

Неоклассицизм и счастье

Игорь Духан

В статье исследуется поэтика счастья как формообразующий принцип архитектурного решения главного проспекта в Минске (1944–1955). Предвоенный силуэт города был сформирован монументальными архитектурными формами постконструктивизма, созданными И. Лангбардом – выдающимся архитектором с яркой урбанистической манерой. Послевоенная реконструкция города, предпринятая М. Парусниковым, М. Барщем, В. Королем и другими блистательными архитекторами, тесно связана с неоклассическими тенденциями. Главный проспект – выразительное архитектурное шоу, возникшее на фоне разрушенного города, – принципиально противопоставлен сдержанной монументальности образа И. Лангбарда. Завершенный к середине 1950-х годов, целостный неоклассический ансамбль был сформирован на основе неоренессансных идей школы академика И. Жолтовского. Поэтика горизонтали, символическая ориентация на программные произведения Жолтовского, взаимодействие архитектуры и ландшафтов были отличительными особенностями этого грандиозного проекта. В статье на основе архивных документов и мемуарных свидетельств показывается, как созданный на основе идей гармонического порядка и метафизики целостности Минск стал ярким претворением образа сталинского архитектурного Голливуда и одним из последних классических ансамблей в европейском урбанизме.

Ключевые слова: художественный образ города, постконструктивизм, неоклассицизм, градостроительное искусство, архитектура XX века, сталинская реконструкция, *Belle Époque*, архитектурные конкурсы, пространственно-временная композиция города, шоу-урбанизм, симулякр.

Художественный образ одновременно и раскрывает, и утаивает свою эпоху. Только в этой двойственности можно понять феномен отечественного «неоклассицизма» сталинской поры. В изысканный язык прекрасной и ученой неоклассики была облечена идеограмма тоталитарной империи. В архитектуре, пластике и живописи «сталинского ампира» ощутима театральность симулякра. Идейный смысл и классические формы «плавают» друг относительно друга, никак не сливаясь в единство формосмысла. Поразительна универсальность классического языка: он способен к воплощению таких разительно противоположных

культурных смыслов – пуссеновских размышлений и действенности Давида, утверждающей монументальности колоннады Лувра и легкой архитектурной иронии Жак-Анжа Габриэля и Роберта Адама.

Впрочем, «театральность» сталинского гезамткунстверка рождается только в оптике нашей постсобытийной, постфактумной рефлексии. Феномен советского неоклассицизма середины прошлого века – в его двойной интенциональности, в противоречивом и невероятном скрещении сталинского проекта империи и утонченного русского и европейского «неоренессанса–неоклассицизма». Здесь классический ордерный дискурс вновь продемонстрировал власть «абсолютной формы», способной быть приложенной к почти любому содержанию. Эта универсальность классического формообразования сопоставима с всеобщностью языка. Она сопровождает архитектурную риторику Афин и Французской революции, «империализм» древнего Рима и Рима Муссолини, сталинского СССР и Берлина 1930-х и 1940-х годов.

Одним из интенциональных совпадений сталинского проекта империи и неоклассической энтелехии формы стал образ счастья, золотого века. Именно этот образ с удивительной целостностью и полнотой классического языка был воплощен в реконструкции центра Минска, созданной в первое послевоенное десятилетие блистательными мастерами круга Ивана Жолтовского. Минск стал одним из самых ярких воплощений архитектурного парада сталинской *Belle Époque*.

Большой стиль – «стиль счастья» – в архитектурном пространстве Минска не формировался постепенно; он возник сразу, целиком, одним грандиозным росчерком Проспекта.

В 1930-е годы Минск, во многом благодаря титанической градостроительной деятельности выдающегося архитектора Иосифа Лангбарда, оказался почти не затронутым «сталинским ампиром». Дриму поворота к новому стилю в Минске передает одна из эскизных переработок фасада Большого театра оперы и балета, сделанная в 1945–1946 годах И. Лангбардом; она представляет собой монтаж, в котором поверх фотографии существующего здания нанесены изображения скульптур, картушей и прочие декоративные формы. Мастер вынужденно старался найти место для новой декорации на поверхности своего мощного и сдержанного постконструктивистского объема театра. При очевидном стремлении сбалансировать монументальный дух и простоту форм «современной архитектуры» и театральную неоклассическую орнаментику в самой коллажной образности театра ощутил надрыв. Согласно одному из воспоминаний, в процессе проектной переработки театра архитектор с горечью заметил: «Лучше бы он был разрушен»¹.

В 1930-е годы в решениях, предложенных Лангбардом в Минске, была найдена новая и уникальная формула целостности поставангардного образа города. Созданные по проектам архитектора сооружения не только сформировали узловые функциональные и образно-силу-

этные акценты. Их мощные массы, не утрачивая своего солирующего характера, пластично раскрывались историческому культурному ландшафту. (Ил. 1.)

Замечательно, как Театр оперы и балета (ил. 2) разворачивается своими формами к старому городу, создавая активную ось диалога с Иезуитским кафедральным собором. Объемы Окружного дома офицеров, по замыслу мастера, должны были, спускаясь по склону берега, раскрываться к реке и парку. В послевоенном эскизе планировки центральной площади города, расположенной на проспекте Сталина (1946), характер урбанистического видения Лангбарда вновь проявился в его внутренней историчности – площадь широкими визуальными лучами объединена с древним Троицким холмом, площадью Старого города и Иезуитским костелом в центре, интегрируя тем самым историю в многослойное панорамное видение.

Сила урбанистического прозрения архитектора выразилась в создании взаимосвязанной композиции силуэта центра. Этому он подчинил пластику своей монументальной архитектуры, делая ее сдержанно-мощной. Дом правительства Лангбарда во многом предопределил характер монументальности послевоенного широкого Проспекта, став его началом. Создателям послевоенного Проспекта приходилось учитывать это видение формы города, одновременно споря с ним и пытаясь отвергнуть многомерную пространственность лангбардовского урбанизма.



Ил. 1. Дом Правительства. Минск. Архитектор И.Г. Лангбард. Фото С.И. Кожемякина



Ил. 2. Театр оперы и балета. Минск. Архитектор И.Г. Лангбард. Фото И.Н. Духана

Сам мастер так и не смог перейти на позиции послевоенной декорации «сталинского ампира», с удивительной для того времени смелостью характеризуя ее как архитектуру «пустозвонных портиков и колоннад»². Иосиф Лангбард покидал Минск как израненный лев. В записке начальнику управления по делам архитектуры при Совете министров БССР М. Осмоловскому он говорил с трагической резкостью: «Моя 20-летняя архитектурная деятельность в Беларуси, очевидно, должна прекратиться. Вы хорошо знаете, что это я делаю не по своей, а по Вашей воле. Но, оставляя в стороне личные причины этого дела, я, как уроженец Беларуси, отдавший ей лучшие годы моей жизни, считаю уместным высказать некоторые соображения об идеологической направленности послевоенной ее архитектуры»³.

В ситуации наступления «сталинского ампира» по всему архитектурному фронту зодчий с удивительной смелостью и творческой ясностью продолжал декларировать свои архитектурные принципы 1930-х годов: «Стилистические особенности довоенной архитектуры Белоруссии имеют свое самостоятельное лицо. <...> Архитектура того периода, периода интенсивной борьбы Советского строя с буржуазной идеологией... сама по себе должна была стать отражением отрыва от той же буржуазной идеологии в архитектуре, от всяких романтических и иных ренессансов, формалистических и пустозвонных портиков и колоннад с традиционными, старыми как мир канонами ордеров, колоннами и кудрявыми капителями коринфской флоры, одним словом, от всего того,

что мы сейчас называем элементами идолопоклонничества перед Западом. Советская архитектура обратилась тогда к правдивейшему языку искусства – к простоте – к простоте планов, фасадов, к простоте архитектурных приемов, форм и стандартов. Подобная простота (в отличие от упрощенчества) всегда являлась основой лучших архитектурных памятников древности, а также и позднейших стилей, включая и русский классицизм, которые для своего времени явились выражением предельной простоты и лаконичности. Повторяю, не “упрощенчество”, а простота – простота строгая и вдохновенная – вот что, по-моему, является основным принципом советской архитектуры. <...> Меня всегда приводит в смущение та самоуверенность, с которой Вы так часто выступаете, огульно охаявая довоенную архитектуру Беларуси. <...> Конечно, не все удавалось, как хотелось, но это не умаляет значения и ценности архитектуры как стремления Белоруссии к созданию своей архитектуры, своего стиля»⁴.

