



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

**Утопические проекты советской архитектуры
1920-30-х гг.: особенности отражения темы в школьном
курсе истории**

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05. Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«История. Английский язык»
Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

75,48 % авторского текста

Работа рекомендована защите

«30» мая 2023 г.

зав. кафедрой отечественной
истории и права

П.Б. Уваров Уваров П.Б.

Выполнила:

Студентка группы

ОФ - 505 / 078-5-1

Евдокимов Дмитрий Иванович

Научный руководитель:

к.и.н., доцент кафедры

отечественной истории и права

А.Р. Татаркина Татаркина А.Р.

Челябинск

2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ В 1920-30-Е ГОДЫ	7
1.1. Исторические условия развития культуры в послереволюционный период.....	7
1.2. Особенности развития культуры в послереволюционный период.....	13
ГЛАВА II. УТОПИЗМ ПРОЕКТОВ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.....	23
2.1. Тенденции развития советской архитектуры: направления, работы.....	23
2.2. Проекты будущего: «бумажное проектирование»	36
ГЛАВА 3. ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ ВКР НА УРОКАХ ИСТОРИИ В ШКОЛЕ	51
3.1. Отражение проблематики ВКР в нормативно-правовых документах ..	51
3.2. Использование материалов ВКР в практической деятельности учителя истории.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	68
ПРИЛОЖЕНИЕ	76

ВВЕДЕНИЕ

Архитектура 1920-1930-х гг. занимает особое место в развитии мирового и отечественного зодчества. Это время авангардных поисков и экспериментов в области архитектуры и градостроительства, которые привели к созданию утопических проектов и ярких произведений, сформировавших богатое практическое и графическое наследие, а также заложили основы всей современной архитектуры XX и начала XXI вв. Интерес к этому периоду возрос во второй половине XX в., как в России, так и за рубежом, чему во многом способствовали научные труды советских ученых-историков архитектуры, посвященные изучению эпохи авангарда. В конце XX в. сформировались такие стилистические течения рациональной направленности в архитектуре, как неосупрематизм, неоконструктивизм, неомодернизм, неоавангардизм, минимализм и другие, которые во многом развивают концепции, возникшие в период становления современной архитектуры. Влияние идей советского архитектурного авангарда прочитывается на протяжении XX в. в России и за рубежом, и в новейшей архитектуре они продолжают развиваться, будучи воспринятыми и по-новому осмысленными.

При общепринятом в настоящее время мнении о высокой роли советского архитектурного авангарда в новейшей архитектуре и градостроительстве, тем не менее, остаётся актуальной потребность в изучении утопических проектов этих идей. Для этого необходима систематизация знаний об архитектурных и градостроительных концепциях эпохи советского авангарда, которая сопровождалась мощным всплеском интенсивности генерирования формообразующих идей, количество которых превышало практические возможности их реализации в те годы, вследствие чего их большая часть остаётся до сих пор нереализованной. Поэтому также важной задачей остаётся выявление потенциала нереализованных идей этого периода.

Историография по данному вопросу охватывает два этапа. В советский период начинается осмысление творческого наследия мастеров раннего этапа советской архитектуры. Это исследования В.Э. Хазановой [56], И.А.Бартенева [25], С.О.Хан-Магомедова [57, 58, 59, 60, 61]. Важной работой представляется исследование В.Э.Хазановой, в котором максимально, насколько это возможно, полно отражена архитектурная жизнь тех лет, ее размах, темп и подлинное содержание.

Однако, вопросы изучения утопических проектов советской архитектуры 1920-30 гг. затрагивались лишь фрагментарно.

На протяжении последних десятилетий этот период в истории отечественной архитектуры был детально изучен и освещён в трудах таких видных учёных, как С.О.Хан-Магомедов [57, 58, 59, 60, 61], А.В.Иконников [36, 37, 38], М.Г.Меерович [54] и др. В это время появляются фундаментальные исследования. Прежде всего, это работы историка архитектуры Селима Оскаровича Хан-Магомедова [57, 58, 59, 60, 61], где изучаются творческие концепции течения и мастеров данного периода, выявляются и вводятся в научный оборот всё новые архивные материалы. Также стоит особо отметить научный труд академика А.В.Иконникова «Архитектура XX в. Утопии и реальность» [37], в котором впервые предпринята попытка выстроить общую картину мирового архитектурного процесса XX в. и показать место эпохи авангарда в нём.

Особо следует отметить труды М.Г. Мееровича, посвященные анализу градостроительных концепций и экспериментальным подходам к организации жилища [54].

Кроме того, в исследовании были использованы работы отечественных и зарубежных философов, культурологов и искусствоведов, занимавшихся проблемами исторического развития стиля в архитектуре и в целом в культуре. Это труды Д.В.Сарабьянова [53], Ю.М.Лотмана [41], А.А.Стригалева [55].

Таким образом, анализ историографии демонстрирует нам достаточно хорошее освещение проблемы развития советской архитектуры 1920-30-х гг., в том числе утопических проектов данного периода времени.

Цель данного исследования – изучить утопические проекты советской архитектуры 1920-30-х годов и возможности использования материалов выпускной квалификационной работы в школьном курсе истории.

Задачи исследования:

1. Проследить исторические условия развития культуры в послереволюционный период;
2. Выявить особенности развития культуры в послереволюционный период;
3. Определить тенденции развития советской архитектуры: направления, работы;
4. Изучить «проекты будущего»: «бумажное проектирование» В. Татлина и других архитекторов, а также проекты Дворца Советов 1931 года;
5. Рассмотреть отражение проблематики выпускной квалификационной работы в нормативно-правовых документах;
6. Оценить возможности использования материалов выпускной квалификационной работы в практической деятельности учителя истории.

Хронологические рамки исследования: 1922-1932 гг. – с момента образования СССР до выхода Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» в 1932 году.

Объект исследования – советская культура 1920-1930-х гг.

Предмет исследования – утопические проекты советской архитектуры

Методологической основой исследования являются общенаучные принципы историзма и объективности, работа написана на основе системного подхода. В исследовании используются общенаучные методы, (такие как анализ, синтез, обобщение дедукция, индукция и другие) и специально-исторические методы: историко-сравнительный, историко-генетический, методы искусствоведческого анализа.

Источниковая база исследования ранжирована на группы.

В первую группу вошли источники нормативного содержания регулирующие образовательный процесс в школе: Федеральный закон «Об образовании» [3] от 29.12.2012 (последней редакции), Федеральный государственный образовательный стандарт [2] (ФГОС), Историко-культурный стандарт [1] (ИКС), Концепция преподавания учебного курса «История России» (далее – Концепция) от 23 октября 2020 года [1].

Во вторую группу – теоретические труды представителей советского авангардного искусства К. Малевича [6] и В. Татлина [5]. При написании данной работы использованы труды теоретиков и мастеров архитектуры советского авангарда (М.Я.Гинзбурга [8], Н.А.Ладовского [4], Л.М.Лисицкого [4]).

Третья – визуальные (проекты советской архитектуры) [9, 10, 11, 12, 13]

Четвертая – законодательные: Декрет о памятниках Республики от 12 апреля 1918 года [16]; Декрет ВЦИК «О социализации земли» от 19 февраля 1918 года [14]; Декрет ВЦИК «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах» от 20 августа 1918 года [15]; Постановление ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» от 16 мая 1930 года [17].

Пятая – учебно-методические: школьные учебники по истории России за 10 класс под редакцией А.В. Торкунова [19] и О.В. Волобуева [20].

Таким образом, источниковой базы достаточно для проведения обзорного комплексного исследования.

Научная новизна заключается в комплексности параметров исследования, проведенных на основе систематизации имеющейся информации по данной теме.

Практическая значимость заключается в возможности применения материалов данной работы на уроках истории в основной школе.

Структура работы. Данная работа состоит из введения, трех глав, каждая из которых включает по два параграфа, заключения, списка использованных источников.

ГЛАВА I. СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ В 1920-30-Е ГОДЫ

1.1. Исторические условия развития культуры в послереволюционный период

Рубеж XIX и XX веков стал переломным в мировой истории. В этот период, по мнению многих мыслителей (Ф. Ницше, А. Вебер, О. Шпенглер, К.Н. Леонтьев, Н.А. Бердяев), западноевропейская культура, сложившаяся в эпоху Нового времени, переживала кризисный период. При этом ученые, как правило, указывают на комплексность явления, проявившегося во всех сферах жизни: от политико-экономической до эстетической.

Важнейшим процессом, вызвавшим коренные перемены в Европе в XIX веке, стала промышленная революция. В относительно короткие сроки произошёл скачок в развитии науки, техники, производства. Промышленная революция имела немаловажное значение и для социальной жизни общества в XIX – начале XX века. В первую очередь это объясняется процессом урбанизации – переселения сельских жителей в крупные города – промышленные центры. Концентрация людских масс в городах создавала массовое общество с его специфической ментальностью. Эти процессы неизбежно сопровождалось разрушением привычного образа жизни, социальных связей и ростом социальной нестабильности, которые привели к социальному кризису в начале XX века. По мнению испанского философа первой половины XX века – Х. Ортеги-и-Гассета, следствием этих процессов стало появление политических режимов, представляющих собой диктат масс. [36, с. 174] Их отличительными чертами стала апелляция к массовому сознанию, высокая идеологизация жизни, безапелляционность и радикализм.

В результате Октябрьской революции образовалось Советское государство – совершенно новый тип общественно-государственной системы. Важной отличительной чертой нового государства была ведущая роль государственной идеологии, проникновение её во все сферы жизни

человека. Одной из задач культурной революции стало по мнению И.Груза «... выращивание нового человека с сознанием, не зависимым от прошлого и его традиций». [35, С. 285]. Главную роль в этом процессе отводили архитектуре и градостроительству. Именно средствами архитектуры предполагалось не только построить города и дома будущего, но и воспитать человека нового типа. Данной задаче будут способствовать в том числе объективные тенденции в мировой архитектуре, а именно возникновение рациональных тенденций, а затем появление функционализма.

Отмена частной собственности на землю в послереволюционной России стала основным фактором, повлиявшим на радикальные преобразования в области градостроительства. Происхождение новых концепций в градостроительстве советского авангарда 1920-х гг. прослеживается как в социальных утопических проектах прошлых лет, так и в практическом градостроительстве, в особенности в проектах новых рабочих поселений-колоний и жилых комплексов. Идеи, предложенные в этих проектах, оставались в большей степени нереализованными либо были единичными экспериментами и не получили распространения.

События первой половины XX века оставили значительный след в истории России. Революционный 1917 год стал невероятным потрясением для Российской империи. Он оказал влияние на каждую из сфер жизни в большей или меньшей степени, а также на судьбу страны в целом.

Целью любой революции является установление и внедрение абсолютно нового общественного строя и разрушение устаревших порядков. Но далеко не всегда революционные обновления совпадают с поставленными изначально задачами.

Октябрьские события 1917 года были расценены многими представителями культуры как незаконный захват власти со стороны большевиков. Вследствие чего, часть интеллигенции отказалась сотрудничать с советской властью, что в свою очередь привело к тяжелым последствиям, в том числе и в искусстве. Поначалу многие художники, а

также большая часть интеллигенции России не только восприняли революционные события 1917 года положительно, но и стали искренне прославлять и поддерживать изменения и новый политический строй.

Для привлечения художественной интеллигенции на свою сторону новой власти пришлось приложить огромные усилия, как идеологического и социально-экономического содержания, так и мер принудительного характера. Эти усилия дали свои плоды и уже к середине 1918 года значительная часть художников стала активно сотрудничать с большевиками в работе по созданию новых форм агитационно-массового искусства [29, с. 38].

Октябрь 1917 года по праву считают величайшим событием XX века, с одной стороны, повлекшим за собой огромное количество пострадавших и, с другой стороны, оказавшим мощное воздействие на общество. Художественная жизнь страны в послереволюционный период характеризовалась активной творческой деятельностью, многообразием и в какой-то степени противоречивостью в культуре.

Рассматривая конкретно искусство, можно выявить одно из характерных условий, а именно потребность в остросоциальной и понятной для эстетически не подготовленной массы людей творческой деятельности. Ведь каждая эпоха и каждая категория публики имеют такие стойкие представления (стереотипы), которые существенно влияют на восприятие искусства.

Это было время революционных катаклизмов, различных преобразований в искусстве, которые побудили, в частности, художников на новые творческие эксперименты. Революция объединила художников разных направлений, поставив перед ними общую задачу: «борьба за новую культуру». Стояла острая необходимость оформления городов к праздникам, демонстрации, работа над массовыми печатными изданиями – во все это были вовлечены творцы XX века.

После революции продолжили развиваться все жанры живописи, однако новое государство особым условием поставило развитие историко-революционной тематики, а также популяризация создания сюжетных картин и портретов В.И. Ленина и И.В. Сталина.

В планах советского правительства искусство должно было стать важным орудием борьбы в послереволюционные годы, как на фронте борьбы за построение социалистического общества, так и за нового человека — строителя лучшей жизни.

Понятие «культурная революция» возникло в ходе Октябрьской революции 1917 года [49, с.143]. Таким образом, обозначается коренной переворот в духовной жизни общества, во всех его сферах: в социально-экономическом укладе, политической системе, общественном управлении. Эти революционные изменения должны появиться и закрепиться в новой морали и нравственности, повседневной жизни человека, в его отношении к труду, обществу, к самому себе.

«Культурная революция» была объявлена в стране в 1923 году [49, с.142]. Магистральная линия «культурной революции» – непосредственное приобщение массы трудящихся к управлению хозяйственной, государственной и общественной жизнью, к социальному творчеству. Это фундаментальная основа рождения новой культуры, воспитания «нового человека».

В русле данного направления должно происходить приобщение к мировым, историческим достижениям науки, культуры, искусства. Их творческое развитие совершается на новых мировоззренческих и социально-гуманитарных основах. В сферу общественной жизни активно включается, наверное, четверть населения – дети, подростки, молодежь, они уже не «подопечная мелочь». Действуют их объединения, комсомол, пионерия. Общественно-активной стала «единая трудовая школа» [24, с.560-563]. Символ единения: слово «товарищ» – быстро вошло в лексикон не только деловых, общественных отношений, но и повседневного общения людей.

В 1920 году началось обучение грамоте на родном языке населения до 50 лет, впервые в России создается всеохватывающая система государственных бесплатных школ, внешкольных и дошкольных учреждений, библиотек, музеев, медицинских учреждений, здравниц, домов отдыха. Появились парки культуры и отдыха, дома и дворцы культуры, дома народного творчества. Широко развернулась сеть народных театров, клубов; в их среде возникло массовое явление «художественной самодеятельности», оно породило выдающихся деятелей искусства.

Расширены общественные организации: ассоциации писателей, художников, журналистов, организации по охране детства, по борьбе с детской беспризорностью и правонарушениями несовершеннолетних, помощи авиации и флоту, помощи зарубежным «борцам революции» (МОПР), содействия развитию физкультуры и спорта.

Произошло революционное обновление содержания и средств художественной литературы, публицистики, музыки, театра, живописи, архитектуры, скульптуры. Они прониклись идеями героического созидания лучшего мира, служения общему благу, воспитания «нового человека». Создан своеобразный, советский художественный стиль эпохи 1920-1930-х годов.

В середине 1920-х годов началось раздвоение системы образования: общее и среднее профессиональное образование с производительным трудом - и средняя и высшая школа без производительного труда, школа для интеллектуальной и социальной «элиты» [24, с. 560-563].

