мирные годы население города почти удвоилось⁸⁵.

Такой не запланированный ни руководством республики, ни архитекторами эффект положил конец сталинской застройке Минска.



Неизвестный автор
Типовые жилые дома Тракторного района
ФОТО АВТОР

⁸⁴ См.: *Essaian E.* Le Prix de Rome. Le grand tour des architectes soviétiques sous Mussolini. Paris: B2, 2012.

⁸⁵ *Richard Y.* La Biélorussie, une géographie historique. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 130.

Уже с 1954 года пришедший к власти после Сталина Никита Хрущев хаял архитектуру неоакадемизма, считая ее растратой экономических ресурсов. Однако зодчим Минска удалось еще три года придерживаться триумфальных планов сталинской эпохи. Такая отсрочка благодаря бюрократическим проволочкам и даже негласному нежеланию белорусского руководства отказаться от пышности архитектуры все же уступила место совершенно другому подходу в строительстве по всему СССР. Подходу, штамповавшему массовое жилье.

Заключение

Чистота линий конструктивистских зданий и монументальное величие сталинских построек — пейзаж Минска, как никакой другой, отражает два лика архитектуры, сосуществовавших в Советском Союзе при Сталине. Фасады Дома правительства, Большого театра оперы и балета, здания КГБ, ГУМа, Дворца культуры профсоюзов свидетельствуют о неоднозначной позиции власти: с одной стороны — обогатить страну необходимыми постройками, а с другой — распространить свою пропаганду. Пропаганду, прошедшую путь от веры в светлое будущее до багрового сталинского империализма.

Можно сказать, что СССР создал две архитектурные культуры в одной: ту, современные сооружения которой в корне изменили образ жизни советских людей, и ту, целью которой являлось утверждение мировой роли режима через эклектичный универсализм. Очень часто совершенно разные проекты принадлежали одному и тому же зодчему. И каждому из архитекторов приходилось, и не без потерь, сталкиваться с суровой реальностью, в которой власть либо истребляла несогласных, либо заставляла прогибаться. Если поначалу архитекторы всячески выражали свою приверженность коммунистическому идеалу, то в скором времени у них открылись глаза на то, что стояло за той политической программой, которую они увековечивали в пространстве. Над многими нависла негласная (со стороны руководителей Белорусской ССР) и авторитарная (со стороны Кремля) угроза, их проекты страдали от изменений, вносимых по прихоти Сталина и группы его приспешников. Некоторые из архитекторов, благодаря умению своевременно читать между строк, смогли добиться покровительства верхов, например, Иосиф Лангбард и Михаил Парусников сумели реализовать значимые проекты, сформировавшие в 1930-е и затем в 1950-е годы облик белорусской столицы. Однако недолгая милость могла в одно мгновение смениться на гнев. Все тот же Лангбард в послевоенный период был отстранен от зодчества и вынужденно ушел в тень во время репрессий. Лев Рыминский был отправлен в ГУЛАГ, после чего, благодаря закулисным интригам, получил заказ на проект строительства здания КГБ. Для таких архитекторов и их близких СССР был словно пародией на рай...

Но при всех унижениях, которые перенесли зодчие, Минск предстает как сосредоточение социалистических надежд и могущества сталинского режима. В 1920–1930-е годы город стал своеобразной лабораторией современности, преображаясь с каждым новым зданием. После разрушений, принесенных Второй мировой войной, в первое послевоенное десятилетие город возродился из пепла. Прделанная работа увековечила триумф советского народа, символизируя новую эру такой сверхдержавы, как СССР. Комитет Щусева, направленный в 1944 году в Минск для срочной разработки генплана нового города-победителя, лавировал между сталинскими приказами, превратив, например, основную улицу белорусской столицы в триумфальный проспект, и стремлением предложить решения, вбирающие в себя лучшие идеи советского градостроительства. Таким образом, Алексей Щусев и его сорат-

ники сумели добиться сочетания монументального величия и прагматической функциональности. Здания почти дворцового размаха на проспекте Независимости, без сомнения, были неотъемлемым элементом пропаганды, а зеленые насаждения и невысокая плотность жилых кварталов позволили добиться того, что город не только поражал фасадами, но и стал приятным местом для жизни. Этим основным направлениям возрождения столицы следовала местная команда зодчих, в которой работой белорусских профессионалов во многом руководили специально присланные из Москвы архитекторы. Времена были, очевидно, не самые благоприятные для развития национальной культуры, стальная рука Кремля жестко держала под контролем деятельность республики. И это была не просто паранойя, лишаящая простора для деятельности руководителей на местах (которых, кстати говоря, выбирали без всякой связи с республикой), это был один из способов придать единообразие огромной территории под стягом советской власти и создать почти одинаковые городские символы от Минска до Владивостока. Поэтому, по мнению Сталина, важность реконструкции Минска выходила за рамки одной республики. В действительности речь шла о том, чтобы объявить всему городу и всему миру, *urbi et orbi*, что белорусская столица — город, достойный, в своем почти имперском размахе и экономическом динамизме, открывать путь в СССР.