Полемический протест приведенного выше высказывания отчетливо направлен против «пустозвонных портиков», «кудрявых капителей» и прочих атрибутов «сталинского ампира» и, во многом, против неоренессансной школы И. Жолтовского, оказавшей определяющее художественное воздействие на формирование послевоенного Минска. Свертывание работ Лангбарда в Минске и смерть мастера в 1951 году освобождали пространство для нового Стиля, который «спускался» в города СССР из столицы.

«Я вспоминаю Кельнский собор в послевоенные годы, окруженный разрушенным городом; ничто не потрясало так воображение, как ощущение мощи этого произведения, неповрежденно возвышавшегося посреди руин... Аналогия ценности монументов в разрушенных городах позволяет уточнить два аспекта: во-первых, контекст ничего не меняет в осмыслении монумента; во-вторых, только восприняв монумент как выдающийся градостроительный художественный факт или сопоставляя его с иными подобными градостроительными артефактами, мы сможем приблизиться к пониманию смысла архитектуры города», – писал выдающийся итальянский архитектор А. Росси, размышляя о роли монумента в городской среде⁵.

Воспоминание Росси во многом близко впечатлениям от разрушенного Минска старейшего харьковского архитектора А.Ю. Лейбфрейда, одного из участников послевоенной реконструкции города: «До войны я в Минске не был, а то, что я увидел в 1946 году, было ужасно. Город был в руинах. Дом Правительства окружала колючая проволока, и продолжалось разминирование. Поблизости мрачно высился одинокий Красный костел. Одиноко высились уцелевшие здания гостиницы “Беларусь” и ЦК партии. Второй приезд – строилось претенциозное, перегруженное деталями здание Универмага и бутафорный ренессансный дом а ля Жолтовский – Дом культуры МВД М.П. Парусникова. В третий приезд

впечатления улучшились: стали прорисовываться очертания проспекта и Круглой площади, возрождался Оперный театр...»⁶.

Послевоенная реконструкция Минска подтверждает мысль Росси об исключительном значении монументального архитектурного творения как квинтэссенции образа в архитектуре города. Проспект возводился как Монумент на месте разрушенной центральной трассы довоенной столицы. Грандиозные классические формы Проспекта рождались как будто *ex nihilo* посреди еще лежащего в руинах Минска. Для этого прежде всего было кардинально расширено и выпрямлено русло главной Советской улицы, благодаря чему в центре города сформировалась прямая, легко обозримая артерия.

Сразу же после освобождения от немецко-фашистских захватчиков в 1944 году (ил. 3) в Минск прибыла комиссия Комитета по делам архитектуры при Совете народных комиссаров СССР, которая подготовила «Эскиз планировки города Минска». Эти материалы были одобрены СНК БССР и ЦК Компартии Беларуси и приняты за основу для дальнейшей работы по генплану города. Проектные планы Минска XIX–XX веков и их реализация, запечатленная в планировке довоенного Минска, обладали существенными градостроительными достоинствами, что и было отмечено в рекомендациях по градостроительной стратегии восстановления белорусской столицы, подготовленных летом 1944 года. Правительственная комиссия, в состав которой вошли архитекторы А. Мордвинов, А. Щусев, В. Семенов, Н. Колли, В. Рубаненко, И. Лангбард⁷, дала достаточно высокую оценку архитектуре города в целом, сочетавшей, по ее мнению, «образы русских городов с большим влиянием городов Запада»⁸, живописность рельефа, выразительно обыгранного монументальными зданиями ратуши, церквей и монастырей, расположенных на холмистых возвышенностях.

Предложенная в 1944 году схема реконструкции центра развивала некоторые планировочные идеи Минска, разработанные в 1938 году в Ленинградском филиале Гипрогора, тем более, что часть авторов записки и идеи-эскиза планировки работали над архитектурой города в довоенный период. Генеральный план 1938 года предлагал создать симбиоз радиально-кольцевой системы с прямоугольной планировкой центра, делая весь город компактным и усиливая связи между районами⁹. Согласно генплану, «общегородской центр размещается в месте проектируемой площади перед домом Правительства, связанным прямым проездом с Вокзальной площадью»¹⁰. Предлагалось активно развивать ансамбль у площади здания ЦК Компартии Беларуси «с коренной реконструкцией сквера, выходящего на Советскую улицу», и Круглую площадь как значительный транспортный узел¹¹. В планировке 1938 года уже прорисован ландшафтный характер Круглой площади, свободно переходящей в парковый партер и перспективу излучины реки Свислочи (оригинальный момент композиции Минска, значительно развитый в послевоен-

ной реконструкции). Отмечалось, что «второй основной архитектурной осью города, перпендикулярной к Советской улице, являются улицы Ленинская и Энгельса, с продолжением их в северо-западном направлении»¹². Таким образом, закладывалась ясная система центральных открытых пространств, включающая площади перед Театром оперы и балета и площадь Свободы, с максимально удобными связями, спрямлением трасс и «расчисткой» их от фрагментарной застройки. По поводу исторической площади Свободы с формирующими ее произведениями ренессансной, барочной и классицистической архитектуры специально оговаривалось, что она представляет «большой архитектурный интерес»¹³. Действительно, здесь сосредотачивались монументальные ансамбли храмов, монастырей и гражданской застройки XVI–XIX веков, и проект 1938 года демонстрировал разумное охранительное отношение к наследию. В нем также намечалась «система зеленых насаждений города, основанная на едином композиционном замысле, – объединенная элементами зелени всех частей города между собой»¹⁴, учитывающая и сохраняющая все существующие зеленые участки – прообраз послевоенного сквозного водно-зеленого диаметра Минска.

Вообще генплан 1938 года содержал несколько ярких и продуктивных планировочных и образно-композиционных идей. Он интегрировал барочно-классицистический Минск в районе площади Свободы и регу-



лярный город XIX века. В эскиз планировки 1944 года были внесены новые акценты. Прежде всего он развил пересечение улицы Советской и Ленинской в открытый ансамбль, своеобразный форум, «основной костяк архитектурно-пространственной организации города»¹⁵. Раскрывалась и тема водно-зеленого диаметра, который в своих наиболее выразительных местах также получал характер публичных архитектурно-ландшафтных пространств. В образе города в целом уже звучала новая интонация «империи Победы».

Теперь предстояло самое сложное – этот новый градостроительный масштаб, новые образные настроения и планировочные идеи претворить в архитектурную плоть. И здесь в проектировании Минска отразилась характерная коллизия советского градостроительства периода восстановления и реконструкции разрушенных войной городов (вторая половина 1940-х – начало 1950-х годов): первоначальные концептуальные эскизы планировки часто делали известные московские и ленинградские архитекторы и планировщики, а доводили их местные кадры. Координацией этих работ, с выездом на места, занимались Комитет по делам архитектуры при СНК СССР и Академия архитектуры¹⁶. В разработке «академических

Ил. 3. Минск в руинах. 1944. Фото из коллекции Белорусского государственного архива научно-технической документации



проектов» участвовали К. Алабян, Г. Гольц, Н. Колли, А. Мордвинов, М. Парусников, Л. Руднев, В. Семенов, А. Щусев и другие мастера, богатейший архитектурный и планировочный опыт которых позволял им часто интуитивно, в сжатые сроки, точно определять стратегию развития генплана города. Именно такой документ – концепт-эскиз планировки – и был подготовлен выездной комиссией в 1944 году для Минска.

