

ВОПРОСЫ СТИЛЯ И МЕТОДА В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ КОНСТРУКТИВИЗМА

В последнее время в различных исследованиях, посвященных как конструктивизму в целом, так и его отдельным памятникам, наблюдается стремление отождествить его художественную практику с явлением «ар деко». Последнее все чаще рассматривается как эпохальная характеристика искусства второй трети XX в. [21; 22; 39]. Однако, возникает вопрос, в какой степени такое отождествление возможно, а в каких рамках конструктивизм необходимо рассматривать как самостоятельное явление.

Как известно, широкое движение конструктивизма охватило архитектуру, прикладные и изобразительные искусства, литературу, кино, театр, балет, музыку и т. д. Поэтому рассматривать его теорию и художественную практику, по крайней мере, в сфере пластических искусств, целесообразно в комплексе. При этом надо помнить, что ведущую роль здесь играли архитектура и т. н. «производственное искусство», предтеча нынешнего дизайна, сценография и прикладная графика и только в следующую очередь различные виды станковизма. Это обстоятельство представляется симптоматичным.

Проблематика стиля, традиционно выступавшая одной из важнейших в профессиональной художественной идеологии, оказалась в центре той полемики, в ходе которой самоопределялась и осознала себя теория и практика конструктивизма.

Понятие стиля было унаследовано профессиональной идеологией у многовековой традиции художественной культуры, где оно в различные периоды своего развития относилось к вещам и постройкам, произведениям искусства, изделиям художественной промышленности, наконец, использовалось для совокупной характеристики предметно-пространственной среды, выступая в художественном сознании как стиль эпохи. Проблематика стиля в теории и художественной практике конструктивизма, как известно, формировалась в связи с разработкой вопросов эстетики целесообразности, «производственного»

подхода и т. п. [34; 35] и испытывала воздействие разнообразных влияний социокультурной действительности 1920-х гг. В этом смысле тексты конструктивистов-«производственников» и их предшественников о стиле прочитываются не как выражение только чьей-то индивидуальной или групповой точки зрения, а как написанное временем и от лица профессии.

Осмыслению практического опыта и теоретических идей «производственников», их места в советской культуре посвящены многие публикации [16; 34; 46]. Вместе с тем, обращает на себя внимание тот факт, что вопросы, связанные с проблематикой стиля у конструктивистов, получали свое освещение преимущественно в двух направлениях. С одной стороны, это — стилистический анализ отдельных произведений, сравнение их стилистических черт с работами мастеров — представителей других художественных направлений с целью выявления общих закономерностей, позволяющих констатировать некий единый стиль времени [1]. С другой же, — обсуждение проблем формообразования, которые решались «производственниками» и снимали в контексте дискуссий 1920-х гг. более общие вопросы складывания на этой основе единых характеристик стиля [35; 36]. Фактически, тем самым проблемы стилеобразования отождествляются в этом случае с формообразованием.

Это второе направление исследований во многом развивается в русле лозунга «производственного искусства» «не стиль, а метод!» Однако общепризнан и тот факт, что движение «производственников» несло в себе «стилистический заряд» большой мощности, что позволяет говорить о конструктивистском стиле 1920-х гг. [34]. Тем самым фиксируется некоторое противоречие между теоретическими взглядами и художественной практикой конструктивистов. Эта констатация характеризует историко-рефлексивный, ретроспективный взгляд на «производственное искусство» 1920-х гг., исходящий из предположения — вытекающего из обозначенного лозунга, — что специальная задача создания стиля перед ним не стояла.

Вместе с тем, сама резкость и определенность лозунгов «производственников» о стиле позволяет усомниться в таком допущении и предположить, что намерения конструктивистов-«производственников», их манифесты парадоксально не совпадали с логикой развития их искусства. Их лозунги являются полемически заостренным свидетельством осознания ими собственного места в советской культуре 1920-х гг. и собственного пути. Творческая же практика продолжала собой непрерывную цепь развития определенной художественной традиции.

Поэтому становится необходима реконструкция проблематики стиля в концепции «производственников» как закономерного и исторически обусловленного ее этапа. Можно предположить, что концепция стиля в искусстве «производственников» адекватна тем историческим условиям, в которых она сформировалась,

и продолжает соответствующую художественную традицию. Очевидно, негативное решение задачи — манифестация отказа от идеи стиля в художественном творчестве — соответствует условиям ее постановки. Поэтому можно высказать гипотезу, что сам отказ от идеи стиля в концепции «производственного искусства» соответствует специфическим для него условиям постановки задачи создания стиля. Их и необходимо выявить.

Исторически выделяются две линии развития проблематики стиля.

Как известно, первоначально различие стиля являлось задачей преимущественно практической. Этимологическая связь этого понятия со способом литературного, а затем и всякого другого словесного изложения [19, с. 62] уже несла в себе возможность эстетической оценки. Однако в практике ремесленных цехов она не подвергалась теоретическому осмыслению, а существовала на уровне бытового опыта. Так, на ранних стадиях развития художественного ремесла практический смысл различий стиля связывается с определением будущего вида продукта — вещи или сооружения. Например, в период зрелой готики при строительстве оговаривался вид будущего монастырского собора «во французском духе» (*opus francigenum*) [50].

Эстетический оценочный аспект понятия «стиль» усиливается под влиянием индивидуалистической идеологии Возрождения [28], когда имя мастера связывается с авторской ответственностью за должный уровень мастерства, определяемый степенью совершенства произведенной им продукции.

Необходимость выявления совершенства «в чистом виде» порождает особое представление о вещи, выполненной мастером-художником: продукт его ремесла понимается теперь как произведение искусства. Для того чтобы некая вещь осмысливалась как произведение искусства, актуализируется представление о его форме. Характеристика стиля произведения теперь определяет степень соответствия его формы требованиям «хорошего вкуса» [2, с. 27–28].

В условиях разрушения цехового уклада утрачивает актуальность уподобление создаваемого ремесленником продукта каноническому образцу. Как ценность принимается активная авторская воля, не «уподобляющая», а «создающая». В этих условиях стиль произведения, а значит, и совершенную по современным художнику понятиям форму, ему необходимо было угадывать. Тем самым ставится проблема совершенной формы.