Использование в качестве образцов архитектуры античного Рима и Ренессанса, палладианской эстетики и даже классической и современной английской культуры — все было подчинено стремлению выразить мощь, сосредотачивая все символы и приемы, способные придать величие облику Минска. Эта деятельность была продолжена и после смерти диктатора, несмотря на то что его преемник более холодно относился к так называемой парадной архитектуре: еще в 1957 году в Минске возведено здание Национального художественного музея, стиль которого стал частью истории. В нем отражается относительная степень независимости архитекторов, которые, несомненно, в первую очередь служили власти, но отстаивали и собственное видение того, каким должен стать образцовый советский город. Лангбард, Щусев, Парусников — все они сыграли важнейшую роль в почти демиургическом преобразовании Минска. Эти зодчие имели достаточно решительности и вдохновения для того, чтобы добиться от руководства создания величественных зданий — образцов советских культурных трансформаций. Правда, по ходу дела возникали пусть редкие, но все же протесты, в которых звучала обеспокоенность тем, что Минск может превратиться в гигантскую триумфальную арку на пути в Москву...

С 1917 по 1953 год, пережив первоначальный революционный энтузиазм, приход Сталина к власти, военную разруху, установление сталинского деспотизма и развенчание культа личности, минская архитектура служила отражением то надежды, то поиска гармонии между современностью и мировым архитектурным наследием, чтобы восстать из руин во всем величии. Так власть создала и переделала целую столицу. В архитектуре Минска грандиозный сон стал явью, и среди столичных колонн до сих пор витает дух пугающего величия.

УДК
ББК
Б

Белла Фабьен

Минск : Архитектура столицы. 1917–1956 / пер. с фр. ??? — М.,
Кучково поле Музеон, 2020. — 192 с. : ил.

ISBN 978-5-907174-35-1

На момент вхождения Беларуси в состав СССР Минск вступил на путь быстрого развития. Его новый статус, как столицы советской республики ускорил модернизацию города.

Возведение главных административных зданий на протяжении 1920–1930-х годов, а также здания театра Оперы и балета и Академии наук позволило Минску стать настоящей столицей. К тому же появление новых заводов поспособствовало развитию экономического потенциала, в то время как новые жилые кварталы обеспечили жителям лучшие условия проживания. Великая Отечественная война, немецкая оккупация и яростные сражения за освобождение города, уничтожив довоенную инфраструктуру, оставили Минск на 90 % разрушенным. Реконструкция города, начатая с 1945 года и продлившаяся до конца 1950-х годов, довольно типична для сталинского урбанизма. В ней участвовали русские и белорусские архитекторы высшего уровня.

Минск отражает реалии архитектуры сталинской эпохи. А в целом, политические перипетии, нехватка строительных материалов, непредсказуемость судеб архитекторов, символическая амбициозность планов, здания предстающие перед нами во всем величии не смотря ни на что.

Дизайн Анна Сушкова

Редактор, корректор Анна Князева

Цветокоррекция Павел Ермаков

Верстка, подготовка к печати Марина Рогова

ООО «Кучково поле Музеон»

123376, Москва, ул. Красная Пресня,

д. 28, стр. 2, оф. 307

Тел.: (499) 253 90 01

E-mail: kpolemuzeon@gmail.ru

www.kpole.ru

Подписано в печать 30.06.2020

Формат 210 × 240 мм

Усл. печ. л. 24. Тираж 1000 экз.

Заказ

Отпечатано в типографии «Ситипринт»

Москва, ул. Докукина, д. 10, стр. 41

☑ Типография Ситипринт • www.cityprint.ru

© Белорусский государственный архив
научно-технической документации
(БГАНТД), ил., 2020

© Государственный научно-
исследовательский музей имени
А. В. Шусева (ГНИМА), ил., 2020

© Белла Фабьен, текст, 2020

© Белла Фабьен, фотографии, 2020

© ООО «Кучково поле Музеон»,
оригинал-макет, издание, 2020