Однако потом начиналась конкретная работа по формированию генпланов, которая переходила к главным архитекторам городов и архитектурным организациям на местах. И здесь возникала коллизия. Разработка генпланов требовала детального инженерно-градостроительного, геодезического, санитарно-гигиенического обоснования и растягивалась на годы. Последовательная комплексная реконструкция города нуждалась в колоссальных материальных и производственных ресурсах, громадных затратах труда и десятилетиях исторического времени. Программная же идея сталинской реконструкции была не в создании комфортных условий для человеческой жизни, а в созидании гипнотического архитектурного шоу, своего рода архитектурной фальш-декорации, зримо демонстрирующей триумф победы и «новой Империи». Именно поэтому параллельно и часто независимо от проработки генерального плана проектировалась и застраивалась в кратчайшие сроки главная триумфальная ось – образный нерв шоу-урбанизма.

Дуализм шоу-урбанизма проник в мышление даже самых блистательных и высокопрофессиональных мастеров. Великий А. Щусев в 1947 году с непостижимой откровенностью советовал архитекторам Молдавии: «Может быть, в натуре все идет медленнее, чем хотелось бы, потому что мы восстанавливаем города равномерно, а вы знаете, что если равномерно восстанавливать, то много народу нужно. Выгоднее инженерам, мастерам взять 100 семейств и эти 100 семейств обустроить и сказать: вот как мы проектируем, вот как мы строим»¹⁷. В реконструкции Минска также проявился дуализм архитектурно-инженерного генплана и символической оси репрезентации.

Работу над генпланом вела группа архитекторов Белгоспроекта под руководством Н.Е. Трахтенберга и М.Н. Адросова, при участии архитекторов В.Г. Добрецово́й, Г.А. Парсаданова, инженеров Д.И. Ескевича, И.Л. Перлина, А.Я. Ленаха, К.В. Иванова, Г.П. Кавокина, Г.Б. Пекелиса и др.¹⁸. В Минске работы по общей планировке оказались удачно сбалансированными с идеями репрезентативной главной градостроительной оси. Обе группы архитекторов работали в контакте и взаимопонимании. Как отмечал Н. Трахтенберг, «большая группа архитекторов и инженеров Минска, Москвы и Ленинграда работают над проектами обновления и реконструкции столицы Беларуси»¹⁹.

Представляя проект нового генерального плана города общественности в 1945 году, Н. Трахтенберг особо выделял главную ось, сопряженную с центральной площадью и системой площадей ядра города: «Центр Мин-

ска решается развитой системой площадей, оформленных общественными зданиями, большими массивами зелени и объединенных главной магистралью города – Советской улицей и системой радиальных и кольцевых магистралей со всеми районами города»²⁰. В концепции генплана очевидно понимание главной оси как активно связанной с городом в целом. Это архитектурное осмысление Советской улицы как градоформирующего мотива будет развито ее «магистральным архитектором» М. Парусниковым. «Советскую улицу предполагается значительно расширить по всей ее трассе. Застройка улицы планируется жилыми и общественными зданиями. Основная этажность зданий намечается в 4 этажа (16–20 метров высоты) как наиболее приемлемая и экономичная. Ее превышение допускается с целью достижения большей архитектурной выразительности ансамбля, общего силуэта города»²¹. В генплане 1946 года центральная площадь получила открытый ландшафтный характер и свободно перетекала в парковую зону, прилегающую к Свислочи, включаясь тем самым в водно-зеленый диаметр, который превращался в важнейший пространственный лейтмотив Минска. Этот принцип раскрытия площади в парковую среду позднее М. Парусников разрабатывал в конкурсном проекте 1948 года. К сожалению, в итоге центральная площадь получила периметрально-замкнутый характер и была отделена от водно-зеленого диаметра Дворцом профсоюзов, Музеем Великой Отечественной войны и другими объектами. Замечательная градостроительная идея авторов послевоенного генплана и архитектора М. Парусникова о включении Центральной площади и тем самым Советской улицы в обширный градоформирующий водно-зеленый лейтмотив Минска – идея свободного ландшафтного раскрытия Проспекта – оказалась заметно видоизмененной.

Архитекторам генплана предполагалась многообразная по силуэту застройка Советской улицы и площадей, что позднее будет резко трансформировано М. Парусниковым в принцип единой горизонтали и в проектирование магистрали «в один карниз». Значительно возросла этажность, так как это усилило монументальный характер главной оси.

Авторы генплана, рекомендуя пространственно связать исторический комплекс площади Свободы с «новым центральным ансамблем системой широких, озелененных магистралей», тем не менее констатировали: «Минск не имеет ни законченных архитектурных ансамблей, ни архитектурных традиций. Немногочисленные уцелевшие общественные здания должны органично войти в ансамбль, но они не могут определять его стиливую направленность»²². Этот тезис отражал послевоенное понимание города как системы ансамблей и в то же время давал основания для сноса и нейтрализации исторических объектов там, где они «не совпадали» с новым магистрально-ансамблевым образом. Эта аксиологическая оговорка в процессе строительства ансамбля Проспекта перешла в практические действия по сносу «мешающего» реконструкции и раздражающего власть наследия.



Ил. 4. Проектное предложение по реконструкции центральной площади в Минске. Архитектор И.Н. Соболев

В советском градостроительном искусстве последовательно реализовывался картезианско-классицистический принцип верховенства урбанистического плана над пульсирующим живым многообразием среды. Поэтому проектные конкурсы, демонстрирующие различные конкурирующие методы и образы, предшествующие реализации на месте, играли исключительную роль в советской архитектуре. Советские конкурсы 1940-х годов исполняли особую «шоу-миссию», зримо удостоверяя в будущем парадизе социализма. Воображаемая архитектура принимала на себя роль отсутствующей в советском обществе магии, замещая ею реальный минимальный жизненный комфорт.