Ее постановка явилась предпосылкой «науки о форме», создаваемой в XVII в. в стенах Академий Франции Фреаром де Шамбре, Роже де Пилем и др. [52, с. 80–81, 93, 103–105 и др.]. Фактически, она была своего рода практико-методическим руководством, обеспечивающим осуществление художественной деятельности в условиях абсолютистской иерархии. Получение совершенной формы ставилось теоретиками и идеологами классицизма в зависимость

от соблюдения специальных норм художественной практики, которые провозглашались нормами классицистического стиля [33].

Тем самым впервые разводились практически, хотя это и не фиксировалось теоретически, процессы стилеобразования (создания норм стиля теоретиками классицизма) и формообразования (использования норм стиля художниками для создания своих произведений).

Однако, как известно, художественная практика XVII — начала XVIII вв. была много шире и разнообразнее классицистических доктрин. Фактическое равноправное сосуществование вне рамок абсолютистской регламентации произведений как официального стиля, так и свободных от стилистического канона, создало ситуацию, в которой употребление слова «стиль» в повседневном художественном опыте обесмыслилось, но продолжало выступать в нормативном качестве. В частности, в условиях кризиса абсолютизма на художественный рынок начинают поступать произведения в «мавританском», «готическом» вкусе, пасторальные и галантные сцены, авторы которых не скованы рамками официального заказа. Эти произведения, не подменяя и не вытесняя собой произведений канонического стиля, существуют параллельно с ними, составляя им конкуренцию на рынке. Критерии классицистических норм и регламентаций стиля становятся неприемлемы для их оценки. Однако эти произведения пользуются спросом, что стимулирует их производство.

На художественном рынке создается такая ситуация, когда границы оценки произведений оказываются размыты. Это не только приводит к кризису классицизма, но и ставит под сомнение «всеобщность» его норм. Если нормы стиля служили ранее гарантией качества заказанного произведения, то в новых условиях они уже таковыми не являются.

Рыночная конкуренция обнажает кризис и обостряет проблему теоретического осмысления феномена стиля, начало которому положил И.-И. Винкельман. Он усмотрел его предмет в признаках общности художественной формы [19, с. 15] и с его помощью создал модель истории искусства как истории стилей [10]. Тем самым он положил начало традиции использования понятия «стиль» как средства истории искусств [19, с. 15–17].

Таким образом, складываются две линии развития проблематики стиля — разработка ее как средства, обеспечивающего художественную практику, в «прикладных теориях», идущих от классицистической «науки о форме», и как теоретической проблемы искусствознания и истории искусства.

С середины XIX в. в сферу прикладных художеств (декоративного, монументального и прикладного искусства, архитектуры) все шире проникают возможности машинного производства, в т. ч. различные способы машинного тиражирования изделий [14, с. 22–34]. Возникает ситуация, когда одно и то же

изделие может выступать и как произведение прикладного искусства, и как предмет потребления.

Представление о совершенной форме произведения теряет в оппозиции «произведение искусства — предмет потребления» свою актуальность. Идея совершенства формы обесценивается в предметах потребления, уступая приоритет представлению об их утилитарном качестве. Взамен представлению о совершенстве формы актуализируется особое понятие эстетического качества продукции, относящееся как к произведениям искусства, так и к предметам потребления.

Теперь оно отождествляется художественным сознанием с их формой. Образцы формы, в свою очередь, традиционно устанавливаются в профессиональной художественной практике нормами стиля. Но, в отличие от регламентации деятельности художника нормами стиля классицизма в условиях абсолютистской иерархии, представление об эстетическом качестве на художественном рынке может быть распространено принципиально на любые формы, подчиняться любым стилистическим нормам. При стилистическом плюрализме эклектики возникает необходимость создания для художника специального оперативного набора таких норм.

Попыткой их разработки была книга Г. Земпера, носящая программное для современной ей ситуации название «*Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика*» (выделено мной. — А. Ш.).

Как известно, Земпер выделяет в этой работе два слоя, и соответственно, две функции «прикладной» художественной теории. Во-первых, это практико-методическое обеспечение работы художника, в котором характеризуются средства формообразования — учет функции, типа формы, материала и способов его обработки [17, с. 103]. Во-вторых, — рефлексивное осмысление результатов художественного творчества, соотносимое с традиционными трактовками стиля по индивидуальным, региональным или эпохальным признакам и материалу [17, с. 101–102].

Для решения практических задач, по Земперу, необходимо реализовать обе эти функции — одну в качестве целеполагающей, другую — обеспечивающей: «<...> во-первых, каждое произведение искусства надо рассматривать с точки зрения той материальной функции, которая в нем заложена, <...> во-вторых, всякое произведение искусства является результатом использования материала, который применяется при его изготовлении, а также влияния орудий труда и технологических процессов <...>. При современном исключительном изобилии средств удержаться в рамках закономерного и прекрасного поможет только сознательное соблюдение извечных законов стиля» [17, с. 224, 233–234].

В 80-е гг. XIX в. использование машин для массового тиража изделий становится постоянным фактором не только в производстве предметов бытового

обихода, но и в полиграфии, где труд художников-граверов заменяется применением механического клише, в станковой скульптуре, которая тиражируется в отливках на заводах литья, в искусстве текстиля, производстве мебели и т. п.

Различение «произведение искусства — предмет потребления», сохраняя свою актуальность для предельно сузившейся области традиционного станковизма (живопись, рисунок, лепка), вне ее нивелируется в понятии изделия, охватывающем все более широкую область прикладных, декоративных, монументальных и др. искусств. Вместе с ним нивелируется и традиционное представление об авторстве художника-прикладника как об ответственности мастера за эстетическое качество произведенного. Он теряет «монополию» на стиль, непосредственно связанный в его сознании с формой изделия, поскольку стиль получается «сам собой» в результате определенной «настройки» машины. Традиционно художническую роль принимает на себя инженер [43, с. 11].