Высокие цели и содержание «Культурной революции» ярко отразились в социально-педагогическом и литературном творчестве А.С. Макаренко 1920-1939 гг. [44].

Таким образом, на материале советской истории 1920-х годов и с обращением к предшествующей истории стало очевидно, что условия развития культуры в послереволюционный период можно охарактеризовать следующим образом. Устанавливается объективная необходимость

закрепления и развития достижений социально-политической революции в культуре общества, во всех сферах общественной и личной жизни. Революция в политической власти и экономике окончательно побеждает и завершается, когда глубоко преобразует сознание общества, его мораль и нравственность, верования и обычаи, традиции, привычки повседневного поведения людей. Коренным образом изменилась идеология, мораль и нравственность, свойственные системе производственных отношений социального управления. Их духовно-нравственные основы значительно расширились. Возрастала роль «человеческого фактора», путем все более значительного приобщения людей к управлению делами государства и общества. Стоит отметить растущую активность женщин, подростков и молодежи, роль «единой трудовой школы» в социально-культурных преобразованиях; расширение сети учреждений культуры, образования и искусства. В 1920-х годах в СССР положено начало исторически новому этапу развития человеческой цивилизации на основе «очеловечивания» экономики, гуманизации всех сфер общественной и личной жизни. Принципиально изменяется характер, показатели «качества жизни».

1.2. Особенности развития культуры в послереволюционный период

Этот период, охватывающий немногим более 10 лет – один из важнейших в истории современного отечественного зодчества. В нем отражается сложный переломный процесс строительства социалистической культуры, объединивший архитекторов разных поколений, разных стилистических направлений, подчас, абсолютно противоположных по творческим и мировоззренческим установкам.

С одной стороны, это новаторы – создатели молодого авангардного искусства. С другой – мастера, уже обогащенные опытом архитектурной практики, тяготеющие к традиции следования классическим закономерностям в архитектуре.

Стоит выделить главное: данный период отмечен рождением новой формы в искусстве и архитектуре, призванной системой новых формальных языков, отражать содержание новой эпохи. Тем самым, был открыт путь, по которому должна была бы пойти современная отечественная архитектура, тем не менее, этому не суждено было осуществиться. Единожды за этот период, которому посвящено данное исследование, прервалась связь творческих поколений, нарушался логичный ход развития архитектуры, творческая мысль насильственно была загнана в русло идейной косности приверженцев властной системы. Речь идет о 1932 г., когда авангардное направление архитектуры, знаменующее собой послереволюционное десятилетие, было вычеркнуто из сталинского плана построения Советского Союза [18, с. 172-173].

Между тем в отечественной архитектуре XX века данное направление сыграло яркую роль не только на российской, но и на мировой архитектурной сцене. Многие новаторские открытия 1920-х годов, переосмысленные в контексте авангардных исканий последней трети XX века, оказывают глубокое воздействие на современное развитие искусства, архитектуры, дизайна.

Сегодня можно с уверенностью утверждать, что прошлое советской архитектуры представляет собой значительное, наполненное многообразием идей, концепций, творческих течений, отдельных выдающихся достижений, явления мировой художественной культуры XX века.

Особенное место в истории отечественной культуры XX века занимает его предреволюционный период.

В 1910-20-е годы в русской живописи зарождалось так называемое «левое направление», оппозиционное официальному академическому искусству. По глубине и разнообразию новаторских художественных поисков, утверждению и развитию абсолютно новых концепций в области формообразования, это направление определяют как феномен мирового искусства. Ключевыми фигурами в этом процессе были Казимир Северинович Малевич и Владимир Евграфович Татлин. Воздействие идей и творчества Малевича в сфере супрематического искусства, новые пути синтеза методов и средств живописи, скульптуры и архитектуры Татлина оказали глубокое воздействие на становление советской авангардной архитектуры.

Расцвету русского художественного авангарда в первое десятилетие XX века противостояло новое творческое направление в архитектуре этих же лет. Среди его представителей встречаются уже знакомые имена Фомина, Жолтовского, Щуко, Щусева и других. Впоследствии, все они – авторитетные зодчие советской архитектуры. В творчестве этих мастеров уже в те годы преобладало увлечение античными, ренессансными классическими образцами. Им было свойственно обостренное чувство сохранения вечных ценностей культуры, «тоски по мировой культуре», как говорил поэт Осип Мандельштам [45, с. 32].

Развиваясь в борьбе с вседозволенностью эклектики и с модерном, это направление вернуло русской архитектуре принципы верности эстетическим закономерностям классики, которую она утратила во второй половине XIX века. Между тем, передовая часть советских архитекторов 1920-х годов,

напротив, вскоре будет искать альтернативы классическим приемам искусства, отвергая эстетические стереотипы, связь с историей, с традицией.

Реалии послереволюционного времени включали и радикальные идеи преобразования искусства, выявляющие его особую роль в построении нового общества. С лозунгами, декларирующими необходимость социальных перемен и кардинальное обновление жизни, выступили футуристы. Призыв Владимира Маяковского, который прозвучал в стихотворении «Приказ по армии искусств», напечатанном в качестве передовицы первого номера петроградского еженедельника футуристов «Искусство коммуны» от 7 декабря 1918 года [39, с. 50], был поддержан цехом художников: «Довольно грошевых истин, и сердце старое вытри, улицы – наши кисти, площади – наши палитры. Книгой времени тысячелистой революции дней не воспеты, на улице футуристы, барабанщики и поэты». Праздничное оформление городов, трибун для митингов и реклама стали своеобразным синтезом формально-эстетических поисков левых художников, искавших взаимодействия с архитектурой через эстетическое освоение материалов, фактуры и цвета. Владимир Татлин, братья Стенберги, Наум Габо, Александр Родченко утверждали новое искусство, создавали новую жизненную среду, противопоставляя полезные вещи, отжившим, с их точки зрения, прежним, устоявшимся формам искусства.

«Тень «Потемкина» на экране, Башня Татлина в чертеже и Республики воздух ранний, пограничник настороже...» – поэтические строки Семена Кирсанова [40, с. 28], образно передавшего бурные и радостные, суровые и тревожные годы, наступившие вслед за Октябрьской революцией. В эти годы продолжились и развились движения и тенденции, сложившиеся в предреволюционный период, но особой приметой стала всех и вся пронизывающая атмосфера революционного романтизма, вдохновенного, пламенного стиля первых послереволюционных лет.

Характер эпохи, рассмотрению которой посвящен этот параграф, сложной и многоаспектной формой и способа отражения революционной

действительности в искусстве того времени, побуждает опираться в ее изучении, не только на современные научные исследования, но и на поистине драгоценные свидетельства тех историков и критиков, которые были практическими участниками этого художественного процесса: работа Пунина о Татлине, Кана о конструктивизме, статье Дугенхольда, журналы, среди которых легендарные «Искусство коммуны», «Печать и революция» со статьями Брик, Луначарского и других.

Известно, что в предреволюционные годы острейшим образом вставала проблема взаимоотношения авангардного искусства и культурного наследия. Уже после революции Блок писал: «Разрушая, мы все же рабы старого мира, нарушение традиций – та же традиция» [28, с. 287].

Практическое вовлечение всех видов пространственного искусства в городскую среду началось с декоративного оформления празднеств и с объявленного в 1918 году плана монументальной пропаганды, предусматривавшего установку памятников великим деятелям мировой революции на улицах и площадях городов [31, с. 295]. В Декрете о памятниках Республики от 12 апреля 1918 года, подписанного председателем Совета народных комиссаров Ульяновым-Лениным и народными комиссарами Луначарским и Сталиным, содержались указания о снятии памятников «воздвигнутых в честь царей и их слуг и не представляющих интереса ни с исторической, ни с художественной стороны» [16, с. 95-96]. О возможности «организовать широкий конкурс по выработке памятников, проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни российской социалистической революции» [16, с. 95-96]. Там же было сказано о необходимости «смешно подготовить декорирование города в День Первого мая» [16, с. 95-96]. Монументально-декоративное украшение городов также стало ареной художественных выступлений мастеров разных поколений. Особенно значительным было оформление Петрограда и Москвы к празднованию первой годовщины революции. Художник Альтман взорвал чеканную строгость Дворцовой площади мощными аккордами ярких

угловатых плоскостей, заменив привычное единство архитектуры эмоциональным единством неистовых красок. Александровскую колонну окружали громоздящиеся вверх щиты резких очертаний цвета пламени. Мстислав Валерианович Добужинский напомнил о старом Петербурге, закрыв лесом мачт и флагов доходные дома между двумя павильонами Адмиралтейства.

«Особенно хороши были в праздник мосты, ставшие как бы нескончаемыми триумфальными арками. Яркие флаги и расписные транспаранты бились на осеннем ветру. Гирлянды,obelisks, штандарты, богатые и продуманные декорации – все это превратило мосты над Невой в феерическое зрелище» – так, очень эмоционально и точно описал праздничное оформление Петрограда историк искусства Михаил Юрьевич Герман, вдохновившись сохранившимися эскизами художников [33, с 15].

Монументальные панно для улиц и площадей Москвы и Петрограда создавали выдающиеся живописцы и графики Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, Давид Петрович Штеренберг, Сергей Васильевич Чехонин, Владимир Васильевич Лебедев, Александр Васильевич Куприн, Александр Михайлович Герасимов, Александр Александрович Осмеркин. Убранством городов занимались архитекторы братья Веснины, Владимир Алексеевич Щуко и многие другие.

Над знаменитыми плакатами Окон РОСТА трудились талантливейшие художники Москвы и Петрограда. Среди них Михаил Михайлович Черемных, Виктор Николаевич Дени, Владимир Васильевич Лебедев. Владимир Маяковский сочинял и рисовал плакаты, стихи. Плакаты Окон РОСТА не только признанные художественные произведения, но и документы, доносящие до нас разные грани сложной реальности того времени.

К этому периоду относится и выход на путь окончательного сложения собственных художественно-композиционных систем и стилевых направлений лидеров послеоктябрьского авангарда: Малевича и Татлина.

Оба, что можно отметить, исходя из более ранних периодов их творчества, оттолкнувшись от кубизма и футуризма, создали абсолютно новые, полемизировавшие между собой эстетические концепции формообразования: супрематизм и конструктивизм.

Все 1920-е годы шло соперничество между Малевичем и Татлиным. «Когда это началось – писал искусствовед Николай Николаевич Пунин – не знаю, но, сколько их помню, они всегда делили между собой мир – землю и небо, и междупланетное пространство, устанавливая всюду сферу своего влияния. Татлин обычно закреплял за собою Землю, пытаясь оттолкнуть Малевича в небо за беспредметность. Малевич, не отказываясь от планет, Землю не уступал, справедливо полагал, что и она – планета, и, следовательно, может быть беспредметной» [50, с. 41–42].

К периоду работы над контррельефами относится высказывание Татлина: «Я отодвинул как ненужное ряд -измов – хроническую болезнь современного искусства» [51, с. 5]. Позже, в своей известной статье «Квартира номер пять», доносящей до нас подлинность художественной атмосферы тех лет, Пунин отмечает: «именно о методе чаще всего шла речь, не нового искали, искали средств, чтобы овладеть реальностью. Мы верили, что наше искусство просто, понятно и нужно. Верили, войдя в кубизм, даже уйдя в конструктивизм Татлина, потому что и то и другое было для нас не направление, не -изм, а метод» [51, с. 8-9].

Говоря о художественном конструктивизме, как направлении, формирующемся в художественной сфере, невозможно не упомянуть другого значительного представителя конструктивизма – Александра Родченко. Вместе с Татлиным он стал одним из пропагандистов художественного конструирования или, как тогда говорили – искусства производителей. Превращение объекта у Татлина преобразовалось в вещь у его последователя Родченко. Появляется понятие полезности искусства, которое разрабатывается в статьях Брика и Пунина. Живописец и график, выдающийся мастер полиграфии и фотомонтажа, Родченко был одним из

первых новаторов-педагогов, созданного в 1920 году на основе свободных мастерских ВХУТЕМАСА – Высших государственных художественно-технических мастерских, позже переименованного во ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт.

С самого начал существования ВХУТЕМАСА был создан индустриально-производственный факультет. Учебной работой на нем руководили Фаворский, Татлин, Веснин, Эль-Лисицкий, Степанова, Розанова и другие. Родченко возглавлял металло- и деревообрабатывающие отделы. Под его руководством разрабатывались самые разнообразные предметы быта, обладающие продуманными эстетическим качествами и предназначенные для новых потребителей – рабочих и крестьян.

В понимании творчества Малевича и его круга, Александра Шатских пишет: «Русский авангард, высшая ступень творческого самоутверждения, достигалась даже не столько изобретением нового слова в искусстве, сколько созданием на его основе цельного направления с названием, с развитой теорией и обязательно кругом приверженцев и последователей» [65, с. 361]. Всем позициям этого продуманного положения как нельзя более отвечает супрематизм, который в первые послереволюционные годы занял ведущие позиции. А художественная, теоретическая и педагогическая деятельность лидера супрематизма Малевича говорит об универсальности и мощи этой творческой личности.

Короткий промежуток времени: с 1919 по 1926 годы, когда возобладавшая идеологическая непримиримость воинствующего большевизма привела к ликвидации возглавляемого Малевичем Государственного института художественной культуры (ГИНХУКА), директором которого он был с 1923 года – самый неутомимый период творческой и общественной деятельности мастера. Он ведет аналитическую работу по исследованию роли новейших направлений в живописи, становления современного стилеобразующего процесса и влияния живописи на архитектуру. Преподает в государственных свободных художественных

мастерских, ведет поиски в области прикладных искусств, организывает группу утвердителей нового искусства (УНОВИС) в Витебске, где объединяются его сподвижники и последователи, признанные в будущем, такие как выдающиеся художники и дизайнеры, архитекторы Эль-Лисицкий, Чашник, Попова, Суетин, Кидекиль и другие. Наконец, он создает собственную концепцию формообразования, которая ложится в фундамент современной архитектуры. К ГЕНХУКовским временам, именно в ГЕНХУКЕ проявилось своеобразие теоретической мысли Малевича, относится и работа мастера над объемными моделями, которые он внедрил в принципы живописного супрематизма, разработанные им еще в дореволюционное десятилетие, и которые он назвал архитектонами.

В 1928 году он пишет в журнал «Современная архитектура» – печатный орган архитектурного конструктивизма: «Вмещаемые вещи, супрематические объемы строения, прошу сделать общее название – супрематическое искусство объема строения, супрематический ордер» (ссылка 1923 год). Многие теоретические размышления Малевича, как, например, приведенное выше, не всегда ясны и понятны сразу. Но, если вдуматься в сложно выраженные положения автора, становится очевидным главное – художник остро осознавал стилеобразующую роль супрематизма для всех видов искусства, в том числе архитектуры. Не просто так он называет свои «архитектоны» супрематическим орденом. Это замечает Елена Атыковна Азизян [22, с. 132], а теоретик конструктивизма Ган писал о работах Малевича в период обостренной борьбы за новую форму в искусстве следующее: «Новизна, чистота и оригинальность абстрактных супрематических композиций несомненно воспитает новую практику восприятия объемно-пространственных масс» [32, с. 104-106].

Стоит обратиться к знаменитой витебской группе Малевича, членов которой мы уже упоминали. В работах Малевича и его учеников, их единомышленников в Петербурге и Москве отстаивались принципы, так называемого, конкретного искусства, отчетливого прослеживающиеся в

композициях, которые выливались в реальные вещи. «Во всем, какие бы конкретные задачи не ставились – отмечает Александра Шатских – присутствует супрематический корень: в росписях тканей, посуды, а также в проектировании малых архитектурных форм, например трибун для проведения митингов и праздников и в декоративных панно» [53, с. 288].