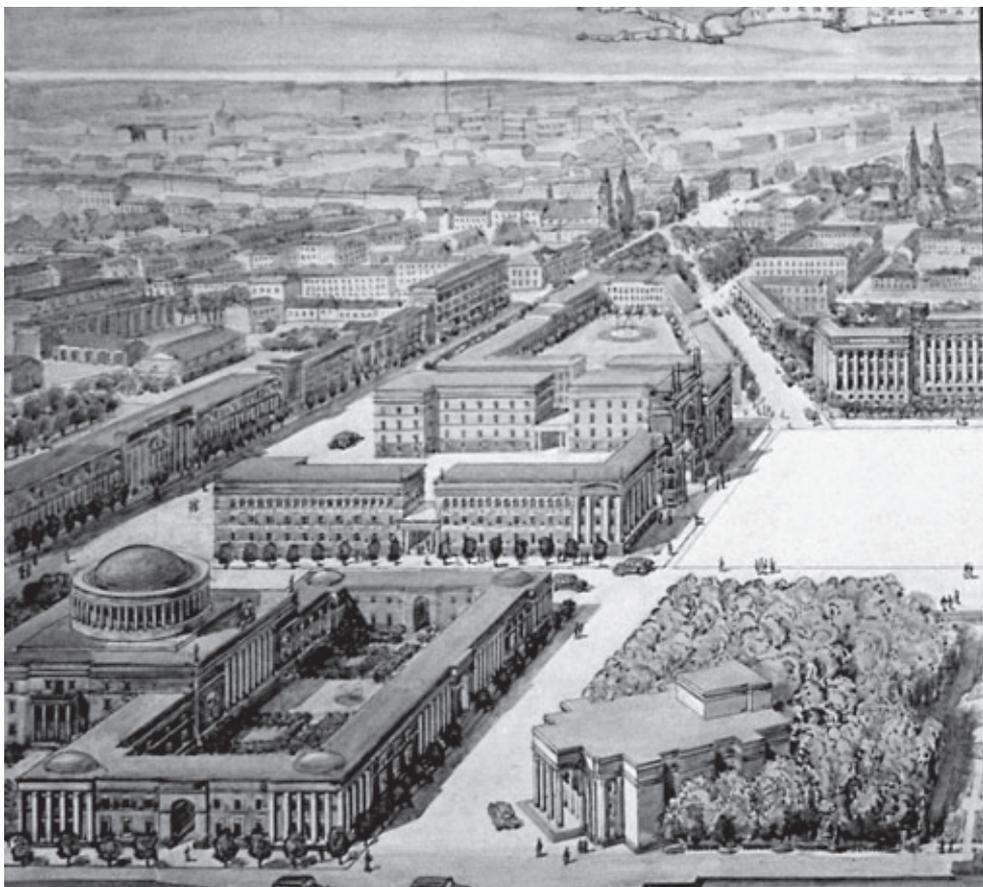
Несмотря на острую жизненную необходимость скорейшего восстановления Минска, образ центральных пространств города стал темой целой серии специальных архитектурных конкурсов. Первый из них состоялся уже в конце 1944 – начале 1945 года. Он был организован Управлением по делам архитектуры при СНК БССР (принимали участие Н. Колли, И. Соболев, М. Парусников, Ю. Егоров и В. Маргулис и другие архитекторы). Как скептически подытожил Ю. Егоров, «конкурс не дал больших результатов. Недостаток всех представленных проектов состоял в чрезмерной величине центральной площади, которая колебалась от 6 до 12 гектаров, в преувеличенном объеме расположенных на ней зданий, достигавшем сотен тысяч кубометров. Кроме того, проекты недостаточно учитывали сложившуюся планировочную структуру центрального района, опорные здания и соответствующий рельеф на месте проектируемой площади»²³.

В самом деле, отдельные конкурсные проекты – при отличном композиционном мастерстве – выглядели как инопланетные пришельцы для Минска. Так, предложение известного московского архитектора, предста-

вителя неоклассической школы Ивана Соболева представляло поэтическую вариацию на темы кремлевских башен и русской неоклассицистической архитектуры, никак не соотносящуюся с минским контекстом. (Ил. 4.) Соболев был одним из лучших последователей И. Жолтовского, входивший вместе с М. Парусниковым, Г. Гольцем и С. Кожиним в знаменитую «квадригу Жолтовского» – ядро классицистического направления в советском зодчестве²⁴. Он вместе с участвовавшими в архитектурном проектировании Минска в довоенные годы Г. Гольцем и М. Парусниковым работал в руководимой Жолтовским первой мастерской Моспроекта и был, конечно, в курсе минских архитектурных событий. Отмеченный несомненным профессионализмом, «фантастический» по своим формам для центра Минска эскиз Соболева представлял собой свободную вариацию на тему другого конкурсного проекта – Дворца Советов И. Жолтовского (1931–1932). В проекте мэтра основу ясной объемно-пространственной формулы составлял контраст двух тел – башни и центрического здания в формах римского Колизея. Как писал Р. Хигер, «проект Дворца Советов Жолтовского перекликался в своем построении с ансамблем Кремля, с его соборами и башнями и тяготел также в плане к Кремлю как к “сталинскому началу” Москвы»²⁵. В конкурсном предложении для Минска Соболев резко усилил «кремлевскую» силуэтно-пластическую тему, исключив из центрического здания мотивы Колизея и трактовал его в формах архитектуры «русского стиля».

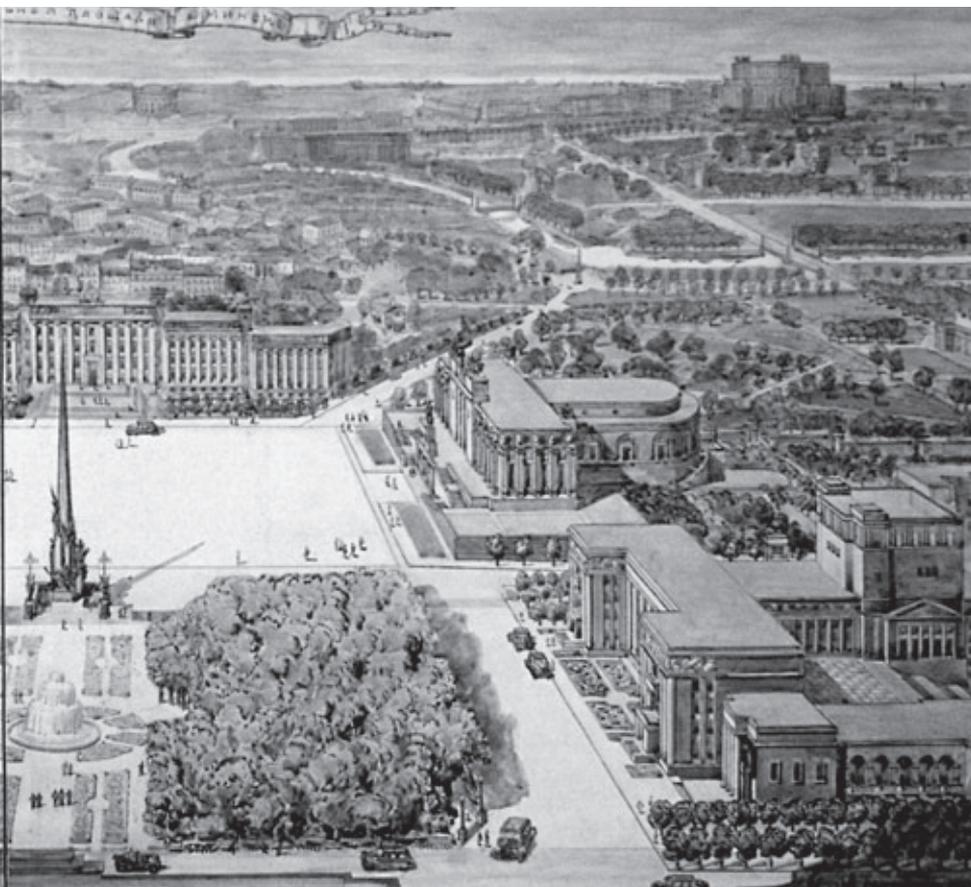
Этот проект – примечательный прецедент использования в качестве образца произведений главы неоренессансной школы. Соотношение «прообраза» и «повторения» здесь выступало в своей канонической парадигме и не подчинялось модернистским принципам новизны. «Повторение» благодаря зримому подобию образцу наполнялось изначальной силой его образа. Именно такой характер манифестации классического образца применен на Проспекте другим выдающимся мастером «квадриги Жолтовского» – М. Парусниковым – при сооружении основного Административного здания.

Анализируя результаты конкурса, М. Осмоловский писал: «По основным приемам архитектурно-планировочного решения проекты разделяются на две группы. В проектах первой группы главная площадь разбивается перед зданием ЦК КП(б)Б и существующим сквером по Советской улице, между улицами Энгельса и Красноармейской, включая площадь Свободы. Площадь решается также с учетом прилегающей к ней живописной бровки и поймы реки Свислочи (проекты В.Н. Семёнова, М.П. Парусникова, И.Н. Соболева, Н.Я. Колли, И.Г. Лангбарда, Б.С. Мезенцева, Ю.А. Егорова и В.М. Маргулиса). Эти проекты, дающие наиболее цельные, хотя и различные по своему приему и отношению к существующей застройке и схеме города решения, стоят на высоком архитектурном уровне и представляют ценный материал для дальнейшей работы над проектированием ансамбля площади. В проектах второй



группы главная площадь развивается по оси Ленинской улицы, в прямой связи с площадью Свободы (проекты В.С. Андреева и Д.Д. Жигачева; А.Н. Душкина, В.К. Олтаржевского). Эти проекты, несмотря на хорошую прорисовку и интересную архитектуру зданий, решают площадь на тальвегном переломе Советской улицы, без учета выигрышного рельефа, а также существующей опорной застройки. <...> Общий итог конкурса дал возможность правильно определить место новой Центральной площади Минска и разработать уточненные архитектурно-планировочные положения для дальнейшего проектирования всего центрального ансамбля города»²⁶.