Вместе с тем, в значительной степени под влиянием развития идущей от Винкельмана «теоретической линии» проблематики стиля, он остается центральным понятием художественной идеологии и ориентированной ею практики. Встает проблема самоопределения художника в этой новой ситуации.

Путь решения этой проблемы намечает У. Моррис [29]. Он переносит акцент в работе художника с изготовления отдельных произведений на создание предметного окружения жизни и деятельности человека в целом [20; 29]. Поскольку стиль, как уже отмечалось, оставался в конце XIX в. центральной категорией художественного мышления, он связывается с выдвинутой Моррисом задачей предметного оформления жизнедеятельности. Тем самым, не выдвигая собственной теоретической концепции стилеобразования, Моррис ставит задачу создания «большого» стиля как задачу собственно художественную и практическую. Ориентация на «большой стиль» как на некоторую формальную целостность всего мыслимого предметного мира современности приводит к противопоставлению плюралистическому представлению об эстетическом качестве, характерному для эклектики, нормативного требования выразительности форм, образующих в совокупности единый стиль эпохи.

При этом Моррис создает идеальную модель такого жизнеустройства, в формировании предметной составляющей которого была бы настоятельно необходима деятельность художника, и которое максимально благоприятствовало бы работе художника. Эту модель он облакает в формы социалистической утопии [29, с. 67–72, 290 и др.]. Фактически, эта модель играла в концепции Морриса роль механизма, которым нормировались процессы формообразования в художественной практике, т. е. механизма стилеобразования. Социалистическая утопия Морриса выступает средством решения проблемы самоопределения художника-прикладника в ситуации конца XIX в. Ее превра-

щенной формой представляется и отмечаемая многими авторами ориентация Морриса на возрождение средневекового ремесленного мастерства [14; 20; 24], ставшая источником многочисленных стилизаций в искусстве модерна.

Путь этот был апробирован на исторических образцах в практике эклектики. Но, в отличие от характерной для нее «технологической» ориентации, в текстах мастеров модерна отмечается сознательный поворот к социально-этической и эстетической окраске стилизаций. Он выразился в обращении внимания на человека, красоту, уют, удобство его существования, уважение культуры его восприятия и т. п., оценивая их как нравственные, здоровые, правдивые [6, с. 46, 54 и др.; 8].

О практической задаче создания «большого» стиля как стиля эпохи писал П. Беренс: «<...> у нас должен быть свой стиль, стиль во всем, что мы делаем <...>. Стиль — это символ единения, <...> характерного для определенного времени» [6, с. 54]. Она непосредственно предвдвряет стилистические поиски «производственников». Однако эти последние оказались значительно скорректированы той социально-культурной ситуацией, которая сложилась в Советской России после Октябрьской революции.

Пафос революционного преобразования мира был воспринят рядом мастеров, составивших ядро «производственников», как предпосылка для соединения в их творчестве эстетических представлений и революционных лозунгов. На этом основании формулировалась ориентация на производственное отношение к искусству [34; 35]. В этом смысле характерен тезис В. Е. Татлина об искусстве «ни правом, ни левом, а нужном» [32, с. 26].

Установке промышленного искусства начала века на пассивное оформление сложившихся форм организации быта была противопоставлена установка «производственного искусства» на проектирование нового образа жизни художественными средствами, на активное жизнестроительство, в основании которой лежали представления о комфорте, полезности, рациональной сообразности [4, с. 41]. Нормирование этих качеств исходило как из желаемых целей, так и из имеющихся возможностей. Поскольку, вследствие огромных масштабов предпринимаемого жизнестроительства с одной стороны, и разрушений, нанесенных первой мировой и гражданской войнами с другой, эти возможности не были обширны, экономность стала не только материальным ограничением, но и одним из важнейших этических требований, которому были подчинены эстетические поиски «производственников».

На этих основаниях непосредственно предшествующая «производственникам» культура модерна подверглась крупномасштабной критике. Она была распространена также и на культурное наследие эклектики, в котором лежали корни модерна. Культура «производственного искусства» сформировалась в результа-

те широкой и сконцентрированной во времени резкой переоценки ценностей.

Вместе с тем, заложенное в искусстве модерна внутреннее стремление к созданию и выражению в «большом» стиле «эпохальной общности эстетического мироотношения» [19, с. 37] не было исчерпано. Идеология «производственников» сформировалась в лоне идеологии модерна, даже противопоставляясь его принципам, — но лишь в той мере, в какой сами принципы модерна определяли это противопоставление. В результате произведенной «производственниками» переоценки ценностей целенаправленность модерна на создание стиля эпохи была «оторвана» от реалий его художественной практики. Эти последние, собственно, и подверглись критике. Движение «производственников», т. о., продолжало реализацию той цели, которую профессия перед собой поставила, — создание стиля эпохи. Но реальное выражение этого движения было существенно иным, чем в практике модерна. В нем осуществлялись новые, принятые «производственниками» в результате крупных социальных перемен, установки.

Состоявшееся идеологическое самоопределение «производственников» в новой социально-культурной ситуации поставило их перед необходимостью самоопределения относительно собственной профессиональной позиции, профессиональной истории и опыта.

В свете кардинальной переоценки ценностей модерн, как ее объект и непосредственно предшествовавший ей этап, очень резко «отошел в прошлое». Он, тем самым, приобрел черты явления ставшего и состоявшегося, был осмыслен не как «современное еще», а как «уже историческое» явление. Отсутствие должной исторической дистанции по отношению к модерну создало предпосылки сравнения его реальных достижений с целями, стоящими перед «производственниками». На этом основании установке модерна на создание «большого» стиля, потерявшей свою практическую актуальность в условиях послевоенной разрухи, была противопоставлена установка на создание современного стиля [12, с. 284]. Сопряженное с «большим» стилем требование выразительной формы в свете новой социально-этической ориентации сменилось нормативным требованием ее нужности, обусловленности и полезности [32].