Ярким воплощением новой проблематики в искусстве и архитектуре 1920-х годов стали «проуны» Эль Лисицкого, соратника Малевича по витебской школе и по дальнейшему тесному сотрудничеству. В истории искусства 1920-х годов Лисицкий вошел как выдающийся художник, теоретик и дизайнер. Очевидно, что в своих работах он исходил из общей концепции супрематизма, отправным моментом которого для его творчества являлся, безусловно, «Черный квадрат» Малевича. Возникшая у Лисицкого идея создания «ПРОУНов», по сути дела, была просто пространственной интерпретацией супрематизма. «ПРОУНЫ – проекты утверждения нового – как пояснял сам Эль Лисицкий – это пересадочная станция из живописи в архитектуру». Стоит отметить, что подобные аббревиатуры: УНОВИС, ПРОУНЫ – были характерной приметой нового времени, нового языка, «скорописью скорословаря» по определению Велемира Хлебникова [63, с. 175]. В ПРОУНах Лисицкий предложил всеобъемлющий универсальный метод перевода супрематизма из плоскости в объем, из живописи в архитектуру. Пользуясь принципами и приемами аксонометрического черчения (Эль Лисицкий имел архитектурное образование), он переводил плоскостные проекции в объемные стереометрические формы в пространственных ракурсах, наращивал толщину и глубину у квадратов, прямоугольников, трапеций, превращая их в кубы, призмы, бруски, пирамиды. Самое важное, что через новую форму конструировались новые отношения с миром, ибо ключевым словом для Лисицкого было «строить». «Отсюда супрематические неологизмы: «миростроение», «миростроительство», то есть не мировидение, но мир и реальность» – это замечает Хан-Магомедов [57, с. 115]. Эль Лисицкий проделал огромную

брешь в эволюции супрематизма, приблизившись к конкретной реальности, к оформлению жизненного, бытийного пространства.

Из ПРОУНов выросли прославленные проекты «горизонтальных небоскребов», которые предполагалось поставить в Москве на Садовом кольце. Отсюда же выросли театральные макеты, декоративно-пространственные установки, проекты павильонов, выставочных интерьеров и многое другое.

Эль Лисицкий конечно же был в ряду таких творцов, как Малевич и Татлин, которые стоя и истоков новой эпохи, формировали ее художественное сознание.

Неуемная жажда новизны, пафос пылкого поиска шли бок о бок с трезвым осознанием реальных потребностей времени. Это было время сложного состояния искусства. То, которое Верхарн называл великим часом, когда меняется облик мира. [30, с. 159]. Тем самым, русский живописный авангард, утвердив основополагающие практические принципы пространственно-пластического формообразования повлиял на композиционные и эстетические основы советской архитектуры 1920-х годов, а также теоретически обосновал свое мировоззрение, которое легло в основу поэтики искусства и архитектуры, не только XX, но и XXI столетий.

ГЛАВА II. УТОПИЗМ ПРОЕКТОВ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

2.1. Тенденции развития советской архитектуры: направления, работы

Октябрьская революция 1917 года внесла новый революционный пафос в творческую жизнь молодой советской России. Во все области искусства. Послужила мощным стимулом для поисков новых путей в архитектуре. В первые годы после революции эти поиски нашли свое реальное выражение. Главным образом, в монументальных сооружениях, в памятниках, проникнутых духом революционной романтики 1920-х годов. Ансамбль жертвам революции на Марсовом поле Льва Руднева, памятник Фердинанду Лассалю Синайского на Невском проспекте, памятник Карлу Марксу Александра Матвеева в Петрограде, проект памятника Третьему Интернационалу Владимира Татлина. Мемориальное панно на Кремлевской стене в Москве Сергея Коненкова – вот характерные образцы нового искусства тех лет.

Пробы сил сторонников классики, активно включившихся в послереволюционный творческий процесс уже с 1919 года, стало участие в создании временных триумфальных сооружений, конкурса для проекта Дворца Рабочих в Петрограде, крематориев для Москвы и Петрограда. Это были романтические, символические фантазии на темы исторической архитектуры с гипотетическими отзвуками вечной классики.

Но, так как вся коммунистическая идеология первых десятилетий советской власти носила утопический характер, то и для архитектуры этого периода была характерна утопия архитектурная.

По определению историка архитектуры А. В. Иконникова, архитектурная утопия – это «вид специализированной утопии, делящийся на два подвида: 1) проекцию идеалов социальной утопии на модели пространственной организации среды жизнедеятельности социума (дом, храм, город, пространственная система расселения); 2) отражение принципов

утопического сознания и связанных с ним идей в способе формирования произведения архитектуры (язык архитектуры, его словарь, метафоры»). [38, с. 10].

Размышляя об утопических архитектурных проектах, ориентированных на будущее (прогрессистская утопия в отличие от ретроспективной), исследователь отмечает, что в них представления о желательном будущем отражают сложившиеся в обществе отношения между людьми, уровне экономического и культурного развития [38, с. 11].

Интенсивное развитие теоретической мысли определяло творческую атмосферу советской архитектуры 1920-х годов. Архитектурное мышление и его важнейшая категория формы, являются главным объектом изучения в данном параграфе, направленные на обсуждение одного из значительных творческих явлений этих лет – становление рационализма, его воплощение в проектной деятельности.

Необходимо остановиться на понятии архитектурного рационализма и его исторических истоках. Рационализм в архитектуре – совокупность архитектурных направлений первой половины XX века, программно осваивавших достижения современной науки и техники. В широком смысле рационализм иногда отождествляют с понятием современной архитектуры. Рационализм выдвинул требования единства архитектурной формы, конструкции и функционально обусловленной пространственной структуры. Необходимо подчеркнуть, что принципиальные основы рационализма были заложены еще в конце XIX века в творческой практике американского архитектора Луиса Салливана и продолжены практикой европейских архитекторов начала XX века.

Своему окончательному становлению в архитектуре XX века, рационализм обязан теоретической и практической деятельности лидеров движения современной архитектуры Ле Корбюзье и Вальтеру Гропиусу – руководителю архитектурной школы Баухауз. Большая заслуга в этом процессе и советских архитекторов 1920-х – начала 1930-х годов.

Рационализм героических 1920-х годов – это абсолютно самостоятельное, своеобразное направление теоретической и проектной мысли, сложившееся на основе последовательного, логического анализа архитектурной формы, в тот период мирового художественного творчества, когда «резко возросла роль художников с ярко выраженными формообразующими и стилеобразующими талантами» [61, с. 157]. Супрематизм Малевича и конструктивизм Татлина, оказавшие большое влияние на процессы формирования стиля XX века, предвосхитили работы не только рационализма, но и конструктивизма – двух самобытных архитектурных течений русского авангарда. «После того, как современное движение объявило войну историческим стилям в архитектуре, в том числе и неоклассицизму, концепция ордера, как системы архитектурных форм, оказалась сданной в архив» – замечает в своей работе, посвященной исследованию архитектурной формы, доктор архитектуры Александр Гербертович Раппапорт [52, с. 305]. Стоит добавить, в этом же заключалась концептуальная позиция и левых русских художников, ориентирующихся в своем творчестве на архитектуру.

В 1920-е годы в единой цепи архитектурных средств и приемов: функционально-конструктивная основа здания, архитектурно-композиционные средства, художественный образ – слабым звеном была именно архитектурная форма.

Сторонники новаторских течений понимали, что без овладения новой формой нельзя решить ни функционально-конструктивные, ни идейно-художественные задачи. Следует заострить внимание на том, что к поиску новой формы рационалисты шли от объективных закономерностей ее восприятия, через исследование ее пространственно-композиционных взаимоотношений. Конструктивисты – от функции здания и его конструкции.

Среди представителей авангардных течений первых послереволюционных лет были принципиальные разногласия, но общие цели. Одно из направлений – рационализм, представляла творческая школа

под руководством Ладовского. Вдохновителем другого – конструктивизма, оформившегося в 1925 году и отличавшегося более материалистическим и программным подходом – был Гинзбург. Это течение будет исследовано во второй части параграфа.

Николай Александрович Ладовский, лидер авангардного направления, человек, обладающий, как утверждает Хан-Магомедов «фундаментальностью теоретического мышления» [60, с. 34], бурно генерирующий концептуально формообразующие идеи. Процесс формирования творческого кредо Ладовского был последовательным и сложным.

В 1918-1922 годах, когда постепенно складывались теоретические и творческие принципы рационализма, сторонники этого течения испытали влияние и приверженцев неоклассики, в частности, школы Жолтовского, и психологизма Кандинского, и кубофутуризма, и символического романтизма, а также практического опыта художников-конструктивистов и группы производственного искусства Родченко и Клуциса.

В 1923 году рационалисты объединились в первую в советской архитектуре новаторскую творческую организацию АСНОВА – Ассоциация новых архитекторов. Ладовский становится ее председателем, идеологом, теоретиком и организатором.

«Для начального формирования этапа рационализма – пишет Хан-Магомедов – принципиальное значение имели процессы становления концепции нового творческого течения и консолидации его сторонников в ЖИВСКУЛЬПТАРХЕ и в рабочей группе архитекторов ИНХУКА и в ОБМАСе ВХУТЕМАСА» [60, с. 50].

Близким кругу идей рационализма был архитектор Константин Степанович Мельников. Во второй половине 1920-х годов архитектурной темой Мельникова становится рабочий клуб. За короткое время с 1927 по 1929 годы, он проектирует для Москвы семь клубов – шесть из них построены. «Это были поиски нового типа общественного здания, которые

играли ключевую роль в модели счастливого будущего», как поясняет Андрей Владимирович Иконников [37, с. 89]. Вместе с тем, новой формой общественного быта, рожденного новыми социально-экономическими условиями. Поиски без традиций и аналогов.

По значительности тема «клуб» в советской архитектуре стояла на втором месте сразу же после темы жилища. Мельников считал, что архитектура клуба должна четко выделять это здание из ряда всех прочих архитектурных объектов и поэтому много внимания уделял поискам его внутреннего пространства. Virtuозно трансформируемые, многофункциональные интерьеры Мельников облакал в чрезвычайно разнообразные внешние формы. Создавая каждый раз новые и всегда необычные объемы. Композиционный талант, изобретательность Мельникова избыточны. Три стремительно вынесенных в пространство консольных выступа клуба имени Русакова. Выдвинутые из общего объема здания лестницы клуба фабрики «Свобода» имени Горького. Пятилепестковая в плане со сплошным остеклением четырехэтажная башня клуба фабрики «Буревестник». Полукруглый объем клуба «Каучук». Все эти характерные мельниковские приемы с выражением ясной конструктивной и функциональной логики работают на достижение выразительного, абсолютно нового образа архитектуры.

Основным новаторским течением наряду с символическим романтизмом, рационалистическими поисками в области художественно-композиционных проблем, стал конструктивизм, сосредоточивший свои силы в архитектурно-проектной и теоретической деятельности.

Конструктивизм формировался в тесном взаимодействии с левыми течениями в искусстве. Исследователь раннего периода творчества советского искусства Стригалева пишет: «русский художественный авангард возник и сложился через сознательное обращение к имевшемуся опыту живописного авангарда, через непосредственное обращение архитекторов и художников с целью совместной выработки способов и методов перенесения

авангардных опытов из живописи в архитектуру» [55, с. 78]. «Оно суммировало – подтверждает Иконников – влияние супрематизма и школы Татлина с исходившими из круга футуристов идеями производственного искусства. Но главное, что сближало конструктивистов и производственников – это формально эстетические эксперименты, связанные с рождением новой формы, выражающей утилитарность и полезность» [37, с. 20] – так формулируется один из основных постулатов концепции конструктивизма – функциональное назначение сооружения как основа формообразования.

Выразителем архитектурного конструктивизма становится Александр Веснин, идеологом – Моисей Гинзбург, продекларировавший идеи направления в своей книге 1924 года «Стиль и эпоха». В ней он в частности подчеркивает влияния на архитектуру развития производительных сил и научно-технического прогресса. Настаивает на том, что новые приметы современной архитектуры надо искать в промышленных и инженерных сооружениях, в выявлении работы конструкции [8, с. 92]. Книга «Стиль и эпоха» стала своеобразным манифестом раннего конструктивизма.

Лабораторный период формо- и пространствообразующих поисков сменился конкретикой так называемой «бумажной архитектуры». Вдохновленные социальными переменами в стране конструктивисты в разрабатываемых ими архитектурных проектах ищут рациональные типы сооружений, отражающих современный быт, отвечающий социальным потребностям нового общества. Находят новые средства архитектурной выразительности в простоте и ясности архитектурной формы. Новаторскими приемами добиваются ее яркой художественной выразительности. Многие из этих предложений, к сожалению, так и остались на бумаге.

Тем не менее, это был пролог, мощный и судьбоносный, не только повлиявший на сложение практики русской авангардной архитектуры 1920-х годов, но и предвосхитивший многие архитектурные постройки запада

периода становления и развития функционализма, вылившегося впоследствии в интернациональную архитектуру.

Успех нового творческого направления, закрепившийся триумфальными выступлениями конструктивистов на крупнейших конкурсах 1920-х годов, умножил ряды его последователей и приверженцев. К тому времени, когда поступил социальный заказ от государства, конструктивизм обладал зрелой концепцией, влиянием на критическую оценку архитектурной практики и на пропаганду идей современной архитектуры.

Талантливый отряд молодых мастеров, заряженных энергией жизнестроительства, приступил к претворению эстетических и функционально-социальных задач. Аскетичные формы архитектуры конструктивизма как нельзя более соответствовали не только духу того времени, но и реальному, практически бедственному состоянию экономики страны. Дерзновенность новых формообразований воплощалась в жилищном строительстве, рабочих клубах, домах-коммунах, промышленных сооружениях. При взгляде на эти произведения сегодня вспоминаются гениальные строки, написанные поэтом Велемиром Хлебниковым: «Мы создавали азбуку согласных из металла и гласных из стекла» [62, с. 205].

Активно соперничающий с другими течениями конструктивизм был направлением, рожденным в предреволюционные годы искусством Татлина. Татлин принадлежит к числу тех художников, чье творчество в начале XX века не только обозначало движение к современному искусству, но и наметило одну из его главных линий – ориентацию на предметно-пространственную среду. Татлин был художником уникального диапазона, многими исследователями, а среди них, основным, скрупулезно изучающим творчество Татлина, Стригалевым, подчеркивается, что он отвергал иерархическое деление искусства на низшие и высшие виды. Считая самые разные сферы жизни и жизнедеятельности открытыми для приложения творческого труда художника [55, с. 68]. Начинал Татлин со станковой

живописи. Экспрессивное движение и деформация, укоренившееся в авангардном искусстве начала XX века, используется им сдержанно, хотя определенное влияние творчества Пикассо на некоторые его работы убедительно подчеркивается в трудах различных авторов.

В 1925 году в Москве при Государственной Академии художественных наук (ГАХН) была создана творческая организация конструктивистов – общество современной архитектуры (ОСА). Организаторами общества стали Александр Веснин и Гинзбург, основной идеолог конструктивизма. Вокруг них сплотились: Барщ, Буров, Веснин, Вегман, Ган, Голосов, Леонидов, Милинис, Николаев, Хигер и другие. Позднее в ОСА влился коллектив ленинградских архитекторов-конструктивистов во главе с Никольским.