Вместе с тем пространство Центральной площади еще долго оставалось темой конкурсов, и его окончательное архитектурное решение «от-



*Ил. 5. Проектное предложение по реконструкции центральной площади в Минске.
Архитектор И.Г. Лангбард*

кладывалось». Сильная градостроительная позиция, обусловленная доминирующим положением на холмистой возвышенности, уже в XIX веке была обыграна размещением здесь главной площади нового регулярного города. Эскиз планировки 1944 года и генеральный план, разработанный в Белгоспроекте, актуализировали значение центральной площади и пересечения улиц Советской и Ленинской как основного градостроительного средокрестия. Его градообразующая значимость подчеркивалась трактовкой в генеральном плане 1946 года улиц Советской и Ленинской как основных перпендикулярных диаметров Минска.

В конкурсах второй половины 1940-х и начала 1950-х годов, посвященных новому архитектурно-градостроительному решению центра, сформировались подходы к художественному образу Проспекта.

Рассматривая конкурсные проекты застройки центрального ансамбля Минска 1945–1948 годов, отметим несколько интересных подходов. И. Лангбард развивал тему трехлучевой композиции, связующей в единое визуальное целое Центральную площадь с ансамблями площади Свободы (визуальный луч от Центральной площади завершался силуэтом Иезуитского костела – основного акцента площади Свободы) и площади перед Театром оперы и балета. (Ил. 5.) Тем самым основные возвышенности центра города с их архитектурными ансамблями объединялись в законченную картину, а композиция центра прозрачно раскрывалась в глубину исторического Минска. Прием смелого раскрытия Центральной площади в ландшафтную среду поймы Свислочи, предложенный М. Парусниковым, получил в будущем развитие в композиционно-средовом сочетании урбанизированных пространств Проспекта с ландшафтами водно-зеленого диаметра. Тот факт, что по итогам конкурсов, посвященных Центральной площади, при наличии богатого архитектурно-градостроительного «материала ни один из проектов принят не был»²⁷, свидетельствовал скорее об ответственности архитекторов и идеологических руководителей тех лет. И позднее председатель Госстроя БССР, талантливый архитектор-художник В. Король «откладывал» окончательное архитектурное решение Центральной площади, понимая ее ключевое значение в образе Проспекта и Минска в целом, осознавая, что решение еще не созрело²⁸.

Определение в качестве «магистрального архитектора» главного Проспекта Михаила Парусникова – одного из ведущих представителей неоренессансной школы И. Жолтовского, «аристократа архитектуры», профессора и руководителя кафедры Московского архитектурного института – стало принципиальным событием. Этот выбор во многом предопределил характер архитектурного образа Проспекта – при всей свободе вариаций в облике отдельных зданий он утверждал целостность неоклассического ансамблевого жеста. (Ил. 6.)

Неоклассический принцип в формировании Проспекта проявился в пластичной редакции. В европейском и русском неоклассицизме XVIII – начала XX века тенденции следования каноническим прототипам, например, архитектуре А. Палладио, сочетались с разнообразными свободными вариациями на классические и иные темы. Выразительными манифестациями палладианской классики и ренессансизма И. Жолтовского в архитектуре Проспекта стали, прежде всего, произведения самого М. Парусникова (Административное здание и Национальный банк) и В. Короля – А. Духана (Главный почтамт). В то же время другие работы Парусникова (жилой дом с эркерами), как и произведения иных архитекторов, особенно ГУМ Л. Милеги и Р. Гегарта, характеризуются творческой свободой архитектурного формообразования, соотносимого с палитрой широко понятого «свободного классицизма».

Секрет художественной целостности Проспекта в Минске – в интегрирующей, стягивающей весь ансамбль мощи горизонтали. Она визу-



Ил. 6. Проспект Сталина в процессе реконструкции в начале 1950-х годов. Фото из коллекции Белорусского государственного архива научно-технической документации

ально прочитывается из центра его первой очереди (примерно в районе ГУМа), где хорошо видна единая линия верхних отметок всей триумфальной процессии застройки, от площади Ленина до парка имени Янки Купалы. Этот блестяще примененный прием классицистического урбанизма сплотил архитектурную процессию Проспекта в визуальное целое.

Поэтика горизонтали – основа образа Проспекта. Его пространственная архитектоника развивалась в направлении, отличном от доминирующей тенденции градостроительных решений, свойственных «сталинскому ампиру» в Москве, направленных на развертывание архитектурных ансамблей вокруг доминирующих вертикальных осей²⁹. Горизонтальность как сквозная связующая сила Проспекта по-разному выражалась различными мастерами, работавшими над его архитектурой. М. Барщ в домах-пропилеях со стороны парка Янки Купалы старался удерживать высоты зданий всхолмленной центральной части (симметричных жилых домов на Центральной площади, Госбанка и т. д.), создавая таким образом своеобразные первые минские «небоскребы» и органически развывая стилистику другого архитектора – М. Парусникова.

Горизонталь как организующий прием градостроительной композиции выкристаллизовалась в ренессансной культуре. Она выразила раскрывающуюся на нас визуальность ренессансного города – подобно картине кватроченто, ренессансный город смотрит на нас при нашем свободном движении в глубину и вдоль горизонтальных перспектив. Изящная градостроительная работа с горизонталью воплощена в про-

спекте Независимости. Парусников превосходно владел приемом формирования большого архитектурного пространства «в один карниз», примененного им и в проектировании аллеи Героев в Сталинграде, и в других проектах. Уникальный композиционный характер горизонтали Проспекта настойчиво требует к себе охранительного отношения как к выдающемуся примеру градостроительного искусства XX века.

Горизонталь и ось Проспекта в плане «разбиты» на систему кварталов-блоков, чередующихся с озелененными просветами. Сформировался характерный для классического урбанизма гармоничный «период» осевого пространственного развития, выразительность которому придают активные раскрытия в ландшафт. Весь ансамбль располагался между двумя площадями – Ленина и Победы, что также характерно для классических планировок. Амфитеатр площади Победы с обелиском завершил движение Проспекта.



Ил. 7. Административное здание на проспекте Сталина. Минск. Архитектор М.П. Парусников. Фото И.Н. Духана

Такова статическая картина Проспекта. Однако эта же картина во временном развертывании превращается в архитектурную драму. Ограниченное с двух сторон осевое направление Проспекта от площади Ленина до улицы Янки Купалы внезапно раскрывается в свободное поле ландшафта, в парковых перспективах которого мы обнаруживаем идиллию в духе русского классицизма с венчающим всю картину на горизонте строгим объемом штаба Белорусского военного округа (архитектор В. Гусев). Затем ландшафтные дали сжимаются, концентрируются в ось-вертикаль обелиска Победы. В темпоральной перспективе Проспек-

та представлено органическое сочетание классической трассы-процессии с динамичной игрой пространственных сжатий-растяжений, придающих его образу характер пульсирующего организма³⁰.