В «производственном искусстве» задача создания стиля предметно-пространственной среды как стиля качественно новой эпохи охватывала и область практического художественного опыта, где она была исторически поставлена ходом профессионального развития, и область его теоретического осмысления. Практический опыт работы над подобной задачей в культуре модерна, который мог бы служить прототипом ее решения в новых условиях, был категорически отвергнут в ходе его критики как не соответствующий новым социальным ориентациям, отрицательный и вредный [12, с. 284–286]. В результате необходимо было создавать новые образцы стиля, опираясь не на прежние

профессиональные традиции, а на новые, теоретически сконструированные представления и средства деятельности. Причем задача их теоретического конструирования была осознана как профессиональная задача художника.

Определение характерных черт и судьбы современного стиля ставило «производственников» перед необходимостью не «ретроспективно», а «перспективно» формулировать общие принципы его создания. Этим современный стиль и работа над ним противопоставлялись другим исторически апробированным стилям и другим современным «производственникам» творческим взглядам, порождая острую полемику вокруг самой идеи современного стиля [16; 41].

Одним из отправных пунктов концепции современного стиля было суждение о принципе соответствия процессов общественного и художественного развития. Целью этого последнего понималось создание «общественной гармонии, пределы и характер которой определяются историческим развитием общественных отношений», — как писал Б. И. Арватов [3, с. 69]. Исходя из этого принципа, формулировалась установка на развитие как целевая установка художественного сознания. В ее рамках продукт деятельности художника понимается лишь как этап, шаг в его творческом развитии, стремящемся к гармоническому соответствию с «развитием общественных отношений»: «<...> произведение — очередная остановка на пути созидания, а не цель», — писал А. М. Лисицкий [27, с. 139].

Создание современного стиля как долговременная и крупномасштабная творческая программа, или, как писал Б. И. Арватов, «путь к органическому стилю», заключался, «не в омертвелой законченности раз и навсегда установленных образцов, а в непрерывной эволюционной динамике. От достижения к достижению, все время меняя и усовершенствуя формы, рука об руку с успехами техники и развитием социального быта будет твориться этот текучий, живой, *никогда не завершающий себя* стиль, — стиль самого динамичного из классов человечества, стиль пролетариата» [3, с. 74] (курсив мой — А. Ш.).

Однако такая точка зрения таила в себе практическую трудность. Одно дело — рефлексивно фиксировать соответствие достигнутого уровня художественного развития совершившемуся общественному прогрессу, что само по себе не было ново для теоретического искусствознания и истории искусств, другое же — проектировать это соответствие и практически достигать его в будущем.

Выход из этого затруднения виделся в переходе от социалистической утопии Морриса к идеям научного коммунизма Маркса, программирующим ход общественного развития. Тогда целью процессов стилиобразования стало понимать достижение соответствия ему в будущем развития художественного [36, с. 24–25]. В результате профессионального самоопределения «производственников» в новых социальных условиях понятие стиля приобрело в их теоретических

воззрениях проектно-программный характер. Оно было положено в основание концепции «производственного искусства» 1920-х гг. в качестве его жизненно-практической ориентации на социальную активность, действенность [35, с. 10].

Перед художником-«производственником», т. о., встал ряд нетрадиционных задач:

1. программирование траектории социального развития;
2. соотнесение собственного художественного развития с программой социального развития;
3. организация и управление собственным художественным развитием.

Тем самым в практике художника-«производственника» выделились две функции: производственная (традиционная, собственно «художническая») и рефлексивная и организационно-управленческая, взятая в отношении к собственной деятельности, сходная с позицией инженера.

Соответственно этому в «прикладной теории» «производственного искусства» столкнулись с необходимостью различать слои практико-методического обеспечения и рефлексии производственной функции, то же самое касалось оргуправленческой функции. Это различие послужило исходным пунктом концепции современного стиля в советском «производственном искусстве» — в теории и художественной практике конструктивизма.

С сознательным выделением оргуправленческой функции художника-«производственника» актуальным становится практическое различие процессов стилеобразования и формообразования, которые до того традиционно отождествлялись. Формообразование оказывается традиционно связанным с производственной функцией, стилеобразование как программа формообразования становится прерогативой оргуправленческой функции. Поскольку эта функция не имеет сознательно выделенных аналогов в предыдущем профессиональном опыте, то встает проблема поиска средств, ее обеспечивающих. Альтернатива решения этой проблемы заключается в конструировании или заимствовании аналогичных средств из других сфер деятельности, где они успешно использовались для решения подобных задач. Поскольку опыт и средства конструктивной работы такого рода в художественных профессиях накоплен не был, естественно было идти по пути заимствования. Оно осуществлялось в сферах, исторически связанных с работой художников-прикладников, архитекторов и т. п. Одной из них была инженерия.

К началу XX в. в ней выделились три взаимосвязанных области:

- изобретательства, в которой решались уникальные задачи, не встречавшиеся ранее в инженерной практике и не имеющие аналогов решения;
- конструирования, в которой решались типовые производственные инженерные задачи;

– научных исследований. Их функция двойка: при затруднениях в конструировании — исследовать в лабораторных условиях их причины и обеспечить их снятие; при необходимости использовать опыт изобретения в текущей конструкторской практике — обеспечивать эту последнюю необходимыми нормативами, стандартами и т. д., в которых зафиксировать уникальный опыт изобретения и сделать его общедоступным.

Таким образом, научные исследования в инженерии, будучи ориентированными на объект инженерной деятельности, вместе с тем выступали в функции ее организационного и управленческого обеспечения. Поэтому именно опыт работы инженера оказался наиболее соответствующим целям и задачам художника-«производственника». «Органичное, «инженерное» вхождение художников в производство оказывается <...> необходимым условием экономической системы социализма», — отмечал теоретик «производственного искусства» Б. И. Арватов [цит. по: 36, с. 26].