В 1926 году по инициативе Гинзбурга стал выходить печатный орган ОСА – журнал «Современная архитектура» («СА»). Еще в 1922 году Гинзбург, архитектор, обладающий теоретическим талантом, глубоко познавший во время обучения в Италии зодчество эпохи Возрождения, выпустил книгу «Ритм в архитектуре». В ней он утверждал, что поиски нового не могут быть плодотворны, если не будет критически освоено наследие прошлого. История архитектуры, и в этом смысле его труда, представлялась одухотворенной, главным образом, законами ритма, по убеждению Гинзбурга – истинной сущностью зодчества [8, с. 90].

Гинзбург стал одним из первых, кто усматривал взаимозависимость архитектуры индустриальной эпохи и энергичного развития производственных сил и научно-технического прогресса. Новые идеи направления Гинзбург продекларировал в своей книге 1924 года «Стиль и эпоха». В ней он, в частности, настаивает на том, что приметы современной архитектуры содержат промышленные и инженерные сооружения, работа их конструкций. Иллюстрируя свою книгу изображением элеватора в Буффало и офортами Норварта «Современный город», Гинзбург подчеркивает, что в конструктивизме надо искать «устремленность к искусству логичному и рациональному, простому и трезвому. Конструктивизм, как одна из граней

сооружения в целом. Все элементы здания должны быть функционально оправданы и строго целесообразны.

В статье «Новые методы архитектурного мышления, написанной для первого номера журнала «Современная архитектура» за 1926 год Гинзбург рассматривает провозглашавшийся конструктивистами функциональный метод, как профессиональный метод учета всех факторов, влияющих на формирование архитектурного произведения: социальных, технических, художественных и других [26, с. 12-15]. Так, постепенно формируется один из основных постулатов концепции конструктивизма – функция как основа формообразования сооружения.

В годы Новой экономической политики (НЭПа), проводившейся советским государством с 1921 года, обострили проблему эстетического идеала различных социальных слоев. Как антитеза НЭПу выступает сознательно культивируемый аскетизм в одежде, в обстановке быта. Аскетизм в этих условиях становится этической нормой для страны пролетариата. Художники искренне создают искусство и материальное окружение понятное и нужное классу трудящихся. В архитектуре простота форм связывалась с демократичностью, которая призывала олицетворять новые отношения между людьми.

Проекты Весниных и его последователей стали прощанием с романтичностью бумажной архитектуры, вскоре будут построены многочисленные жилые, общественные, производственные здания, воплощающие дух конструктивизма, в которых эстетические качества архитектуры будут рассматриваться как неременное следствие рационального решения ее социальных, утилитарных и конструктивных задач.

Полные пафоса строительства новой социалистической культуры, вдохновленные социальными переменами в стране, конструктивисты, в разрабатываемых ими архитектурных проектах будут искать рациональные типы сооружений, отражающие современный быт, отвечающий социальным

потребностям нового общества, будут находить новые средства архитектурной выразительности в простоте и ясности архитектурной формы, новыми приемами добиваться ее художественной выразительности.

Конструктивизм характеризовал собой новый метод, открывающий дорогу новаторству.

Перед советскими архитекторами стояли важные задачи, требующие рационального и прагматичного решения. Речь идет о решении проблемы массового доступного жилья, реализация которого носила экспериментальный характер.

В 1928 году был провозглашен первый пятилетний план развития народного хозяйства, и началось реально воплощение великого социального эксперимента. «Принципиальной основой архитектурной деятельности – утверждает Андрей Владимирович Иконников – должны были стать законодательные положения декретов «О социализации земли» (от 19 февраля 1918) [14] и «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах» (от 20 августа 1918) [15]» [38, с. 298]. В соответствии с этим, началась муниципализация жилищ, изменявшая социальную структуру городского населения в соответствии с уравнивательным принципом военного коммунизма. Складывающиеся новые формы общежития, которые стихийно становились бытовыми коммунами, и в которых, как тогда казалось, хозяйственный уклад и организация быта должны были способствовать развитию коллективистских навыков у населения, отразил метко и остро Владимир Маяковский в поэме «Летающий пролетарий»:

Комната —
это,
конечно,
не роща.
В ней
ни пикников не устраивать,

ни сражений.
Но все ж
не по мне —
проклятая жилплощадь:
при моей,
при комплекции —
проживи на сажени!
Старики,
старухи,
дама с моською,
дети
без счета —
вот население.
Не квартира,
а эскимосское
или киргизское
копченое селение. [48, с. 18].

Подобные стихийно возникающие бытовые коммуны, и те, в которые объединялись студенты ВУЗов, строители новых промышленных предприятий в годы военного коммунизма, указывали архитекторам основной путь поисков нового социалистического жилища. На первое место выдвинулась идея создания жилого дома для коллектива людей — дома-коммуны, который рассматривался как первичный элемент будущих городов коммун, мечта о которых окрашивает утопическим романтизмом историю градостроительства послереволюционных лет.

В революционные годы острее вставала проблема взаимоотношения авангардного искусства и культурного наследия. Уже после революции Блок писал: «Разрушая, мы все же рабы старого мира, нарушение традиций — та же традиция» [28, с. 407].

Сложившаяся в начале 1920-х годов концепция Фомина (она вошла в историю архитектуры, как «красная дорика» и «пролетарская классика»), над разработкой которой он все последующие годы очень много и углубленно работал, предусматривала отбор, упрощение и трансформацию классических ордерных систем. Основанная на тектонических принципах древних греков, она была подчинена выражению духа новой пролетарской архитектуры. Пафос современной революционной риторики, возвышенность, присущая произведениям Джованни Баттиста Пиранези, Андреа Палладио оказали несомненное влияние на проект Дворца рабочих Фомина, решение его общего вида и интерьеров. Поданные в виртуозном графическом исполнении, монументальные формы архитектуры Фомина, наполнены романтической взволнованностью и духом классики.

В заключение можно отметить следующее. Нам удалось выяснить, что советская авангардная архитектура развивалась в контексте мирового направления функционализма в архитектуре. Особенностью же стало ее развитие именно в двух течениях: рационализма и конструктивизма, которые на Западе не выделяются. Разнообразие вариаций, а также сосуществование с вкраплениями старых стилей, таких как неоклассика, характеризует советский архитектурный авангард 1920-х годов.

2.2. Проекты будущего: «бумажное проектирование»

В 1919 году Татлин включился в процесс монументальной пропаганды. Его будущий проект был задуман, утверждает Николай Николаевич Пунин в статье «Искусство коммуны» № 4 за 1919 год, как антитеза портретным скульптурным памятникам, предусмотренным правительственным декретом [39, с. 16]. Татлин задумал здание-памятник в честь Октябрьской революции. Позже он назвал свою работу «Памятник Третьему Интернационалу» и предназначил ее для работы представителей прогрессивных движений Европы. По замыслу автора, здание-памятник должен был стать символом свободного мира. Натуральная высота равнялась 400 метрам. Стоит отметить, что самым высоким сооружением того времени была Эйфелева башня в Париже, ее высота – 300 метров.

Памятник Третьему Интернационалу представлял собой, согласно словам внимательнейшего исследователя творчества Татлина, Анатолия Стригалева: «открытую, пространственную конструкцию из металла, внутри которой один над другим крепились четыре больших застекленных объема: куб, пирамида, цилиндр и полусфера» [55, с. 112]. Фактически, это четыре самостоятельных крупных здания: ребро куба по проекту – 110 метров. Самый несущий каркас Башни состоял из двух подобных пружинам спиралей, скрепленных в каждом витке с наклонной консольной мачтой. Конструктивная решетка между двумя витками спиралей объединяла элементы этой пространственной конструкции, работавшей как единой целое.

Внутренние объемы отдельно подвешивались к несущему каркасу, каждый из четырех объемов с разной скоростью вращался вокруг своей оси. Куб со скоростью одного оборота в год. Пирамида – оборот в месяц. Цилиндр – в сутки. Добавим, что куб предназначался для помещения в нем законодательных органов, пирамида – исполнительных, цилиндр для целей информационных. Башню завершала система антенн, связывающая ее с земным шаром.

В выдвигаемых Татлиным, звучащих, как боевые, лозунгах, таких как: «инженеры-мостовики – делайте расчеты изобретенной формы, рабочие-металлисты всех стран – изготавливайте части, стройте новую форму в память Третьего (Коммунистического) интернационала» [51, с. 98]. В этих лозунгах прочитывается утверждение приоритета конструкции и новой, не имеющей аналогов, формы.

Необходимо обратиться вновь к свидетельству Николая Николаевича Пунина: «На наших глазах разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чисто творческой формой. Настоящий проект – есть первая революционная, художественная работа. Татлин дал новую форму миру» [51, с. 20].

Огромная светящаяся ночью, динамичная, отливающаяся металлом и стеклом днем, отражающая дерзкий полет мысли – казалось бы – типичное проявление эстетической рефлексии, связанной с импульсами, полученными ранее Татлиным от футуризма, а в годы революции от бурлящих идей свободного будущего, но абсолютное присущее Татлину новаторство было отмечено современниками еще в годы его работы над контррельефами. В 1916 году Велемир Хлебников, для которого Татлин был главной фигурой современного искусства, посвятил его деятельности в области подбора материалов пророческие стихи:

«Татлин, тайновидец лопастей

И винта певец суровый,

Из отряда солнцеловов.

...

Он железною подковой

Рукой мертвой завязал.

В тайновиденье щипцы.

Смотрят, что он показал,

Онемевшие слепцы.

Так неслыханны и вещи

Жестяные кистью вещи» [62, с. 76].

Проект памятника Третьему Интернационалу – произведение, сочетающее с одной стороны, трезвое конструктивное новаторское решение и образное мастерство, с другой – романтизированную сверхсовременную технику будущего. Башня становится для XX века моделью грядущей архитектуры.

Сенсацией стал дипломный проект 1928 года одного из любимейших учеников Ладовского – Георгия Крутикова. Это была концепция «летающего (вернее сказать – парящего) города» – так описывает проект современник Крутикова [21]. Архитектор предлагал оставить землю для труда, отдыха и туризма. Самим же перебраться в парящие в облаках города – коммуны. Сообщение между землей и заоблачными зданиями должно осуществляться с помощью универсальной и многофункциональной кабины, которая может двигаться по воздуху, по земле и по воде. Собственно, летающими были бы даже не сами города – они трактовались как неподвижно размещенные в строго отведенном пространстве. Летать же должны были жители этих городов. «Крутиков (учитывая развитие воздухоплавания в СССР), увлекался идеями, связанными с астронавтикой, с полётами в стратосферу и полагал, что архитектура будущего будет неотделима от воздушных путей сообщения» [21].

Подобные студенческие работы свидетельствуют о том, что в поиске разнообразных и даже дерзких решений архитектурного пространства они видели принципиальное новаторство.

«В целом – полагает Андрей Владимирович Иконников – студенческие работы ОБМАСа 1920-1923 годов, созданные под влиянием концепции рационалистов, сложились в мощный массив экспериментов с формообразованием, более радикальным, чем даже более поздние опыты Баухауса» [37, с. 125]. Новый, пока еще утопический образ архитектуры 1920-х годов отражал тесное взаимодействие архитекторов с представителями левого фронта искусств (как уже было упомянуто в

предыдущем параграфе), их непосредственное участие в тех формально эстетических поисках, которые происходили внутри прогрессивных архитектурных движений и объединений.

Одним из активных проповедников достижений советского авангардного искусства, а также первых опытов авангардной архитектуры становится Эль Лисицкий, уже проложивший в нее дорогу своими знаменитыми ПРОУНами – пересадочными станциями из живописи в архитектуру (о чем уже было сказано в предыдущем параграфе).

Эль Лисицкий был связан с членами голландской группы «Де Стил», объединенных концепцией неоклассицизма, которую разрабатывал художник Пит Мондриан. Его плоские цветные, с преобладанием желтого, синего и красного, геометрические композиции, основанные на первичности прямого угла, образуемого горизонталью и вертикалью, легли в основу формально-художественных принципов неоклассицизма. Именно Лисицкий способствовал вовлечению неоклассицизма в эксперименты архитектурного формообразования, познакомив входящего в объединение архитектора Тео ван Дусбурга с идеями супрематизма и своими ПРОУНами.

Пристальное внимание Эль Лисицкого к проблемам формообразования привело его к сближению с рационалистами и к вступлению в АСНОВА. Исследователи советской архитектуры полагают, что теоретические взгляды Эль-Лисицкого скорее сближались с конструктивизмом и это не дает основания считать его подлинным рационалистом, но тесный творческий контакт Эль Лисицкого с лидером движения рационалистов Ладовским, стремление воплотить в архитектуре новый образ, новую форму, основанную на новых конструкциях и материалах, позволяет обратиться к неординарной яркой работе Эль-Лисицкого, выполненной, безусловно, под влиянием идей Николая Александровича Ладовского – проекту горизонтальных небоскребов в Москве.

Работа относится к 1924-1925 годам. В эти годы Эль Лисицкий пишет: «Мы сейчас находимся на том этапе, когда уже нет больше необходимости

агитировать за новое, мы должны новое демонстрировать» [57, с. 90]. Он представляет мощную композицию из нескольких огромной высоты пилонов, поставленный в четком ритме по Московскому Садовому кольцу.

Каждый из пилонов служит для вертикальных коммуникативных связей, на каждом покоятся горизонтальные блоки помещения административного назначения со сплошным ленточным остеклением, соединяющей по кругу всю композицию в единое целое. Чрезвычайно любопытным представляется ассоциативное сравнение проекта Эль Лисицкого с городом-домом Будетлян Велемира Хлебникова, о котором сам поэт пишет: «Дома соединялись мостами, верхними улицами городоула» [62, с. 310].

Проект небоскребов в Москве Эль-Лисицкого относят к классическим утопиям бумажной архитектуры авангарда 1920-х годов.

Если перейти к утопическим проектам ведущего в изучаемый период направления – конструктивизма, то стоит отметить, что в данный вид архитектуры конструктивизм вошел одновременно с проведением в Москве в 1923 году конкурса на проект здания Дворца Труда.

В атмосфере того времени, насыщенной значительными архитектурно-художественными событиями, весомо прозвучал голос архитекторов братьев Весниных, представивших на конкурс Дворца Труда проект-идею – проект, ставший программным манифестом нового архитектурного направления, по которому вскоре пойдет советская архитектура. «Здание должно являться эмблемой грядущего могущества торжества коммунизма не только у нас, но и на Западе» – мысль, прозвучавшая на I Съезде советов в 1922 году в выступлении Кирова – автора идеи возведения подобного дворца [46].

Остро современное решение было представлено в работе Весниных. Братья Веснины: Леонид, Александр, Виктор – встретили Октябрьскую революцию уже зрелыми архитекторами, в расцвете творческих сил пройдя основательную практическую архитектурно-строительную школу. Чувства, которые пришли к творческому коллективу вместе с социальной революцией,

они выразили следующими словами: «С первых дней Октября нам стало ясно, что работать, как работали раньше, нельзя. Для нас стало очевидно, что должна быть создана новая архитектура, отвечающая новой созидательной эпохе» [27, с. 40-42]. В первые же годы Октября Александр Веснин выступает как художник, создавая беспредметные живописные композиции, ставшие для него лабораторией стилистических поисков, по времени совпадающие с ПРОУНами Лисицкого и архитекторами Малевича. Большое влияние на формирование художественной концепции Александра Веснина, оказала его работа в театре, особенно в Московском камерном театре под руководством Таирова. На протяжении всей последующей архитектурной деятельности Веснины сохранили архитектурное единство и взаимопонимание.