«Строгий, стройный вид» горизонтали Проспекта постепенно обрел образ пластично пульсирующего архитектурного тела. Фронт парадной магистрали, при всем следовании единой линии красных отметок, получил динамику за счет легкой игры сжатий и растяжений пространственного модуля квартала, выступов, западаний и пространственных разрывов. Первым монументальным произведением ансамбля стало Административное здание, построенное по проекту Парусникова. (Ил. 7.) Его комплекс во многом предопределил образные интонации и масштаб Проспекта. В выборе площадки содержалась интрига: новое сооружение примыкало к одному из центральных архитектурных произведений довоенной Советской улицы – зданию Минского земледельческого общества взаимного страхования, построенного по проекту известного зодчего Генриха Гая в 1915 году. Гай творчески ввел мотивы модерна в неоклассическое произведение со строгими ритмами изящно прорисованных ионийских колонн. Особенно выразительно и монументально он трактовал полуцилиндрический угловой входной объем с поставленными прямо на землю дорическими колоннами. Парусников не мог не увидеть изящества и отточенного композиционного мастерства своего предшественника-неоклассициста. Запроектировав свое здание как прямое продолжение произведения Г. Гая, он не только сохранил последнее в неприкосновенности.

Парусников продолжил карниз существующего здания, сделав свое архитектурное сооружение его полным продолжением. Тем самым, исходя из высоты наиболее монументального неоклассического произведения довоенного проспекта, был задан уровень формообразующей горизонтали нового Проспекта.

Административное здание Парусникова стало его центральным акцентом. Пространственное звучание магистрали подчеркнуто двухосевой ориентацией; пространство раскрывается по оси Проспекта и в то же время своей башней-бельведером сориентировано на перпендикулярную ему ось сквера, соединяющего его со стадионом. Эта двойная ориентация – на главную магистраль и на городское пространство – определяет пространственную связь Проспекта с городом, наиболее ярко выразившуюся именно в этом здании, а также в раскрытии в город Центральной площади (особенно в проектах конкурсов 1940-х годов), в мощном градостроительном звучании «пропилеев» Барща на пересечении с улицей Янки Купалы, в открытой пейзажной композиции площади Победы, переходящей в перпендикулярный Проспекту водно-зеленый диаметр.

Двухосевая композиция Административного здания фиксируется высокой башней-бельведером, на которую замкнута перспектива сквера от входной аркады стадиона. Существует своеобразное предание,

что министр госбезопасности БССР Лаврентий Цанава, не лишенный определенных пристрастий к футболу и искусству, заказал архитектору бельведер для того, чтобы прямо из здания любоваться спортивными соревнованиями на стадионе «Динамо». В проектных материалах Парусников трактовал башню-бельведер как энергичный вертикальный акцент и завершал ее грандиозным шпилем. Благодаря этому горизонталь Проспекта должна была получить классический вертикальный контраст – который, увы, так и не состоялся.

В духе неоклассической архитектуры Парусников сформировал объемно-пространственную композицию здания с монументальным палладианским портиком в центре и выходящими на красную линию фланкирующими крыльями. Композиция здания в целом получила не только двухосевую, но и весьма динамичный, развивающийся характер. Бельведер создавал вертикальную доминанту, противопоставленную в контрасте горизонтально протяженному объему. Наиболее полноценно Административное здание воспринимается в движении из окна автомобиля, когда полуцилиндрический дорический «угол» Гая переходит в стройный ритм полуколонн и пилястр, далее – в разворачивающийся в процессе движения портик, в яркий всплеск бокового крыла с бельведером. И в Административном здании, и в своем генеральном архитектурном видении Проспекта Парусников не раз демонстрировал «живое» ощущение магистрали как движущегося, изменчивого архитектурного целого.

Первое осуществленное монументальное произведение на Проспекте, Административное здание Парусникова, стало манифестом неоклассической школы академика Ивана Жолтовского. Программное присутствие неоклассики в редакции Жолтовского было заявлено сразу в нескольких аспектах – и в теме портика, разрабатывавшейся Жолтовским в 1930–40-х годах, и в его образцовой четырехколонной композиции (прямо отсылающей к палладианским образцам), и, наконец, в прямой референции к образам Жолтовского.

В 1930-е Жолтовский обратился к новой для его творчества теме колонного портика и многогранно ее разрабатывал, в духе времени находя идейные обоснования для решения чисто художественной задачи классического формообразования³¹. Он постулировал свое видение связи портика и социалистической демократии следующим образом: «Идея демократизма, доступности широчайшим массам должна решаться в нашей архитектуре не внешними элементами, а тектоническими средствами. <...> Я много думал над этим, работая над театром в Таганроге. <...> Мне хотелось дать ощущение раскрытости здания для всех. Я дал его в окружении колоннады, которая несет верхнюю часть здания, где расположены террасы общественного пользования»³².

Портик Административного здания в Минске функционально бесконечно далек от «раскрытости здания для всех» – и, тем не менее, так же, как и колонные портики театра в Таганроге (1937, И. Жолтовский),

он выполняет кодово-репрезентативную функцию «эмблемы народовластия». Портик Парусникова ближе к архитектуре форумов императорского Рима, что вполне органично включается в ряд римских аллюзий архитектуры «сталинского ампира». Эти римские аллюзии, разумеется, не могли стать программно-культурной ориентацией для социалистического зодчества. Идеология советского искусства и симпатии крупных исследователей искусства 1930–40-х годов тяготели к «демократической» Греции и ее художественным формам, однако в архитектурной практике римские темы возникали регулярно.

Палладианская основа мотива четырехколонного портика в Административном здании (ил. 8) очевидна – она берет исток от портиков палладианских вилл (в частности, Франческо и Лодовико Триссини в Меледо и Одоардо и Теодоро Тьене в Чиконье³³), в свою очередь продолживших римские архитектурные темы. Мотив четырехколонного портика прослеживается и в венецианских церковных фасадах Палладио с четырьмя полуколоннами, особенно в Сан-Джорджо Маджоре и Иль Реденторе. Образцы для последних Р. Витковер аргументировано усматривал в римских триумфальных арках³⁴.

Однако Административное здание в целом и его портик имеют прямые прототипы в постройках и проектах 1930-х годов самого Жолтовского, выполненных в Сочи и Мацесте. Здесь архитектор разрабатывал тему четырехколонного портика, свободно стоящего на лоне южной природы, в проектах насосной станции в Мацесте (1932), мостов через реку Сочинку (1935) и др.³⁵. Непосредственным же прототипом Административного здания стал Дом уполномоченного ВЦИК в Сочи, запроектированный и построенный в 1935–1936 годах.

Дом уполномоченного является, как нам кажется, несмотря на камерный масштаб, программным произведением И. Жолтовского, в котором он решал этапную для своего зодчества задачу построения объемно-пространственной композиции на основе портика. Расположенный в благоухоющем окружении южной природы, Дом уполномоченного по условиям своего существования близок вилле. Если другие произведения лидера неоренессансной школы, такие, как особняк Тарасова или дом на Моховой, были сориентированы на городские палаццо Палладио с их выраженным градостроительным звучанием, то в Доме уполномоченного Жолтовский развивал темы палладианской и вообще ренессансной виллы.

Парадокс в том, что Парусников перенес мотив портика дома-виллы Жолтовского в центральное сооружение главной магистрали города. Так же, как и Жолтовский, он трактует всю композицию здания в виде трехчастного центрально-симметричного объема с активно выступающим портиком и двумя крыльями, фланкирующими глубокий курдонер. Однако Административное здание – урбанистический акцент, характер которого задается его ролью в ансамбле главной магистрали. Парусников мастерски трансформирует тему ландшафтной виллы Жол-

товского в масштабное столичное здание, развивая его горизонтально-протяженное направление, трансформируя камерные боковые портики сочинского Дома уполномоченного в мощные парадные крылья с торжествующим ритмом пилястр монументального коринфского ордера. Он выводит боковые крылья на красную линию Проспекта, а портик несколько заглубляет – прием, противоположный решению Жолтовского. Монументальная лирика сочинской архитектуры сменяется римской монументальностью. При этом в минском Административном здании Парусников свободно варьирует различные мотивы классики, легко чередуя лучковые и треугольные сандрики или же заглубляя сандрики контррельефом в массу стены. Эта легкая и вариативная пластика стены, столь характерная для неоклассического формотворчества, усиливает монументальную «уверенность» портика.