Инженерный опыт проецируется на художественный, а формообразование трактуется как «формоизобретательство» (Б. И. Арватов). Оно рассматривается теперь не как личная инициатива (подобно творчеству мастеров авангарда начала века), а как обязательное и принципиальное условие культурной работы художника в новой ситуации [7]. Вместе с тем, оно выступает не как самоцель, а как методический способ организации художественной деятельности, наиболее близкий творческому акту художника. Оно происходит в «лабораторных» условиях художественных мастерских [13] и внедряется в практику методами художественного конструирования, обеспеченного средствами того же типа, что и научно наработанные в инженерной культуре, — стандартами, типовыми проектами, нормативами, техническими условиями и т. п.

Б. И. Арватов в 1925 г. писал о необходимости привлекать художников к разработке «нормалей и стандартов продукции», демонстрировать «изобретения мастеров, формальные и технические достижения, нормализованные утилитарные формы», организовывать художественно-производственные лаборатории, «связанные с соответствующими лабораториями научно-промышленных институтов», «черпать новейшие и лучшие изобретения в качестве стандартов <...> для их популяризации и для пропаганды за утилитарное искусство» [5, с. 4].

Использование достижений инженерной культуры сочетается в художественном сознании «производственников» с принятыми ими этическими ценностями, которые в совокупности составляют качественные характеристики их продукции: честность, четкость, элементарность, геометричность, индустриальность (А. М. Лисицкий [42, с. 20]).

Однако оргуправленческим обеспечением формообразования разрешается только один аспект проблематики современного стиля. Другой связан с не-

обходимостью оргуправленческого программирования его развития.

Рассматриваемые Г. Вельфлином [9] и его последователями вопросы развития стиля как теоретической проблемы, с одной стороны подготовили почву для постановки этой проблемы в «прикладном» ключе, с другой — позиция Вельфлина и его направления именно с «прикладной» точки зрения выглядела отстраненной, пассивной и ретроспективной, что затрудняло или не позволяло использовать его находки для целей программирования развития современного стиля.

Поскольку оргуправленческая функция трактовалась обеспечивающей формообразование, оно оказывалось целенаправленным и динамичным, изменяющимся в различных ситуациях его осуществления. В этом его качестве естественно было искать механизм развития стиля. Его модель создал М. Я. Гинзбург [12].

Он выделяет две составляющие, данные художнику в его творчестве и проявляющие себя, в конечном счете, при констатации стиля: формальные элементы, появляющиеся в результате формообразования, и композиционные приемы их организации, результатом которой является композиция [12, с. 282]. Определяет стиль композиционная система, которая проявляется в соответствии приемов композиции элементам формы [12, с. 280].

Каждый из процессов — формообразование и организация композиции — имеет собственное развитие, и их неравномерность является механизмом смены стилей [12, с. 282].

Исторически первой в новоевропейской художественной культуре была композиционная система классицизма. Ее формирование было связано со становлением новых форм общественных отношений между художником и заказчиком, когда в условиях складывающегося художественного рынка свободное формотворчество превращается в предмет спекуляции, что резко снижает качество художественной продукции. Способом общественного регулирования и контроля его уровня становится система социальных ограничений формотворчества, механизмом которой выступает заказ [2]. Художественным сознанием эти ограничения присваиваются, «опрокидываются» на форму, отождествляются с ней и становятся основанием для образования достаточно устойчивых композиционных систем. Свобода формотворчества ограничивается их рамками. Они очерчивают круг общественно приемлемых образцов художественной формы, оставляя вместе с тем достаточно широкое поле для ее вариаций, для проявления личной инициативы в области формотворчества.

Вопрос принятия или непринятия той или иной композиционной системы как вопрос личной инициативы художника вступал в противоречие с тенденцией к тотальному управлению художественным развитием в эпоху абсолютизма, которое осуществлялось внешними по отношению к профессии механизмами. В этой ситуации воспроизводства композиционных систем необходимо было,

не отменяя личной ответственности художника за качество создаваемого произведения, «снять» компоненту личной активности, заменив ее регламентированными условиями функционирования мастера в централизованно управляемом государственном механизме абсолютизма.

Средством организации такого функционирования стала предложенная теоретиками классицизма модель канонического стиля. В ее рамках программа формообразования «отторгается» от личности художника и от его произвола и связывается с представлением о правильно организованной процедуре художественной деятельности, соблюдение норм которой ведет к достижению исковой степени совершенства произведения. Так происходит объективация стиля, представление его как некой «художественной истины», содержащей непреходящие критерии «истинно прекрасного», «истинной гармонии» и т. п.

В рамках этой модели вырабатываются неизменные эталонные ряды образцов формы, что и позволяет характеризовать саму эту модель стиля как константную. В ней создаются нормы и соответствующие им методики «сборки» элементов художественной формы по эталонным образцам; на основании этих методик выстраиваются различные технологии работы для различных жанров и видов искусства и т. п.

Другая композиционная система в европейском искусстве складывается под влиянием культуры романтизма, разрушавшего каноническую модель стиля и осуществлявшего переход к модели, которую можно назвать органической.

Здесь стилеобразование и формообразование осознаются как различные процессы. В качестве собственно стилеобразования выступает процесс обеспечения художественного формообразования нормами, выработанными на основе учета прежде всего его «естественных» факторов — материала и технологий. Далее осуществляется процесс создания по этим нормам художественных форм, получивший наименование «целостного формообразования» [17, с. 176]. Нормы целостного формообразования воспроизводятся профессиональными институтами, а не извне профессии, как это было в случае с каноническим стилем. Воссоздание органического стиля обеспечивается методически точным соблюдением норм [17, с. 98], что оценивается профессиональной критикой. Стратегия «работать в каком-либо стиле» становится ведущей художественной темой.

Сообразно подобному темоопределению усилия художественных институций направляются на формирование соответствующих стилистических норм всякий раз заново, что и позволяет характеризовать эту модель стиля как переменную. Само же темоопределение в условиях художественного рынка имеет стихийный характер [2]. В связи с этим разрушается та стабильность ориентированного «в вечность» канонического формообразования, которое использовало исторически апробированные композиционные схемы, прежде всего ордер в архитектуре.