Обратимся к проекту Дворца Труда. Это был самый значительный проект на конкурсе, «поднявший – по убеждению Андрея Владимировича Иконникова – идеи конструктивизма на уровень зрелой концепции» [38, с. 109]. При первом же взгляде на него становится очевидно, что этот проект утверждал новую тектоническую систему, пропагандировал новые конструкции и материалы, последовательно разрешал все требования конкурса в области утилитарности и экономичности. Дворец Труда – это рационально решенный план, четкий силуэт, ясный образ. Его архитектурно-пространственная композиция основана на контрастном и, вместе с тем, гармоничном сопоставлении призматических и цилиндрических объемов, объединенных общим ритмом вертикали и горизонтали железобетонного каркаса. Построение главных масс сооружения исходит из необычайно остроумного планового решения: овальный в плане основной зал на 9 тысяч человек соединен с административным корпусом спроектированным в виде двадцатиэтажной башни горизонтальным мостом-переходом, перекинутым над уличным проездом. Башня завершалась высокой фермой в виде решетчатой мачты-антенны с растяжками, объединяющими оба здания.

Внешний облик Дворца Труда выглядел, по суждению некоторых его оппонентов, аскетичным и апромышленным, но венчающая композицию сеть тросов и проводов, рисующаяся в небе легким геометризованным ажуром, снимает напряжение, внося в проект романтику индустриальной архитектуры ту, поэтика которой была присуща утопиям Антонио Сант-Элиа.

Проект Весниных резко отличался от всех других проектов стремлением создать новый в социальном отношении тип общественного здания: смелый, по-настоящему новаторский. Как вспоминал впоследствии председатель жюри конкурса, академик Щусев, читаемый в монографии, посвященной творчеству архитекторов: «Веснинский проект вызвал острые разногласия. Наиболее авторитетный представитель академического направления Жолтовский считал, что Веснины не заслуживают премии за Дворец Труда (первая премия была присуждена проекту Троцкого, выполненного, по словам Жолтовского, «на основе крепких традиций»). А проект Весниных получил только третью премию, да и то под давлением архитектурной общественности» [59, с. 317].

Любопытен отзыв о творчестве одного из братьев Весниных Игоря Эммануиловича Грабаря, замечательного исследователя русского искусства, художника, интеллектуала, который в 1923 году пишет: «Передо мной одна из многих катастроф – обложка нового журнала архитектуры. Ее автор – Александр Веснин – крайне левая фигура российского художества. Милый, очаровательный человек, одаренный и честный, как дитя, он пал жертвой своей слепой чисто русской веры в идею».

Но многие архитекторы увидели в проекте Весниных верные пути творческих поисков, новую мысль, новые эстетические качества, выражение содержания нового типа общественного здания, органически связанного с современной функционально-технической основой и с новым архитектурным образом. В декларациях торжественно провозглашали, что настала новая эпоха в строительстве, эпоха новых архитектурных форм.

Приходится воздержаться от окончательных выводов, прежде, чем не будет рассмотрено конкретное влияние конкурсного проекта Весниных на проектную практику этих лет.

Вспоминается утопия Хлебникова: «Мы и дома – пишет Старкина в своей книге, посвященной жизни и творчеству великого мастера слова – стеклянные комнаты, железостеклянные дворцы, дома-остовы,двигающиеся архитектурные формы» [62, с. 65]. Теперь слово времени. Оно все ставит на свои места. Многие из архитектурных приемов, предвиденных Велемиром Хлебниковым и проявленных в творчестве Весниных и других конструктивистов, вошли в арсенал средств современной архитектуры XX века. Адвигающиеся архитектурные формы гениального испанского архитектора и инженера Сантьяго Калатравы поражают нас, его современников, в XXI веке.

Конструктивизм характеризовал собой новый метод, открывающий дорогу новаторству. Что такое

новаторство?

Это, кажется мне,
на бумаге на ватманской —
мысль о завтрашнем дне.

Не случайно здесь приведены эти строки Семена Кирсанова из стихотворения «Новаторство», написанного в 1954 году. Они соотносимы с жизнью и творчеством одного из самых убежденных представителей конструктивизма – архитектора Ивана Ильича Леонидова – «великого бумажника» – как его называли исследователи, сочетавшего в одном лице одаренность художника и принципиальность зодчего-новатора, способного осмыслить самую широкую архитектурную проблему и артистически исполнить архитектурный чертеж. «Поэт и надежда русского конструктивизма» – так отзывался о нем великий архитектор современности Ле Корбюзье. Всего Леонидовым было выполнено более ста проектов. Многие конкурсные проекты премированы. В натуре – ничего не было

осуществлено. «Имя Ивана Леонидова давно уже стало легендарным. Это связано в первую очередь с уникальностью его работ, которые оставшись в большинстве своем на бумаге, оказала и продолжают оказывать плодотворное воздействие на архитектурное творчество XX века» – это пишет исследователь творчества мастера, архитектор Гозак [34, с. 48].

Большое влияние на становление Леонидова, как архитектора, оказало творчество Александра Веснина, а также левые течения в изобразительном искусстве – художники Малевич, Татлин, Кандинский, в литературе Маяковский, Хлебников.

Период с 1925 по 1930 годы – время расцвета архитектурного творчества Леонидова. Это были годы, когда он, связанный с творческой атмосферой ВХУТЕМАСА и работой в содружестве с Весниными, Гинзбургом и другими, создал свои наиболее зрелые проекты: Институт Ленина на Воробьевых горах в Москве, здание Центросоюза и Дома промышленности, проект социалистического расселения при Магнитогорском комбинате.

Дипломный проект Института Ленина является наиболее известной работой Ивана Леонидова, ставшей отправной точкой и своей праздной моделью всего конструктивистского периода его творчества. «Институт Ленина – не просто блестяще выполненный проект, это творческое открытие, произведение, которое имеет значение вехи в развитии архитектуры, одно из высших достижений не только мастера и целого архитектурного течения, но и всей мировой архитектуры XX века» – это написано в монографии о Леонидове [23, с. 105].

Обратимся к проекту. Над плоскостью стилобата, торжественно и свободно вознесены в пространство шарообразный объем аудитории на 400 человек и вертикальный параллелепипед книгохранилища. Одноэтажные корпуса уходят в направлении от центра композиции. Очень важное наблюдение Гозака: «В плане здания, как и в трехмерном решении плановой композиции, исполненной в макете, прочитываются образцы

супрематических построений Казимира Малевича» [34, с. 64]. Гозак усматривает их в тончайшем соотношении элементов, составляющих композицию, их динамике, направленным энергичным движением. Кроме того, революционно решена у Леонидова шарообразная форма аудитории: «Шар стоит на одной точке, но опора не заделана в фундамент, а запроектирована шарнирной. Это снимает дополнительные напряжения – опора принимает только вертикальные усилия от шара. Все остальные усилия передавались на растяжки (ванты) [23, с. 99]. Это была принципиально новая тектоника, основанная на максимальных возможностях технических достижений, в то же время, абсолютно новая форма, которая давала много конструктивных преимуществ. «Шар, – как пишет в пояснительной записке к проекту Иван Леонидов – деленный на секторы подвесными движущимися перегородками, дает требуемое количество аудитории, также служит трибуной при массовых действиях, когда одна половина его открывается, а стены и места входят в оставшуюся половину» [23, с. 158].

Подход Леонидова к созданию общей объемно-пространственной композиции комплекса был также новаторским. Предельно остро сопоставлены геометрические, разные по конфигурации архитектурные объемы. Пространственно точно определено их соотношение друг с другом и с тремя распластанными на земле отдельными корпусами, связанными между собою коридорами и переходами. Легкость и изящество сооружения, смелость конструкции и ясность формы, единство ее с содержанием – все сливается в неразрывное целое.

Безусловно, дипломный проект Леонидова позволил сделать колоссальное движение в развитии современной архитектуры. В этом проекте слились неразрывно новая социальная сущность – коллективный научный центр, новая функциональная организация сооружения, новое конструктивное и градостроительное решение, новая трактовка архитектурного образа. Работа Леонидова вызвала не только одобрение части

архитектурного цеха. Но и недоумение, подчас даже резкое отрицание – слишком был нетрадиционен.

В последующие годы композиционные идеи, заложенные в проекте Института Ленина, получили свое продолжение и развитие. Сейчас архитектурные идеи Леонидова настолько вошли в плоть и кровь современного архитектурного сознания, что не всем может быть понятна их революционная, новаторская сущность. Это лишний раз убеждает в том, что Леонидов, страстно утверждая эстетику простой геометрической формы, на несколько десятков лет вперед предвосхитил развитие индустриальной архитектуры, осмыслил ее тектоническую природу.

Теоретики-производственники, социологи 1920-х годов, лидеры левого фронта искусств, активно пропагандировали идеи коллективного жилья. Они видели в доме-коммуне не только новый тип жилого дома, создание которого помогло бы ответить на волнующий всех в те годы вопросы о характере новой семьи, о развитии форм собственности, о новом бытовом укладе, но и решающие возможности для нового коренного переустройства общества.

Архитекторы не сразу пришли к единой точке зрения на трактовку этой темы. На ряду с трезвыми и функционально осмысленными предложениями были и радикальные. Они основывались на бытующих в те годы программах отрицания роли семьи как первичной общности людей, на программах полного обобществления быта. «Быт – наш новый фронт» – провозглашал ЛЕФ.

В некоторых проектах идея коллективизации жизни была доведена до абсурда. Исключалось индивидуальное планировочное понятие квартиры. Ее заменяли спальные ячейки или спальные кабины. Вся остальная часть дома отводилась для общественных функций.

В 1929-1930 годы был проведен конкурс на принципиально новый тип города, ставивший задачу создать модель жилищного комплекса будущего, в котором жители Москвы в процессе отдыха могли бы приобщаться к новым социальным процессам.

«Пожалуй, самым оригинальным, самым неожиданным – пишет Селим Оскарович Хан-Магомедов – был проект Мельникова, который вызвал в печати наиболее противоречивые оценки» [58, с. 203]. Уникальный по творческому потенциалу архитектор Мельников назвал свой проект зеленого города – городом сонной архитектуры. В основе его проекта лежала идея рационализации отдыха за счет рационализации процесса сна. Один из эскизов своего проекта Мельников сопровождает надписью: «Сон – лечебный фактор» [58, с. 203].

Как всегда, «новизна мельниковских проектов ... ошеломляла» – замечает Хан-Магомедов [58, с. 209]. Действительно, в первую очередь, в этом проекте привлекают многочисленные находки объемно-пространственных решений всех спроектированных зданий, входящих в оздоровительный комплекс, остроумная пространственно-планировочная структура, содержащая принципиально новые творческие идеи, ставшие позже неотъемлемой частью архитектуры XX века. Но замысел сонно-концертного корпуса, который Мельников назвал «сонной сонатой», сегодня представляется данью времени, подчинением общепринятому в те годы уставу дома-коммуны.

В громадных комнатах зала сонного павильона отдыхающие спят коллективно, а специальные акустические устройства – звуковые раковины – транслируют в помещении музыку и звуковые имитации, которыми, как поясняет сам автор проекта, могут явиться шелест листьев, шум ветра, журчание ручья и прочие звуки природы [58, с. 203].

В Постановлении ЦК ВКП(б) от 1930 года «О работе по перестройке быта» отвергались «крайне необоснованные, полуфантастические, а потому чрезвычайно вредные попытки отдельных товарищей одним прыжком перескочить через преграды на пути к социалистическому переустройству быта» [17, с. 118-119].

Если все упомянутые выше проекты были идеей увековечения революционной новизны в городском пространстве, то проект Дворца

Советов был призван утвердить победу социализма и стал своеобразной вехой в смене культурного курса.

Это был замысел не просто крупнейшего общественного сооружения, «главного здания» столицы, а здание-символ. В соответствии с новой государственной мифологией оно было призвано олицетворять в сознании советских граждан идеал светлого и радостного «будущего в настоящем». Говоря о задачах архитекторов при проектировании Дворца, А. В. Луначарский отмечал, что «мы не сомневаемся ни на минуту, что наш Дворец Советов будет выражать собой мирозерцание пролетариата, будет давать каждому, кто его увидит, зарядку бодрой энергии и гордости великим целым, к которому он принадлежит и будет говорить в дальние века о том, – насколько смелы и удачны были первые же попытки нового общества создать себе архитектурное идеологическое отражение» [42, с. 10].

Архитектор А. В. Щусев мечтал в 1924 г. о том, какой станет в будущем Москва: «Взглянем на Москву с высоты аэроплана в 1950 году... Вместо Охотного ряда высится силуэтами стройных башен в небе большой дворец СССР с колоссальной аудиторией на 10 тыс. человек (первоначально Дворец Советов предполагали строить на месте, где затем была сооружена гостиница Москва)... Вокруг здания на кронштейнах и консолях скульптурные изображения великих деятелей на пользу человечества. Дворец СССР всю ночь освещен прожекторами и будучи выстроен из белого уральского мрамора особенно эффектен на фоне темного ночного неба» [7, л. 9–10].

Конструирование нового городского пространства требовало противопоставления прежнему общественному строю. С этой целью сакральные пространства захватывались для возведения святынь нового социалистического общества. Это наглядно видно по решению построить Дворец Советов в Москве именно на месте Храма Христа Спасителя. Хотя Луначарский обосновывает этот выбор лишь выгодным местоположением: «Когда задумали снести храм Христа Спасителя, являвшийся из-за своей

массивности и золотого купола своего рода собирательным пунктом зрения при взгляде на Москву издали (в особенности с Ленинских гор), то это было сделано не только потому, что здесь нашли наилучшее место для необходимого нам гигантского Дворца Советов, который являлся бы вместительным необычайно многочисленным, соответственным нашей истинной демократии народных собраний, но и для того, чтобы дать Москве некоторое завершающее здание, чтобы дать Москве – красному центру мира, – зримый архитектурный центр» [43, с. 4]. Но очевидно, что именно тот факт, что Храм «собирал» взгляды горожан, и послужил мотивом для его уничтожения и замены одного символа другим, более соответствующим моменту. Венчать здание-пьедестал, поднимающееся ступенчатыми ярусами над громадным объемом перекрытого куполом главного зала, по замыслу автора проекта Б. Иофана, должна была фигура «освобожденного пролетария» 18-метровой высоты. Луначарский отмечал, что такое решение демонстрирует идею социализма: «Это хорошо, что здание закончено фигурой человека. Социализм не подчиняет человека ни социальной громаде, ни механической армии машин, которые будут составлять главную часть физической энергии общества. Нет! Он ставит человека надо всем этим, как его хозяина». Но вскоре Советом строительства было принято решение о замене статуи «освобожденного пролетария» – статуей Ленина и увеличении ее до 50–77 метров [43, с. 10]. При этом никто не задумался о нарушении пропорций и стиля.

Своеобразными пропиляями площади Дворца Советов в Москве должны были служить специально устанавливаемые парные скульптурные монументы основоположникам научного коммунизма Карлу Марксу и Фридриху Энгельсу. Вдоль ее планировочных границ размещались украшенные колоннами трибуны, многочисленные скульптуры, фонтаны. Сам же Дворец Советов изначально рассматривался как величественное здание, «около которого должны разыгрываться грандиозные массовки» [64, с. 68].