В чем смысл этой выразительной реплики сочинской архитектуры Ивана Жолтовского в основном произведении нашего Проспекта? Возможно, прямо ссылаясь на хорошо известный в архитектурной среде, недавно построенный лидером школы образец нового этапа освоения ренессансной архитектуры, Парусников стремился утвердить этот стиль как стиль крупномасштабного послевоенного урбанизма, переводя образ особняка-виллы в большой градоформирующий масштаб.

Стиль – это человек. Тонко подмеченные известной актрисой того времени Татьяной Окуневской личностные черты Парусникова – аристократизм, решительность и интеллект, любовь к красоте в сочетании с легким флером – отразились в архитектуре Проспекта³⁶. Если Административное здание и здание Государственного банка, сформированные на основе большого палладианского ордера, своими масштабными монументальными формами декларируют серьезный характер учреждений, то в жилых домах с эркерами зодчий, напротив, создает легкие и жизнерадостные архитектурные образы, близкие игровой поэтике итальянских, особенно венецианских, городских палаццо.

Контрапост пластического мышления Парусникова выразился в том, что напротив одного из самых строгих палладианских произведений, им построенном, – здания Госбанка – расположено свободное и неординарное по своей архитектуре здание Главного универмага (ГУМа). В ГУМе, сооруженном по проекту Р. Гегарта и Л. Милеги, сопряжение и игра нескольких масштабов, скрещивающихся вертикальных и горизонтальных ритмов, обилие орнаментальных керамических форм привели к доминированию декоративно-пластического эффекта над конструкцией. Вместе с тем ГУМ стал одним из самых технологически передовых сооружений Проспекта, в его основе – железобетонная каркасная система. Собственно она и позволила легко трактовать фасады в виде структуры, состоящей из больших плоскостей остекления и остова из своеобразных расширяющихся книзу «контрфорсов», объединенных горизонталями карнизов.



Ил. 8. Портик Административного здания на проспекте Сталина. Минск. Архитектор М.П. Парусников. Фото И.Н. Духана

Вообще в основе пространственной композиции Проспекта – цикл своеобразных пропилеев. Два симметричных монументальных восьмизэтажных здания на пересечении Проспекта и улицы Янки Купалы, запроектированные М. Барццем, фланкируют переход от водно-зеленого диаметра к осевому развитию магистрали, а далее мотив пропилеев развивают симметричные монументальные жилые дома по проекту М. Парусникова и Г. Заборского, поставленные на торжественном «входе» в кульминационную часть главной улицы со стороны Центральной площади. (Ил. 9.)

«Невиданными темпами растет и развивается столица Советской Беларуси – город Минск. На глазах вырастают целостные архитектурные комплексы улиц, площадей, кварталов. Там, где еще недавно были



*Ил. 9. Фрагмент жилой застройки
на проспекте Сталина, Минск.
Фото И.Н. Духана*

руины и завалы, сегодня появились большие дома и широкие асфальтированные улицы с зелеными партерами и скверами. Минск сегодня – грандиозная и величественная стройка, стройка большого созидательного труда. Еще, кажется, недавно обсуждались проекты застройки Советской улицы, а сегодня это – уже конкретная реальность в виде целого ряда законченных сооружений и архитектурных ансамблей. <...> Только недавно вошли в строй два новых монументальных здания по Советской улице: 124-квартирный дом городского Совета и здание центрального Универмага. Оба эти сооружения, выполненные на высоком художественно-архитектурном уровне, достойно получили высокую оценку Минской общественности»³⁷ – так публицистическим стаккато начальник Управления по делам архитектуры при Совете министров БССР, талантливый архитектор и организатор Владимир Король исполняет «марш энтузиастов» по поводу послевоенной реконструкции Минска. Машинопись статьи помечена автором 25 декабря 1951 года. Строки Короля, который сам принимал энергичное творческое участие в созидании Проспекта, отражают интенсивный ход работ и уже полностью сложившееся к этому моменту понимание трассы улицы

Советской как главной оси. Послевоенные дискуссии о формировании основной магистрали города со стороны Привокзальной площади ушли в прошлое. Ансамбль Привокзальной площади, планировавшийся сразу после войны как начало нового города, в выступлении Короля (написанном по иерархическим правилам советской публицистической риторики), следует на втором месте после улицы Советской. Для выражения градостроительного смысла Привокзальной площади архитектор нашел удачное определение «вестибюль города»³⁸.

В темпоральной утопической структуре сталинской риторики главное – то, что еще предстоит, величественное грядущее, получающее свое «оплотнение» в контурах настоящего. Замечательно, что блестящий архитектор-градостроитель Владимир Король видел ось будущего Проспекта в теснейшей взаимосвязи всей системы открытых пространств центра, то есть не как линейную трассу, но как своеобразный урбанистический «позвоночник». Не случайно анализ ближайшего этапа развития Советской улицы он начинает с описания работ по реконструкции комплекса стадиона «Динамо» – одного из лучших неоклассических ансамблей, непосредственно интегрированных с Проспектом: «Рядом с районом Привокзальной площади начались грандиозные работы по строительству и благоустройству стадиона “Динамо”. Реконструкция стадиона предполагает возведение трибун вокруг всего спортивного ядра с расчетом на 35 тысяч жителей. Со стороны улицы Ульянова это будет грандиозное арочное сооружение с расположенным в подтрибунном пространстве комплексом спортивных зал и других физкультурных сооружений, облицованное керамической плиткой и просматриваемое с далеких перспектив, оно будет являться украшением всей этой части города. Значительно расширена вся парковая часть стадиона за счет прирезки большого участка, граничащего с улицей Свердлова. Новый вход со стороны Комсомольского бульвара, в виде тройной арки с венчающей группой скульптур, закончит этот замечательный архитектурный ансамбль центра города и подчеркнет уже на подходах с Советской улицы величие самого стадиона. Входы со стороны улиц Ванеева и Свердлова с организацией боковых автостоянок у Ворошиловского моста логично решают вопросы загрузки и разгрузки стадиона»³⁹.

Ближайшая по времени программа работ по улице Советской была нацелена на возведение «дворцов для народа» – монументальных жилых зданий. «На Советской улице в будущем году будет закончено строительство ряда больших объектов и в первую очередь жилого 106-квартирного дома городского Совета со встроенным кинотеатром между улицами Володарского и Урицкого, жилого дома автозавода на углу Комсомольской улицы, а также здания Центрального почтамта и Госбанка. На подходах к центральной площади строятся два громадных жилых дома – один Министерства легкой промышленности БССР, другой – Министерства электростанций. Эти два комплекса, задуманные

в едином архитектурном ансамбле и вместе со всем кварталом между улицами Ленинской, Энгельса и К. Маркса, в корне изменят архитектурный облик данного места в сторону его законченности и выразительности»⁴⁰.

Эволюция градостроительного символизма репрезентативного центра Минска от конструктивизма к Стилю Империи была нацелена на конструирование нового смыслообраза. Если в конструктивистском Минске раскрывалась просвещенческая по своему характеру программа созидания соцгорода с центральными архитектурными фокусами Университета, Университетской (Национальной) Библиотеки, Дворцов народовластия, Здоровья и др., то в Минске «сталинского ампира» акценты сгустились в направлении *имени собственного*, величия и масштаба, силы и спорта, мощных урбанистических лучей, обелисков-мемориалов и других тем римско-имперского урбанизма⁴¹.