В условиях изменяющейся рыночной конъюнктуры проявление личной инициативы художника в его отношениях с заказчиками и коллегами становится предметом особого и, что наиболее важно, осознанного как специфически профессиональный, творческого навыка. С этой точки зрения характерно различие в толковании принципов органического стиля в следующих хронологически непосредственно друг за другом концепциях Г. Земпера и У. Морриса.

Земпер выделяет принципы целостного формообразования, еще относясь к стабильной культурной традиции, когда обработка материала и соответствие изделия его функции как результат творческого отношения художника к материалу опосредованы либо стилем художника, либо региональным стилем или предлагаемым заказчиком образцом исторического стиля [17, с. 101–103].

Моррис же ограничивается лишь констатациями: «<...> выбор материала <...> важнее всего»; «позаботиться, чтобы здания впечатляли зримым соответствием своему назначению» [14, с. 44]. Такое ограничение целостного формообразования позволило трактовать принципы органики стиля в связи с конкретными ситуациями работы художника, его отношениями с заказчиками, вне какой-либо историко-канонической формальной обусловленности, которую еще учитывал Земпер.

Поэтому у Морриса принципы целостного формообразования выглядят проще, чем у Земпера: только учет функции, материала и условий его обработки (техники, обостренный интерес к которой, окрашенный глубокой эмоциональностью, проходит через тексты Морриса). Моррис, т. о., распредмечивает ретроспективный историзм канонического стиля. Он превращает принцип историзма из постулата следования «вечным» каноническим образцам в осмысленную в качестве исторической традицию обработки и использования того или иного материала, зависящую от функции изделия. Историзм теперь связывается не с внеположенным по отношению к деятельности художника образцом формы, а становится качеством, несомым им самим, — как традиция его работы, которую он сам реализует.

Историзм, по Моррису, как бы «живет» на тех людях, которые его осуществляют: «Странен для меня, — пишет он, — такой взгляд на историческую науку и интуицию, который велит возвращаться по собственным следам в прошлое, вместо того, чтобы дать возможность заглянуть в будущее; странен взгляд на преемственность истории, из-за которой мы игнорируем изменения» [14, с. 44].

Это последнее утверждение позволяет говорить о проектном, устремленном в будущее характере историзма Морриса, в связи с чем ретроспективные изображения Моррисом средневековья выглядят как своеобразное «проектирование назад»: так не было на самом деле в эпоху средневековья, а так он, Моррис, видит историю из проблем своего настоящего.

Т. о, в рамках развития переменной модели органического стиля формируется проектное отношение художника к собственной работе. Однако специфическим и определяющим оно становится лишь для исторически следующей модели, в основании которой лежит концепция современного стиля.

Если традиционно процессы композиции опережали процессы формообразования, то в условиях 1920-х гг., в связи с принятием установки на целенаправленное организованное и управляемое изобретение формы, это последнее становится стимулом обновления композиционных приемов и развития стиля в целом [12, с. 282].

Его можно реконструировать следующим образом:

1-я фаза — программирование развития стиля:

– создание концепции общественного развития («Мы не мыслим себе новых форм в искусстве вне преобразования общественных форм <...>» — писал Л. М. Лисицкий [26, с. 138]);

– постановка художественной задачи, соответствующей созданному «образу будущего». Она разрешается «не вообще», «а непременно, — как отмечал М. Я. Гинзбург, — в связи с определенной целью, определенным материалом, определенной обстановкой действия» [13, с. 164].

2-я фаза — шаг развития стиля:

– изобретение формальных элементов, соответствующих поставленной задаче;

– приведение композиционных приемов в соответствие с вновь полученными элементами формы («Вопрос стоял так: каковы изначальные импульсы формообразования, на базе которых затем, в ходе становления конкретного стиля «нарастает» художественно-композиционная система приемов и средств выразительности», — отмечает С. О. Хан-Магомедов [45, с. 30]).

3-я фаза — становление и распространение стиля:

– апробация решения в «лабораторных» условиях художественной мастерской;

– широкое распространение полученного решения с помощью системы стандартов, нормативов, типовых проектов и т. п.;

4-я фаза — критика утвердившегося стиля и предпосылки его развития:

– определение соответствия реализованного решения художественной задачи действительному уровню общественного развития;

– создание новой концепции общественного развития; и т. д. — см. 1-ю фазу.

Таким образом, развитие стиля осуществляется постоянно за счет «забрасывания в будущее» его целей «на шаг вперед», совершения этого «шага», рефлексии соответствия его результатов поставленной цели, корректировки ее, «забрасывания в будущее» откорректированной цели и т. д.

Характерно здесь то, что собственно развитие стиля в традиционном понимании оказывается задачей второстепенной по сравнению с осуществлением новой функции художника, освоившего именно метод развития: «Основной чертой современности мы почитаем торжество конструктивного метода, мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве», — писал А. М. Лисицкий [26, с. 138].

Тем самым была продолжена линия самоопределения художника промышленного, впоследствии «производственного» искусства, начатая модерном. Вследствие разрушения «монополии» художника на стиль в условиях эклектики, он самоопределяется в культуре модерна как «оформитель жизнедеятельности», принимая компромиссную идеологию «большого» стиля, и развивает этот тезис до «жизнестроителя», владеющего методом жизнеустройства. Следствием такого самоопределения был принципиальный отказ от определенности объекта художественного творчества: «Дело не в вещи <...>, а в работе с ней», — отмечал А. М. Ган [35, с. 10].

Соответственно, и само творчество трактовалось как обладание методом (и потенциальной возможностью) решения уникальных задач. Художник же понимался как носитель мастерства — владения методом «в чистом виде»: «<...> можно быть художником в чем угодно — в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовителя статуй, в текстильной мастерской и в мансарде специалиста по *nature morte*»; «художник не больше, не меньше, как квалифицированный организатор», — подчеркивал Б. И. Арватов [36, с. 25].

Тем самым впервые понятие стиля оказалось на периферии художественного сознания. Это осмысливалось как компрометация самой идеи стиля, идущая от критически отвергнутых ценностей модерна. Выделенные еще Г. Земпером две функции стилеобразования — программа формообразования (1) и его рефлексия и «стилепоименование» (2) — были в опыте конструктивистов предельно разведены и противопоставлены друг другу.