Результаты изучения материала показали, что основой для утопических проектов советской архитектуры 1920-1930-х годов стали господствующие течения архитектурного авангарда: рационализм и конструктивизм. Многие из этих проектов были обречены на веки остаться на бумаге в силу различных причин. Это и недостаточная развитость строительных технологий, и дороговизна сооружения, тем более в условиях разрушительных последствий Гражданской войны. Здесь же говорилось и о наложении «вето» со стороны власти на те проекты, в которых были усмотрены перегибы в сторону абсурда. Тем не менее данные проекты не «канули в лету», они по праву стали достоянием эпохи, а некоторые из них мы можем усмотреть в зданиях современной архитектуры.

ГЛАВА 3. ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ ВКР НА УРОКАХ ИСТОРИИ В ШКОЛЕ

3.1. Отражение проблематики ВКР в нормативно-правовых документах

Одной из целей исторического образования школьников является формирование основ гражданской, этнонациональной, социальной, культурной самоидентификации личности обучающегося, осмысление им опыта российской истории как части мировой истории, усвоение базовых национальных ценностей современного российского общества: гуманистических и демократических ценностей, идей мира и взаимопонимания между народами, людьми разных культур.

Главными правовыми документами об образовании, где закреплены цели, основные принципы и идеи образования являются:

1. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» [3] от 29.12.2012 N 273-ФЗ (последняя редакция);
2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования [2] (10-11 кл.) от 17 мая 2012 года (с 1 сентября 2023 года для обучающихся 10 классов с изменениями от 12 августа 2022 года);
3. Концепция преподавания учебного курса «История России» [1] в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы от 23 октября 2020 года.

Тема выпускной квалификационной работы «Утопические проекты советской архитектуры 1920-30 гг.» изучается в школе на базе образовательной программы 10 класса. Тема затрагивает 2 основные образовательные области: история и искусство.

В соответствии с ФГОС среднего общего образования [2] выделяют следующие задачи, которые необходимо решать на уроках истории:

1. Овладение базовыми историческими знаниями, знать развития человеческого общества в социальной, экономической, политической, научной и культурной сферах;
2. Формирование умений применения исторических знаний для осмысления сущности современных общественных явлений, жизни в современном поликультурном мире;
3. Формирование важнейших культурно-исторических ориентиров для гражданской, социальной, культурной самоидентификации личности, миропонимания и познания современного общества;
4. Воспитание уважения к историческому наследию народов России.

В Федеральном государственном стандарте также есть важные целевые требования в изучении предметной области «Искусство»:

1. Осознание значения искусства и творчества в личной и культурной самоидентификации личности;
2. Развитие эстетического вкуса, художественного мышления обучающихся;
3. Чувственно-эмоционально оценивать гармоничность взаимоотношений человека с природой и выражать свое отношение художественными средствами;
4. Развитие индивидуальных творческих способностей обучающихся, формирование устойчивого интереса к творческой деятельности;
5. Формирование интереса и уважительного отношения к культурному наследию и ценностям народов России, сокровищам мировой цивилизации, их сохранению и приумножению.

Из вышеперечисленных задач, можно сделать вывод, что тема работы актуальна для исследования, ведь через иллюстративный материал (проекты советской архитектуры), школьники смогут более глубоко рассмотреть вопросы, погрузится в атмосферу, изучаемых событий. Тем самым наглядный метод выполняет следующие функции:

- создает яркие и точные зрительные образы;

- имеет большое воспитательное и эстетическое значение;
- служит опорой для формирования понятий и усвоения учащимися закономерностей общественного развития;
- является источником знаний для самостоятельного изучения;
- вызывает интерес у школьников к изучаемому материалу.

С методической точки зрения главным документом для учителей истории является Концепция преподавания учебного курса «История России» [1], которая является частью комплекта концептуально-нормативных материалов, определяющих основы изучения отечественной истории в современной российской школе. Она дополняет положения созданной ранее Концепции нового учебно-методического комплекса по отечественной истории (2014 года) и развивает их применительно к реальной учебной практике, в ней учитель сможет найти рекомендации для преподавания, а также всю необходимую информацию для глубокого изучения тем по истории России.

Стоит отметить, что базовым принципом Концепции является применение историко-культурологического подхода, где история российской культуры является непрерывным процессом обретения национальной идентичности, тесно связанного с политическим и социальным развитием страны. Еще одним приоритетным методологическим принципом является многофакторность – раскрытие разных сторон исторического процесса: внутренняя и внешняя политика государства, взаимоотношения власти и общества, экономике, социальной стратификации, общественных представлениях и повседневной жизни людей, где освещение проблем духовной и культурной жизни России является одной из важнейших задач исторического образования.

В ИКС (приложение в концепции) описаны тематические разделы Отечественной истории России. К теме выпускной квалификационной

работы относятся следующие тематический раздел историко-культурного стандарта: Раздел VI. Советский союз в 1920–1930-е годы.

В пункте культурное пространство советского общества в 1920–1930-е гг. в перечне тем первоначально рассматриваются основные направления в литературе и архитектуре: футуризм, конструктивизм, затем в общем культура и быт 1920-1930-х годов, а также культура повседневности: повышение общего уровня жизни.

В освещении истории Советского союза в 1920–1930-е годы требуется уделить особое внимание рассмотрению человека и всего народа, его повседневным, бытовым моментам, культуре труда. Необходимо уделить особое внимание изучению новых тенденций в различных направлениях искусства, архитектуры и культуре различных социальных слоев общества, жителей города и деревни, центра и различных регионов государства.

Для общего примера по учебникам за 10 класс на основе тем данного раздела ИКС был выбран следующий иллюстративный материал:

1. Проект Дворца Советов;
2. Дом культуры им. И. В. Русакова. Архитектор К. С. Мельников 1927-1929 годы;
3. Проект памятника III Интернационала, так называемая башня Татлина (по фамилии архитектора);
4. Проект «горизонтальных небоскрёбов» для Москвы (1923—1925) Эль Лисицкий;
5. Небоскрёб у Никитских ворот, 1925.

Таким образом, мы видим, исходя из материала, который предлагает нам Историко-культурный стандарт, что в школьном курсе есть множество иллюстративного материала, который учитель может использовать для изучения тем на уроках истории России, как дополнительно, так и только на основе изображений.

Следовательно, можно сделать вывод, что тема выпускной квалификационной работы соответствует последним требованиям школьного образования.

3.2. Использование материалов ВКР в практической деятельности учителя истории

Тема выпускной квалификационной работы рассматривается в линейной системе школьного курса истории в 10 классе. Основное теоретическое и методическое обеспечение сконцентрировано в следующих учебно-методических комплексах по истории России 10 класса: «Дрофа» [20, с. 2] (авторская группа: О.В. Волобуев, С.П. Карпачев, П.Н. Романов), «Просвещение» [19, с. 2] (М.М. Горинов, А.А. Данилов, М.Ю. Моруков под ред. А.В. Торкунова). Обратимся более детально к содержащимся в данных учебниках материалах, посвященных теме данной работы.

Учебник по истории России издательства «Дрофа» (авторы О.В. Волобуев, С.П. Карпачев, П.Н. Романов) 2016 г. рекомендован Министерством Просвещения РФ, а значит, соответствует всем требованиям ФГОС основного общего образования второго поколения, а также в своей теоретической части опирается на Историко-культурный стандарт. Культурным изменениям посвящен один параграф данного учебника – 14. В параграфе 14, посвященном науке и культуре Страны Советов сразу как 1920-х, так и 1930-х годов, шестой пункт кратко рассказывает об архитекторах того времени и направлениях, в которых они работали: например, там упоминаются Голосов и Мельников, в тексте про которого даётся описание тематике его произведений.

В конце параграфа можно встретить вопросы репродуктивного и аналитического характера (стр. 132-133 данного учебника), а также в конце раздела предложены темы для проектной деятельности по культуре России данного периода (стр. 151, например, одна из тем «Музей советского авангарда»). Сам параграф сопровождается иллюстративным материалом в достаточном количестве, в основном он представлен либо портретами деятелей культуры, либо их произведениями. Однако, по нашей теме присутствует лишь одно изображение, и это проект Дворца Советов.

Более, работы архитекторов данного периода не приходится встретить в других параграфах данного учебника. Однако имеющиеся иллюстрации хорошо дополняют материал параграфа и служат его визуальным сопровождением.

Стоит отметить, что в учебнике не только нет методического аппарата для работы с данным видом источника, но и даже в самом тексте отсутствуют обращения или какие-либо указатели к нему. Это усложняет работу учителя, так как он вынужден самостоятельно продумывать работу по работам архитекторов, разрабатывать вопросы и т.п.

Учебник издательства «Просвещение» (авторы М.М. Горинов, А.А. Данилов, М.Ю. Моруков под ред. А.В. Торкунова) от 2016 года также рекомендован Министерством Просвещения РФ и соответствует требованиям образовательного стандарта.

В первой части данного учебника параграф 14 посвящен культурному пространству советского общества отдельно в 1920-е годы. В параграфе также представлена лишь одна работа советского архитектора, в этот раз, на тему авангарда: «дом культуры им. И.В. Русакова. Архитектор К.С. Мельников. 1927-1929 годы». Но к этой работе, также как и в предыдущем учебнике, нет никакого методического аппарата, работу с ними учитель должен продумывать сам. Более того, данное изображение никак не прокомментировано в тексте самого параграфа.

Подводя итог, стоит отметить, что основной материал по теме ВКР в учебниках представлен в параграфах, посвящённых развитию культуры. В учебнике под редакцией Волобуева материал более развернут, лучше структурирован и в нём присутствует более обширный методический аппарат, но в целом стоит отметить, что вопросов разного характера именно с произведениями архитектуры в общей сумме недостаточно.

Таким образом мы столкнулись с проблемой, что методический аппарат к иллюстрациям, используемым в учебниках, либо развит слабо, либо совсем отсутствует, а также – что в целом в учебниках содержится

небольшое количество визуального материала. В связи с этим нами была создана методическая разработка «Использование изображений проектов художников-авангардистов СССР 1920-х годов на уроках истории в 10 классе», где представлены различные приёмы и задания по работе с произведениями архитектуры, часто встречающимися в учебниках по истории за 10 класс.

Планируемые результаты данной методической разработки:

1. Совершенствование методической составляющей данной Программы, поиск более эффективных форм работы в данном направлении;
2. Показать приемы формирования у школьников умения самостоятельно работать с историческими источниками, публично защищать результаты своего труда, излагать свою точку зрения и аргументировать её, умения обнаруживать в исторической картине авторскую позицию;
3. Выявить приемы и методы воспитания эстетического вкуса; развитие чувства уважения учащихся к истории и культуре своего народа и других народов; умение постигать эмоциональное состояние другого человека в форме сопереживания и сочувствия.

Актуальность использования произведений архитектуры на уроках истории заключается в том, что они дают возможность активизировать различные виды учебно-познавательной деятельности учащихся. В этом случае процесс усвоения знаний происходит в атмосфере интеллектуальных, моральных и эстетических переживаний, творчества учителя и обучающихся, а также в форме самостоятельных работ.

Вопросы культуры являются одними из самых сложных, что вызывает затруднения во время сдачи ЕГЭ и ОГЭ, где встречаются задания на анализ иллюстративного материала.

Роль и место иллюстрации на уроке:

- иллюстрация может служить задачам подготовки обучающихся к восприятию нового материала;

- становится источником активного получения знаний;
- иллюстрация является зрительной опорой для восприятия обучающимися рассказа учителя;
- усиливает эмоциональное и моральное влияние рассказа учителя;
- иллюстрация легко отпечатывается в памяти обучающихся, помогает закреплению исторического материала.

Иллюстрацию, как наглядное средство обучения можно использовать на разных этапах урока:

1. Проблемно-мотивационная или вводная часть урока. С рассмотрения иллюстрации начинается знакомство учащихся с учебным материалом, подведение учащихся с помощью иллюстрации к теме урока;
2. Информационно-аналитическая часть урока. Включение иллюстраций в ход урока;
3. Рефлексивно-оценочная часть или подведение итога на уроке. Иллюстрация может быть привлечена на заключительном этапе изучения материала, в виде вывода по теме.

Можно выделить следующие приемы, наиболее подходящие для изучения иллюстративного материала на уроке:

1. Традиционные приемы:
 - Беседа по иллюстрации (обсуждение иллюстрации, учитель задает наводящие вопросы ученикам, чтобы через иллюстрацию раскрыть цель изучения какой-либо темы и получить ответы на поставленные вопросы);
 - Описание иллюстрации (может быть использовано как учителем в ходе объяснения урока, так и учеников в виде задания на уроке, с помощью описания можно более эмоционально передать содержание иллюстрации и в полной реализовать идейно-воспитательные функции иллюстрации на историческую тему);

- Иллюстрация в сочетании с историческим документом (задание может быть подготовлено учениками заранее дома, так и выполнено непосредственно на уроке);

- Иллюстрация в сочетании с художественной литературой (художественная литература может идти в дополнение описания какого-либо исторического явления);

- Сравнение двух иллюстраций (используется с целью выявить конкретные изменения и развитие исторических явлений).

2. Познавательные приемы:

- Оживление иллюстрации;
- Придумать название иллюстрации;
- Составить рассказ на основе иллюстрации;
- Написать сочинение по иллюстрации;
- Инсценировать сюжет иллюстрации.

В большинстве школьных учебников используются традиционные приемы по работе с иллюстративным материалом, при этом, их количество, как мы уже убедились, минимизировано, а развивающие приемы учитель может предложить ученикам дополнительно для более интересной и познавательной работы на уроке.

Теперь на примере двух ранее рассмотренных учебников приведем несколько примеров приемов на основе выделенных выше групп.

Сравнение двух иллюстраций. Данный прием может быть применен на уроке по культуре в случае, если 1920-е и 1930-е годы изучаются совместно. Это будет очень полезно для выявления отличительных черт советского авангарда 1920-х годов от последующих неоклассики или, как очень часто называют, «сталинского ампира», которые станут господствующим направлением в искусстве следующей эпохи. Сделать это необходимо через сравнение его с ранее изученным архитектурным авангардом. Для использования приёма необходимы две архитектурных проекта: проект

Башни Третьего Интернационала В. Татлина и проект Дворца Советов Б. Иофана.

Задание: «проект Башни Третьего Интернационала В. Татлина и проект Дворца Советов Б. Иофана», чем они похожи и чем отличаются?» (Что изображено на иллюстрациях? Какое настроение передаёт иллюстрация и изображенное на ней сооружение? Как подобраны архитектурные формы? Какие эмоции вызывает каждая из работ? Какую действительность создают для нас авторы?).

При сравнении двух полотен дети должны прийти к выводам, что обе иллюстрации носят утопический характер, однако первая вызывает у нас ощущение чего-то фантастического, технологичного, связанного с будущим. Пробуждает в нас чувство движения, изменения, развития, стремления вперед. Второй же проект кажется нам массивным, громоздким, по-настоящему монументальным, и можно даже сказать, «давящим» на нас сверху, «давящим» над нами. У нас появляется чувство незыблемости, вечности, постоянности этого объекта и, в то же время, его могущества, а также связи с прошлым.

В конце сравнения учителю необходимо через наводящие вопросы сформулировать с обучающимися отличительные черты советского авангарда в архитектуре (или неоклассики – в зависимости от того, какая задача была поставлена), например, такие: строгость и лаконичность форм, простота и логичность внешнего облика, поиск принципиально новых формы и приёмов, а также активное внедрение последних достижений инженерной и технической мысли.