Итоги послевоенных восстановительных работ по трассе улицы Советской обрели контуры зримого ансамбля в начале 1950-х годов, когда горизонтальная ось трассы была увенчана вертикальной *axis mundi* Правителя. Для свершения акта утверждения Стиля было необходимо его зримо удостоверить, придать ему имя собственное. В. Король отмечал: «На центральной площади города будет воздвигнуто грандиозное и величественное сооружение монументальной скульптуры товарища СТАЛИНА (так в машинописном оригинале. – ИД.). Общие размеры монумента 17 метров. Бронзовая скульптура будет покоиться на пьедестале, облицованном красным гранитом. Монумент товарища СТАЛИНА будет основным организующим архитектурным центром всей площади»⁴². Свершился ритуальный акт придания Стилю имени. В 1952 году улица Советская была объединена с Пушкинской и названа проспектом Сталина.

Триумфальное шествие Стиля по центру города охватило послевоенное десятилетие и прервалось почти столь же стремительно, как и началось. В черновом рукописном наброске одного из выступлений председателя Госстроя БССР Владимира Короля в 1956 году доминируют уже иные настроения, нежели в цитировавшихся выше программах действий послевоенных сталинских пятилеток. «Итак, в Минске – итальянский Ренессанс. А в Москве многие архитекторы решили осваивать стиль ампир. Так иногда “складывались” у нас архитектурные вкусы. Это было бесцельное и безвольное плавание по волнам мировой истории архитектуры. Только случайностью, господством вкусовщины можно объяснить, что корабль минских архитекторов прибило вдруг к берегу итальянского ренессанса»⁴³.

Образцовый риторический приговор в духе хрущевского анти-стиля! В знаменитом постановлении Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» Минск упомянут в числе городов,



Ил. 10. Проспект Сталина—Ленина—Скорины—Независимости. Минск. Фото С.И. Кожемякина

в которых «значительные излишества допущены при проектировании и строительстве жилых и общественных зданий». Борьба с архитектурными излишествами, помимо рационализации и удешевления строительства, стала символической деконструкцией Стиля и образа *империи имени собственного*.

Вряд ли стоит строго упрекать В. Короля в изменчивости воззрений. *Tempora mutantur, et nos mutantur in illis*. Риторика не полностью совпала с реальным действием. Король с его замечательным сочетанием менеджерских качеств, архитектурного вкуса и театральности еще многие годы удерживал преемственность в эволюции выразительного образа центра Минска, созданного выдающимися мастерами отечественного зодчества в послевоенное десятилетие. С закатом и развенчанием Стиля было ритуально стерто и его *имя собственное* – в 1961 году проспект Сталина был переименован в Ленинский проспект.

Исторически сложилось, что с классицизмом всегда шла упорная борьба. Так, рубенсисты и первые художники рококо боролись с пусеновскими принципами *goût classique*, молодые художники XIX века в Европе и у нас с невероятным напряжением творческих сил сражались с академическим классицизмом... Классицизм, продолжавшийся и возрождавшийся в новых ликах, был самой мощной силовой линией в судьбе европейского искусства. Глубина и сила классических эйдосов, творчески самообновляемых и «живых», позволила ему стать непрерывно-

стью, которая во многом характеризует тождественность европейской художественной традиции. Неоклассический ренессанс в отечественной архитектуре середины XX века оказался одной из последних манифестаций серьезного и воодушевленного *классического*, «вкомпонованного» в идеологический проект Сталина. Этот утонченный и учнейший «неоклассицизм» продлился одно историческое мгновение. Как реминисценция несвободы и *имени собственного*, он был за несколько лет потоплен в водах нового хрущевского архитектурного модернизма.

Проспект в Минске – шедевр искусства неоклассического ансамбля XX века – стал одной из наиболее выразительных и цельных репрезентаций сталинского образа империи. (Ил. 10.) Этой модели были присущи яркие идейно-пластические концепты. Она разыгрывала в архитектуре политемпоральность человеческого бытия, драматургически соединяя разновременные культурные ландшафты. В архитектуре «неоклассицизма» – «сталинского ампира» – конструировалось трансцендентное. Эстетика Проспекта – в игре образотворчества будущего и культурных историй, смешении образов Парадиза и Голливуда. Проспект не предназначался для жизни – он был грандиозным *воображаемым*, одним из самых ярких воплощений архитектурного Голливуда, сталинской *Belle Époque*.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сообщено академиком архитектуры В.Н. Аладовым.
- 2 Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 25. Оп. 2. Ед. хр. 40. Л. 1.
- 3 Там же.
- 4 Там же. Л. 2–4.
- 5 Rossi A. *The Architecture of the City*. Cambridge (Mass.), 1982. P. 124.
- 6 Из письма А.Ю. Лейбфрейда автору от 9 июля 1998 года (архив автора).
- 7 Национальный архив Республики Беларусь. Ф. 903. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 92–98. Ю. Егоров, бывший непосредственным участником послевоенной реконструкции, обоснованно добавляет в состав группы авторов записки и схемы-идеи планировки Минска 1944 года Н. Трахтенберга – высокообразованного архитектора-градостроителя, разрабатывавшего проект детальной планировки Минска (1939) и послевоенный генплан (1946). См.: Егоров Ю. Градостроительство Беларуси. М., 1954. С. 185.
- 8 Национальный архив Республики Беларусь. Ф. 903. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 92.
- 9 Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 6. Оп. 2. Ед. хр. 20. Л. 67.
- 10 Там же. Л. 67–68.

- 11 Там же. Ед. хр. 22. Л. 8.
- 12 Там же. Л. 9.
- 13 Там же.
- 14 Там же. Ед. хр. 20. Л. 69.
- 15 Егоров Ю. Указ. соч. С. 187.
- 16 Косенкова Ю.Л. Советский город 1940-х – первой половины 1950-х годов. От творческих поисков к практике строительства. М., 2000. С. 41–71.
- 17 Там же. С. 140.
- 18 Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 3. Оп. 4. Ед. хр. 527.
- 19 Трахтэнберг Н. Будучы Мінск // Беларусь. 1945. № 9. С. 45.
- 20 Там же.
- 21 Там же. С. 46.
- 22 Там же. С. 46, 49.
- 23 Егоров Ю. Указ. соч. С. 189.
- 24 Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2-х книгах. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 553.
- 25 Хигер Р. Зодчий И.В. Жолтовский // Архитектура СССР. 1968. № 2. С. 47.
- 26 Осмоловский М.С. Минск. М., 1952.
- 27 Егоров Ю. Указ. соч. С. 194
- 28 По сообщению академика архитектуры, лауреата Ленинской премии Ю.М. Градова.
- 29 Олтаржевский В.К. Строительство высотных зданий в Москве. М., 1953.
- 30 Духан И.Н. Теория искусств. Категория времени в архитектуре и изобразительном искусстве. Минск, 2005. С. 25–28.
- 31 Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. М., 2010. С. 151–176.
- 32 Жолтовский И. О некоторых принципах зодчества // Строительная газета. 12 января 1940 г.
- 33 Palladio A. I quattro libri dell'architettura. Venice, 1570. P. 60, 62 etc.
- 34 Wittkower R. Architectural principles in the Age of Humanism. London: Academy editions, 1998. P. 89–96.
- 35 Хан-Магомедов С.О. Указ. соч. С. 154–155.
- 36 Окуневская Т. Татьянин день. М., 2005.
- 37 Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 141. Л. 1–2.
- 38 Там же.
- 39 Там же. Л. 4.
- 40 Там же.
- 41 Ср. с римскими прообразами рассматриваемых урбанистических программ – Favro D. Making Rome a World City // The Cambridge Companion to the Age of Augustus. Cambridge University Press, 2007. P. 234–263.
- 42 Белорусский государственный архив научно-технической документации. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 141. Л. 4–5.
- 43 Там же. Ед. хр. 18. Л. 8.