Задача собственно стилеобразования виделась в программировании практически осуществляемого формообразования — фактически, в создании тех норм, которым необходимо было следовать в процессе художественного поиска и создания тех или иных форм. Рефлексия же стилеобразования была сконцентрирована на методе, которым формообразование осуществлялось. А поскольку (в традиции, идущей от Земпера) «стилепоименование», с которым в основном и связывалось понятие стиля, приписывалось именно рефлексивной функции, то изменение ее ориентации было осознано как отказ от стилистической идеологии вообще.

Поэтому концепция современного стиля у «производственников» приобрела парадоксально антистилистическую трактовку, закрепленную впослед-

твии в крылатых формулах Ш. Ле Корбюзье: «Стили — это ложь», — и В. Гропиуса: «Метод, а не стиль» [19, с. 12].

Значение предложенной «производственными» концепции современного стиля выходит далеко за рамки практики «производственного искусства». Она завершает собой ряд сформированных на рубеже XIX–XX вв. моделей современного стиля.

Одним из определяющих факторов, обеспечивших переход к проектной идеологии в работе художника, было его освобождение от опеки мецената и самостоятельный выход на художественный рынок, когда жизненно важным оказалась необходимость «угадывать будущее», чувствовать тенденцию сиюминутного развития рыночной ситуации. В этих условиях актуальна не стабильная «вечная истинность» классических форм, а необходимость и реализуемость (т. е. практическая возможность и рыночная целесообразность) предлагаемого художником решения.

В ситуации рыночной конкуренции угадываемая художником конъюнктура завтрашнего дня становилась содержанием его профессиональной работы сегодня. Именно этим условием определяется нормативное и всеобщее требование современности стиля, осознание которой в конце XIX — начале XX вв. становится таким же фактом художественной культуры, как и сам стиль. Показателен уже перечень различных самоназваний этого стиля в европейском искусстве, отражающий общий для европейской художественной культуры характер осознания текущей художественной практики: Art Nouveau; Modern Style; Jugendstil; Modernism; модерн; новый стиль; стиль новой деловитости; международный стиль; современный стиль и т. п.

Проектное отношение к собственной деятельности требует от художника превращения эстетической рефлексии, сопровождающей творческий акт, в особый обязательный профессиональный навык. Вместе с тем, он не опредмечивается во внешних средствах деятельности художника и полностью сливается и отождествляется с его личной инициативой.

Именно ею стимулируется теперь темоопределение, которое упирается в определение границ современности «современного стиля». Парадокс здесь состоит в том, что создаваемые художником предметные формы «завтрашнего дня» создаются им из «сегодняшней» ситуации рыночной конъюнктуры. Так понятия границы современности лежат в тенденциях развития ситуации деятельности художника — ситуации проектирования. Она осуществится — и современный ей «современный стиль» канет в вечность, станет достоянием художественной культуры человечества, но вместе с тем утратит свою нормативно необходимую характеристику — современность.

Модерн — современный стиль конца XIX — начала XX вв. — историческим опытом своего художественного развития в полной мере обнажил эту па-

радоксальность нового отношения к стилю. Он знаменовал собою первый этап развития концепции современного стиля — статический.

Снятие отмеченного парадокса оказывается возможным лишь при такой организации эстетической рефлексии художника, когда обеспечивается ее адекватность развивающейся в историческом времени ситуации проектирования. Это связано со следующим. Художник уже не черпает темы извне своего творчества, как это было в рамках константной модели стиля. Вместе с тем, они не даны ему в непосредственном его контакте с заказчиком, как это было характерно для временной модели. Он становится инициативным создателем тем — «жизнестроителем»! — из рефлексивной по отношению к ситуации проектирования позиции. Эта позиция и порождается всякий раз из развития ситуации проектирования.

Условие адекватности их друг другу требует целенаправленного и контролируемого развития ситуации проектирования. Оно оказывается принципиально неосуществимо в рамках конъюнктуры художественного рынка. Поэтому не случаен тот факт, что решение этой проблемы видится «производственникам» в масштабе процессов, связанных с социальным переустройством общества в целом, и осуществляется в условиях социального переворота, ориентированного на планомерность и предсказуемость развития.

Необходимым средством развития динамической модели современного стиля, разрабатываемой «производственниками», становится процессуальное — функциональное — отношение к объекту проектирования. В нем видится возможность снятия внутренней парадоксальности статической модели современного стиля. Поэтому «производственники» вынуждены были все время говорить о развитии социальной жизни средствами архитектуры и дизайна, ибо в их концепции именно развитие социальной жизни выступало средством развития архитектуры и дизайна.

При этом для них оказывается принципиально безразличным, в каких предметных художественных формах воплощается современный стиль, значительно важнее оказывается адекватность создаваемой ими морфологии и порождающих ее процессов. Эту особенность современного стиля отмечал еще П. Беренс: «Стиль времени заключается не обязательно в новых формах какого-то небывалого ранее искусства <...>» [6, с. 43].

Однако практически осуществимым, по крайней мере, на уровне архитектурного проектирования и художественного конструирования, этот принцип оказался лишь в рамках динамической модели современного стиля: «К форме мы подходим путем развертывания социальной цели», — утверждал М. Я. Гинзбург [14, с. 141].

В этом — существенное отличие в понимании современного стиля от традиционных понятий стиля. Поэтому современный стиль оказывается специфическим понятием дизайна и современной архитектуры, появляется в контексте

их проблем и уже затем распространяется в другие области пластических искусств. Тем самым задается проектно-конструктивное отношение к стилю предметно-пространственной среды. Он полностью выводится из того ряда естественноисторического развития, с которым связано традиционное представление о стиле еще со времени И.-И. Винкельмана. В этом смысле современный стиль становится первым действительно историческим стилем — т. е. стилем, для которого действительное соответствие своему историческому времени есть сознательно поставленная и специально решенная задача.