Утопическая тематика очень хорошо просматривается в проекте Дворца Советов Б. Иофана, который, как уже было сказано выше, встречается в учебнике «Дрофы». В данном учебнике он присутствует в качестве визуального сопровождения к тексту параграфа. И здесь мне хотелось бы предложить один из традиционных приёмов, который довольно часто используется учителем на уроках истории для активизации

аналитического мышления у детей и актуализации изученного материала, – сочинение-рассуждение по иллюстрации. Опорные вопросы для эссе могут быть следующими: «Внимательно рассмотрите проект Дворца Советов. Чем он примечателен? Попробуйте предположить, почему он не был реализован. И может ли он быть реализован в принципе?»

Вот варианты тезисов, которые могут быть использованы учеником при написании работы:

- Высокая стоимость проекта (в предвоенные годы все ресурсы уходили на индустриализацию страны)
- Недостаточное развитие технологий для организации строительства
- Традиционная конструкция не сможет обеспечить устойчивость здания такой величины (тяжесть перекрытия и т.д.)
- Вопрос долговечности и безопасности отдельных архитектурных элементов, например, огромной статуи В.И. Ленина, завершающей композицию.

Могут быть приведены и другие тезисы.

Еще один прием, который хотелось бы показать в качестве примера в данной работе – это использование иллюстрации в поисковой деятельности.

Данный приём может быть использовать на уроке по подведению итогов по советской культуре 1920-х годов. Когда будет необходимо, чтобы дети усвоили основные произведения советской авангардной архитектуры, а также выявили ее историческую роль, можно дать задание: «Найдите среди современных архитектурных сооружений в России и мире те, которые фактически схожи с проектами советских архитекторов-авангардистов».

Ответами могут быть следующие сравнения:

Проект Башни Третьего Интернационала В. Татлина схож с Башней «Эволюция» Московского международного делового центра «Москва-Сити»

Проект «горизонтальных» небоскребов Э. Лисицкого схож с комплексом небоскребов «Раффлз-Сити» в китайском городе Чунцин.

Могут быть приведены и другие сравнения.

Мы можем сделать следующий вывод, иллюстративный метод обучения на уроках истории занимает главную роль в восприятии школьниками учебного материала. Визуальный ряд способствует развитию памяти, мышления, воображения учащихся. Использование различных приемов дает простор не только для развития методического творчества учителя, а также простор мышления и выход за рамки воображения учеников. Поэтому уроки для школьников становятся более интересными, яркими и запоминающимися в изучении исторических событий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проследив исторические условия развития культуры в послереволюционный период, мы пришли к следующему выводу: устанавливается объективная необходимость закрепления и развития достижений социально-политической революции в культуре общества, во всех сферах общественной и личной жизни. Огромную роль в этом сыграла культурная революция. Коренным образом изменилась идеология, мораль и нравственность, свойственные системе производственных отношений социального управления. Их духовно-нравственные основы значительно расширились. Возрастала роль «человеческого фактора», путем все более значительного приобщения людей к управлению делами государства и общества.

В этих условиях русский живописный авангард, утвердив основополагающие практические принципы пространственно-пластического формообразования повлиял на композиционные и эстетические основы советской архитектуры 1920-х годов, а также теоретически обосновал свое мировоззрение, которое легло в основу поэтики искусства и архитектуры, не только XX, но и XXI столетий. В частности, это архитектурные проекты К.Малевича, «проуны» Эль Лисицкого, контррельефы В. Татлина. Необходимо отметить, что художники-авангардисты проектировали не только сооружения, но и пространственную среду.

Господствующим стилем, в русле которого формировалось экспериментальное проектирование, был функционализм. Идеи функциональной архитектуры появились во 2-й половине XIX века, стилистика и эстетика которого находилась под влиянием рациональной архитектуры. Основополагающими принципами функционализма являются: определение формы сооружения его функциональным значением, конструктивность, простейшие геометрические формы как принцип формообразования (цилиндр, параллелепипед), сплошное или ленточное

остекление, эстетика металлической конструкции. Лидерами функционализма считаются Германия (Вальтер Гропиус и «Баухауз»), Франция (Ле Корбюзье), Россия («АСНОВА», «ОСА»). Причем, в России экспериментальное проектирование стало востребованным и актуальным после революционных событий 1917 года. Спецификой российского варианта функционализма стало его деление на такие течения, как рационализм и конструктивизм. При этом рационализм представлял собой теоретическое, концептуальное движение, а конструктивизм рассматривался как практическое, прагматическое течение.

Приметой времени стало так называемое «бумажное проектирование». Многие из этих проектов были обречены на веки остаться на бумаге в силу различных причин. Это и недостаточная развитость строительных технологий, и дороговизна сооружения, тем более в условиях разрушительных последствий Гражданской войны. Некоторые проекты не нашли понимания со стороны государства, усмотревшего в них перегибы в сторону абсурда. К числу наиболее ярких и оригинальных проектов относятся: башня III Интернационала В. Татлина, горизонтальные небоскребы Эль Лисицкого, дворец труда в Москве братьев Весниных и др. Данные идеи отличаются не только смелой фантазией авторов, но их объединяет масштабность, размах, подчеркнутая высотность, эстетика стекла и бетона. Несмотря на то, что данные проекты не «канули в лету», они по праву стали достоянием эпохи, а некоторые из них мы можем усмотреть в зданиях современной архитектуры.

Экспериментальное проектирование коснулось и жилого строительства. Утопизм подходов находит отражение в идее коллективного, совместного проживания, идеи обобществления быта. В 1920-30-е гг. советских городах начинают возводиться дома-коммуны, основой которого стали радикальные подходы к организации не только проживания человека, но и его воспитания в духе социализма средствами архитектуры. В Москве наиболее радикальными проектами можно назвать: дом Наркомфина

(архитекторы М.Гинзбург, И.Милинис, С.Прохоров); дом-коммуна на ул. Орджоникидзе в Москве (архитектор И.Николаев).

Невозможность воплощения данных идей заключалась в радикальном характере проектов, недостаточном финансировании и отсутствии поддержки, понимании со стороны государства, которое в этот сложный период решало важные проблемы, связанные с индустриализацией. На сегодняшний день, воплотить некоторые эти проекты также не представляется возможным. Однако, стоит отметить, те уникальные возможности послереволюционного времени, сложившиеся в отечественной культуре, позволившие создавать, фантазировать и заглядывать в будущее.

Таким образом, здания, построенные в период 1920-30-х годов, на долгое время определяли архитектурно-художественный облик многих городов нашей страны. Их улиц, площадей, жилых районов. Сегодня их историческое значение бесспорно. Пронизанные духом изобретательности, новизны, полные динамики, они и сейчас доносят до нас романтические устремления революционных преобразований, как в области формы и стилеобразования, так и в создании новой жизненной среды.

Завершая рассмотрение авангардного периода советской архитектуры с 1922 по 1932 годы, необходимо подчеркнуть, что данному периоду был свойственен высокий дух, глубокий профессионализм, всепоглощающая искренность. В этот период архитектура развивалась под влиянием внутренних формообразующих и стилеобразующих движений, создавая действенные, противоборствующие художественно-композиционные системы. Это давало архитектуре движение и обновление идей и концепций. Ибо бессмертно высказывание великого архитектора современности Ле Корбюзье: «Архитектура, подобна реке, которая постоянно меняет свое русло».

Что касается методической составляющей нашего исследования, то она представляет собой рекомендации, а также перечень приемов работы с иллюстрацией на уроке истории и форм их реализации. Необходимо

отметить, что применение визуальных источников в преподавательской работе соответствует нормативным требованиям ФГОС. В связи с появлением новых стандартов в образовании, главной задачей остается приоритетное развитие критического мышления, воображения, учеников, для их самостоятельного использования знаний в жизни. А также воспитания в них гражданской и патриотической точки зрения к Отечественному искусству.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

I. Нормативно-правового характера

1. Концепция преподавания учебного курса «История России» образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы от 23 октября 2020 г. – URL: <https://docs.edu.gov.ru/document/b12aa655a39f6016af3974a98620bc34/download/3243/> (дата обращения 25.06.2023);

2. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 17 мая 2012 г. N 413) – URL: <https://base.garant.ru/70188902/8ef641d3b80ff01d34be16ce9bafc6e0/> (дата обращения 25.06.2023);

3. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (действующая редакция) – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения 25.06.2023).

II. Теоретические труды

4. Библиотека: книги по архитектуре и строительству | Totalarch [Электронный ресурс] // АСНОВА. Известия Ассоциации новых архитекторов. Эль Лисицкий, Н.А. Ладовский (ред.). 1926 URL: https://books.totalarch.com/asnova_news_1926 (дата обращения: 25.06.2023).

5. Владимир Татлин: Органичность [предисл. Ю. Вайнгурт] // Формальный метод : Антология русского модернизма / сост. С. Ушакин. — Москва ; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. — Т. 3. — 906 с.

6. Казимир Малевич : Собрание сочинений в пяти томах. — Москва : Гилея, 1995—2004. Том 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи,

подготовка текста, комментарии и примечания — А. С. Шатских. — 2004. — 619 с., ил. — ISBN 5-87987-032-4

7. Музей архитектуры им. А. В. Щусева. Отдел хранения архитектурных архивов. Фонд 11 (А. В. Щусев); Из неразобранного архива А. В. Щусева.

8. Российская государственная библиотека [Электронный ресурс] // Стиль и эпоха : проблемы современной архитектуры / М.Я. Гинзбург. - Государственное издательство, 1924. - 238 с. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004464363> (дата обращения: 25.06.2023).

III. Визуальные

9. PVSM.RU - Новости информационных технологий [Электронный ресурс] // Башня Татлина – Вавилонская башня коммунизма URL: <https://www.pvsm.ru/mail-ru/251759> (дата обращения: 26.06.2023)

10. Братья Веснины. Проект Дворца труда в Москве (1923 г.) [Электронный ресурс] // Русское градостроительство. Вторая половина XVIII первая половина XX вв. – URL: <https://topuch.com/russkoe-gradostroitelestvo-vtoraya-polovina-xviii--pervaya-pol/index12.html> (дата обращения: 27.06.2023)

11. И. И. Леонидов. Проект Института В. И. Ленина в Москве (1927 г.) [Электронный ресурс] // Русское градостроительство. Вторая половина XVIII первая половина XX вв. – URL: <https://topuch.com/russkoe-gradostroitelestvo-vtoraya-polovina-xviii--pervaya-pol/index12.html> (дата обращения: 27.06.2023)

12. Концепция летающего города Крутикова [Электронный ресурс] // URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/203385521> (дата обращения: 26.06.2023)

13. Л. М. Лисицкий. Проект "горизонтальных небоскребов" для Москвы. 1923 - 1925. Третьяковская галерея. Москва. [Электронный ресурс] // Художественная энциклопедия – URL: dic.academic.ru (дата обращения: 27.06.2023)

IV. Законодательные

14. Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета. О социализации земли // Собр. Узак. № 25, ст. 346. Распубликовано в № 27 Газеты Рабочего и Крестьянского Правительства от 19 (6) февраля 1918 года. [Электронный ресурс] // ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ИСТОРИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТОВ URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/139181-dekret-vserossiyskogo-tsentralnogo-ispolnitelnogo-komiteta-o-sotsializatsii-zemli> (дата обращения: 25.06.2023).

15. Декрет ВЦИК «Об отмене права частной собственности на недвижимости в городах» от 20 августа 1918 г. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства РСФСР. – Москва, 1918. – Отд. 1. № 62. – Ст. 674. С. 743–746. Большая российская энциклопедия URL: <https://bigenc.ru/b/ob-otmene-prava-chastnoi-sob-994596> (дата обращения: 25.06.2023).

16. Декрет о памятниках Республики от 12 апреля 1918 года. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959.

17. О работе по перестройке быта – Постановление ЦК ВКП (б) / КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1986). Т. 5. 1929-1932. М.: Политиздат. 1984.– 446 с.

18. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953. Под ред. А.Н.Яковлева. Сост. А.Н.Артизов, О.В.Наумов. М.: Международный фонд "Демократия", 1999.

V. Учебно-методические

19. История России. 10 класс. Учеб. для общеобразоват. организаций. В 3 ч. Ч. 1 / [М.М. Горинов, А.А. Данилов, М.Ю. Моруков и др.]; под ред. А.В. Торкунова. – М.: Просвещение, 2016. – 175 с.

20. История России: начало XX – начало XXI в. 10 кл.: учебник / О.В. Волобуев, С.П. Карпачев, П.Н. Романов. – М.: Дрофа, 2016. – 367 с.

Список литературы

21. Artificial Intelligence [Электронный ресурс] // Эстетика эпохи рационализма и просветительства в Европе. Общие тенденции развития эстетики XVII-XVIII вв. URL: <https://intellect.icu/estetika-epokhi-ratsionalizma-i-prosvetitelstva-v-evrope-6-1-obshhie-tendentsii-razvitiya-estetiki-xvii-xviii-vv>-3668 (дата обращения: 25.06.2023).

22. Азизян И. А. Тема единства в супрематической теории Малевича // Архитектура в истории русской культуры. Вып.3: Желанное и действительное / Под ред. И. А. Бондаренко. — М. : УРСС, 2001. —328с.

23. Александров П.А. Иван Леонидов [Текст] / П. А. Александров, С. О. Хан-Магомедов. - Москва : Стройиздат, 1971. - 127 с. : ил.; 21 см. - (Мастера архитектуры)

24. Баллер Э.А. Культурная революция в СССР // Педагогическая энциклопедия в 4-х томах. Том 2. - Гл.ред. И.А. Каиров, М.: Советская энциклопедия, 1965.

25. Бартенев И.А. Современная архитектура Ленинграда. Л., 1966.

26. Библиотека: книги по архитектуре и строительству | Totalarch [Электронный ресурс] // Журнал «Современная архитектура» 1926-01 URL: https://books.totalarch.com/magazines/ca/1926_01 (дата обращения: 25.06.2023).

27. Библиотека: книги по архитектуре и строительству | Totalarch [Электронный ресурс] // Из творческого отчета А. А. и В. А. Весниных. Журнал «Архитектура СССР», 1935, № 4, стр. 40—42. URL: <https://theory.totalarch.com/node/55> (дата обращения: 25.06.2023).

28. Блок А.А. «Дневник» - М.: Сов. Россия, 1989. – 512 с.

29. Бочкарева А. С., Хотина Ю.В. Искусство как элемент агитационно-массовой работы большевиков в первой четверти XX века // Современные технологии в мировом научном пространстве: сборник статей

международной научно-практической конференции: в 6 частях. - Уфа, 2017. - Ч. 6.

30. Верхарн Эмиль. Метерлинк Морис. Стихотворения. Зори. Пьесы. Серия 3. Том 142. Серия: Библиотека всемирной литературы (БВЛ). Вступительная статья Л. Андреева. Иллюстрации Б. Свешникова. М., Художественная литература. 1972г. 608 с.

31. Виноградов Д.Н. Встречи с вождем. // Воспоминания о Владимире Ильиче : в 5 т. Т. 3. М., 1969

32. Ган А. Справка о Казимире Малевиче // Современная архитектура. 1927. № 3. — С. 104—106. Архив СА: Справка о Казимире Малевиче. 1927 URL: <https://tehne.com/node/5007> (дата обращения: 25.06.2023).

33. Герман М. Георгий Ковенчук (каталог выставки в Матисс Клубе). — СПб.: Матисс Клуб. 2005. — 32 с.

34. Гозак.А. Иван Леонидов. М., "Жираф" 2002

35. Груза И. Теория города / И.Груза ; пер. с чешского Л.Б.Мостовой. - М. : Издательство литературы по строительству, 1972. – 247 с.

36. Иконников А. В. Архитектура США. Архитектура в системе буржуазной культуры / А. В. Иконников. - М. : Искусство, 1979. – 199 с.

37. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том I. Прогресс-Традиция. Москва. 2001 год.

38. Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура. М., 2004. 400 с.

39. Искусство коммуны : издание отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения. – Петроград, 1918 - 1919. - 45 см. Российская государственная библиотека URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004544348> (дата обращения: 25.06.2023)

40. Кирсанов С.И. Зеркала. М., «Советский писатель», 1970, 144 с.

41. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Семиосфера. СПб., 2004. с. 240–249.

42. Луначарский А. В. Социалистический архитектурный монумент // Строительство Москвы. 1933. № 5–6. с. 3–10. Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/iskusstvo-na-zapade/prilozenie-4/> (дата обращения: 25.06.2023)

43. Луначарский А.В. Ленин и искусство. (Воспоминания). «Художник и зритель», 1924, № 2-3. Наследие А. В. Луначарского. Философия, политика, искусство, просвещение. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/lenin-i-iskusstvo-vospominania/> (дата обращения: 25.06.2023)

44. Макаренко А.С. Школа жизни, труда, воспитания: учебная книга по истории, теории и практике воспитания / сост., коммент. А. А. Фролов, Е. Ю. Илалтдинова, С. И. Аксёнов. В 9-ти частях (томах). Н. Новгород, ВВАГС, Мининский университет. 2007-2017: Часть 1. – 2007. – 361 с., Часть 2. – 2008. – 409с. Часть 3. – 2009. – 365с., Часть 4. – 2010. – 352 с., Часть 5. – 2011. – 300с., Часть 6. – 2013. – 350с., Часть 7. – 2014. – 368 с., Часть 8. – 2015 – 358 с., Часть 9. – 2017. – 399с.

45. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т.1. Стихотворения. Вступительная статья С.Аверинцева. М., Худож. лит., 1990

46. Материал из Википедии — свободной библиотеки [Электронный ресурс] // I съезд Советов Союза Советских Социалистических Республик : Стенографический отчёт (30 декабря 1922 г.). — М. : Изд-во ВЦИК, 1922. URL: ru.wikisource.org (дата обращения: 25.06.2023).

47. Маяковский В.В., сочинения в двух томах. Москва, издательство «Правда», 1987 г.

48. Маяковский, В.В. (1893-1930). Летающий пролетарий : [поэма] / В. Маяковский. – Москва, 1925. – 64 с.; 23 см. Российская государственная библиотека URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004860191> (дата обращения: 25.06.2023)

49. Прохоров А.М. Социалистическая индустриализация страны, коллективизация сельского хозяйства, культурная революция. Победа и

упрочение социализма (1926-1941) / Большая советская энциклопедия [Текст]: В 30 т. Т.24. Кн. 2. СССР / Гл.ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1977.

50. Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство. М., 2018.

51. Пунин Н.Н. О Татлине. Издательство «РА». Москва, 1994.

52. Раппапорт, А.Г. К пониманию архитектурной формы: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 13.00.01./ А. Г. Раппапорт.- М., 2000. – 367с.

53. Сарабьянов, Д.В. Казимир Малевич : Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – Москва : Искусство, 1993. – 413 с.

54. Социалистический город: формирование городских общностей и советская жилищная политика в 1930-е гг. / Советская социальная политика 1920—1930-х годов: идеология и повседневность. — М. : ООО «Вариант», ЦГСПИ, 2007. — С. 432.

55. Стригалева А. К «новой архитектуре» через синтез искусств. Живискульптарх //Художественные модели мироздания. XX век. -М., 1999.

56. Хазанова В.Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917-1925 гг. [Текст] / АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1970. – 214 с

57. Хан-Магомедов С. О. / Лисицкий Лазарь [Текст]. - Москва : [б. и.], 2011. – 271 с.; ISBN 978-5-91566-047-1

58. Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников.— М.: Стройиздат, 1990.— 296 с: ил.— (Мастера архитектуры).— ISBN 5-274-00594-2

59. Хан-Магомедов С.О. / Александр Веснин и конструктивизм : живопись, театр, архитектура, рисунок, книжная графика, оформление праздников ; Российская акад. архитектуры и строит. наук (РААСН). – Москва : Архитектура-С, 2007. – 411

60. Хан-Магомедов С.О. / Николай Ладовский : (Пионеры сов. архитектуры). – Москва : Знание, 1984. – 64 с.

61. Хан-Магомедов С.О. «Рационализм – "формализм"». Издательство: "Архитектура-С" (2007) ISBN: 978-5-9647-0127-9

62. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 6. Книга вторая. Доски Судьбы (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897-1922 / Под общ. ред. Р.В.Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р.Арензона и Р.В.Дуганова. – 2006. – 384 с.

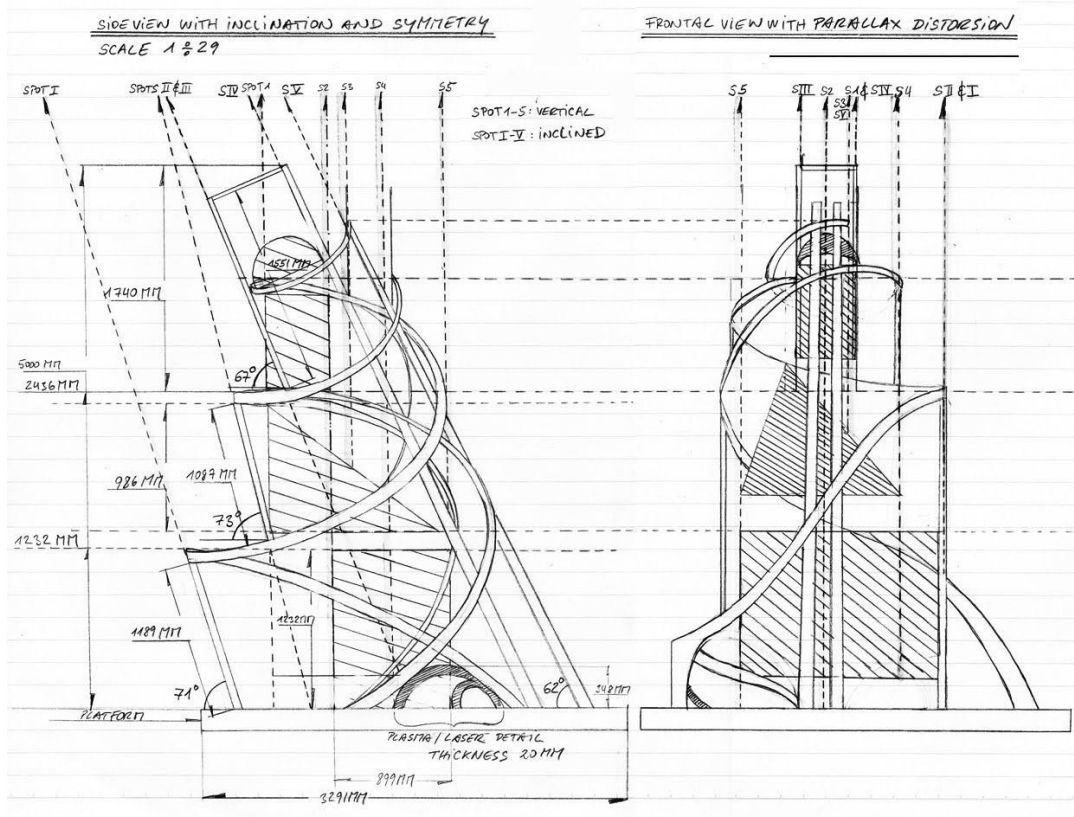
63. Хлебников Велимир. Творения, М., 1986, с. 175. «Признание»

64. Чекмарев В. М. Сталинская Москва. Становление градостроительной темы «мировой коммунистической столицы». М., 2012.

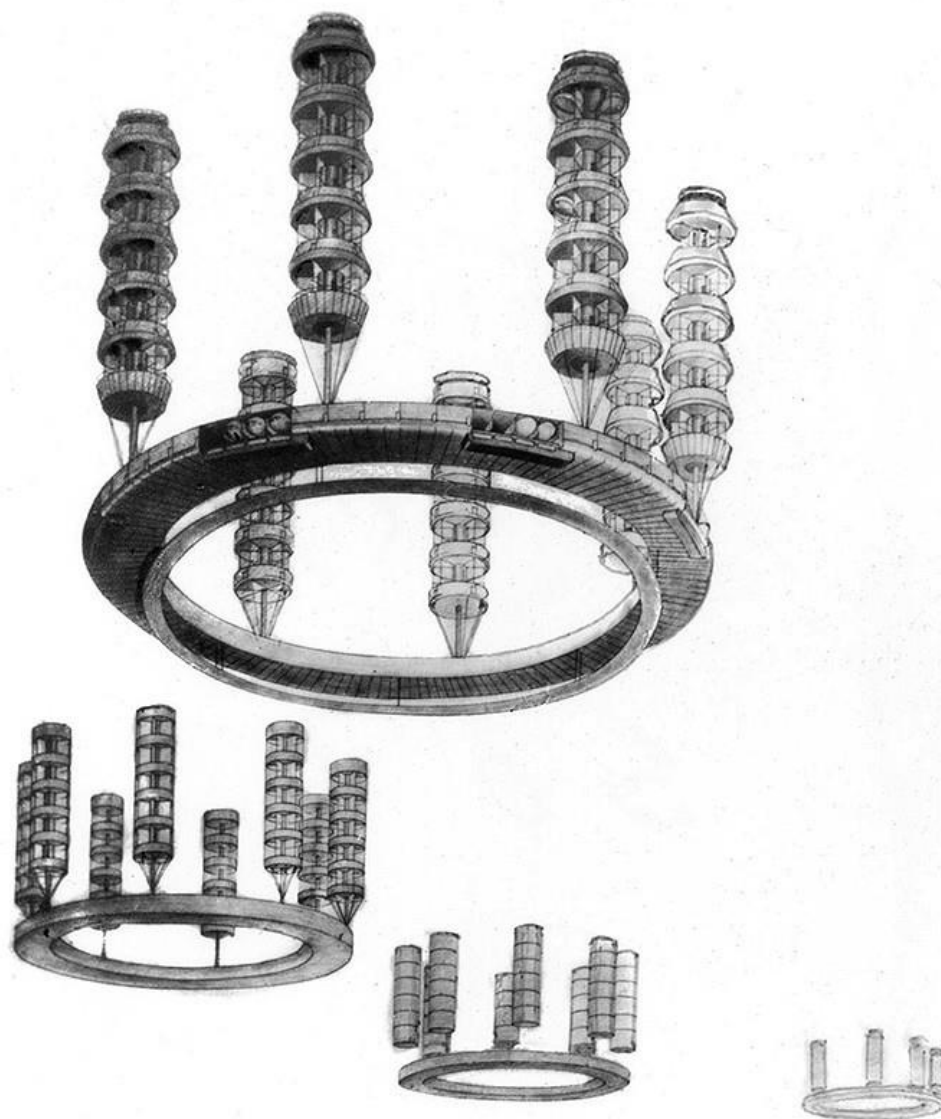
65. Шатских А.С. Казимир Малевич и общество Супремус / Александра Шатских. – Москва : Три квадрата, 2009. – 357

ПРИЛОЖЕНИЕ

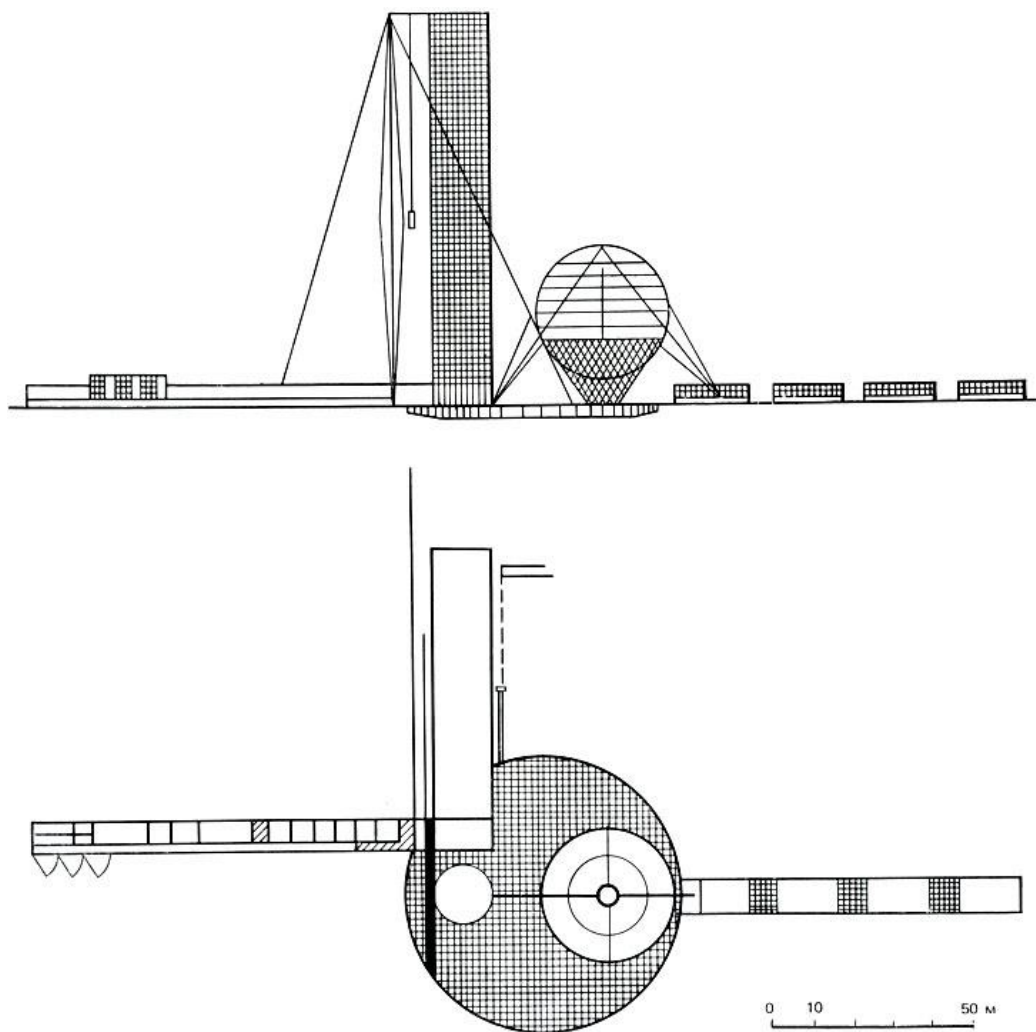
(Приложение 1)



PVSM.RU - Новости информационных технологий [Электронный ресурс] // Башня Татлина – Вавилонская башня коммунизма URL: <https://www.pvsm.ru/mail-ru/251759> (дата обращения: 26.06.2023)



Концепция летающего города Крутикова [Электронный ресурс] // URL:
<https://news.myseldon.com/ru/news/index/203385521> (дата обращения:
26.06.2023)



И. И. Леонидов. Проект Института В. И. Ленина в Москве (1927 г.) [Электронный ресурс] // Русское градостроительство. Вторая половина XVIII первая половина XX вв. – URL: <https://topuch.com/russkoe-gradostroitelstvo-vtoraya-polovina-xviii--pervaya-pol/index12.html> (дата обращения: 27.06.2023)