* * *

Выдвинутая в «производственном искусстве» «антистилистическая» ориентация парадоксальным образом была «вновь отражена» в ориентации на «конструктивистский стиль», которая охватила в конце 1920-х гг. широкий круг художников, не принадлежащих к движению конструктивистов и оппонировавших им.

В архитектуре примером этого служат котельная МОГЭСа И. В. Жолтовского, проект Центрального телеграфа в Москве А. В. Щусева; в искусстве фарфора — работы С. В. Чехонина; в полиграфии — Ю. П. Анненкова, Н. П. Акимова, Д. И. Митрохина, Н. Н. Купреянова; в промграфике — В. А. Фаворского и т. д. В практике многих крупных мастеров 1920-х гг. идея «не стиль, а метод» была практически (в творчестве т. н. «новых прикладников») противопоставлена формула «не метод, а стиль», причем продуктивные результаты того и другого направлений оказались сопоставимыми и во многом идентичными [40]. Не были чужды конструктивистских стилизаций и сами «производственники»: например, в творчестве братьев Стенбергов «конструктивные формы явно отбирались с определенным стилистическим настроением», — отмечает С. О. Хан-Магомедов [44, с. 24; 34, с. 40].

Именно эти «конструктивистские стилизации», внешне неотличимые от опытов конструктивизма, хотя теоретически и идеологически (в смысле художественного мировоззрения) с ним не тождественные, и рассматриваются современными исследователями как ранняя стадия становления «ар деко» и формирования его особого пластического языка.

Здесь обращает на себя внимание то обстоятельство, что подобные исследования ограничиваются лишь анализом формообразования, главным образом, рассматривая его в плане складывания специфического художественного языка, свободного от каких-либо идеологических рамок и потому достаточно универсального для выражения самых разных творческих замыслов. Именно в специфике этого языка исследователи усматривают основания для складывания большой стилистической общности «ар деко», трактуя ее в духе максимально широкого плюрализма форм. Одной из составляющих этой общности и называ-

ется художественное наследие конструктивизма, понятное, в первую очередь, именно как «конструктивистские стилизации» [21; 22; 23]. Здесь мы сталкиваемся с вполне сознательной практикой ретроспективного «стилепоименования», что подчеркивают сами исследователи «ар деко» [39, с. 65]

В контексте такого исследования обнаруживаются две возможности ретроспективного «стилепоименования». Либо анализ показывает, что произведение создавалось традиционными приемами формообразования лишь с использованием специфической конструктивистской лексики. Либо же исследователь имеет дело с разведенными в практике конструктивизма слоями формообразования и стилеобразования, причем последнее, в силу рассмотренной выше специфики понимания стиля, представлено латентно, скрыто в процедурах деятельности, не данных непосредственно взгляду исследователя. В первом случае, видимо, можно утверждать, что мы имеем дело с действительной практикой «ар деко», во втором же необходимо рассматривать конструктивизм как самостоятельное явление искусства второй трети XX в.

В этом плане показательна судьба нескольких выдающихся памятников конструктивизма и «ар деко» в Харькове.

В Харькове, который на рубеже 1920–1930-х гг. был столицей Украины, в этот период велось бурное строительство. Создается новый административный центр, который должен был придать бывшему губернскому городу облик, соответствующий его новому столичному статусу. Проектируется и возводится комплекс сооружений самой большой площади Европы, которой было дано имя Ф. Э. Дзержинского (ныне площадь Свободы). Это выдержанный в формах конструктивизма ансамбль Дома государственной промышленности (Госпрома), Дома кооперации и Дома проектов (ныне корпуса Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина).

Сначала площадь Дзержинского была задумана круглой (архитектор В. Троценко), позднее был снесен сопредельный с нею бульвар и ее расширила прямоугольная часть, которая подходила к круглой под небольшим углом. В результате объединения этих двух частей площадь приобрела гигантские размеры, став одной из крупнейших в мире. С 1925 г. она застраивается ансамблем административных зданий, который стал выдающимся памятником архитектуры конструктивизма.

История создания ансамбля вкратце такова.

В мае 1925 г. Совнарком Украины объявил открытый конкурс на проект Дома государственной промышленности (Госпрома). На конкурс было представлено 19 работ. Первую премию получил проект под девизом «Незванный гость». Он был выполнен ленинградскими архитекторами С. С. Серафимовым, С. М. Кравцом и М. Д. Фельгером, которые и возглавили дальнейшие проектные работы. Инженерной частью строительства руководил П. П. Роттерт. С 1926 г.

началось строительство первой очереди комплекса. В 1928 г. он был полностью сдан в эксплуатацию.

Госпром — первое высотное железобетонное здание в Советском Союзе. Его конструкцию составляет монолитный железобетонный рамный каркас. Девять самостоятельных корпусов группируются в три больших массива, соединенных друг с другом переходами, которые размещены в разных уровнях комплекса. Центральная часть сооружения возвышается на 63 м (без учета сокопапятиметровой телевизионной антенны, установленной в конце 1950-х гг.), симметричный план массивов завершает по дуге круглую часть площади Дзержинского. Композиция Госпрома объединяет динамические вертикальные и горизонтальные объемы, практически лишенные какого-либо декора.

В 1930–1932 гг. с юга круглую часть площади замкнул Дом проектов (ныне главный корпус Харьковского национального университета им. В. Н. Каразина), построенный по конкурсному проекту С. С. Серафимова и М. А. Зандберг-Серафимовой. В 1929–1934 гг. на северной стороне площади по проекту А. И. Дмитриева и О. Р. Мунца был сооружен Дом кооперации (ныне корпус Харьковского университета).

Оба комплекса продолжают развитие композиционной темы, заданной Госпромом. Радиально ориентированные объемы размещаются в плане по дуге округлой границы площади. Они создают ступенчатое распределение объединенных между собою и с центром композиции — Госпромом — масс. В результате возникает свойственное архитектурному ансамблю композиционное единство.

Ансамбль организует в единое целое огромное пространство площади — круглой и прямоугольной ее частей, которые композиционно и стилистически «взаимосвязывались». На северной ее стороне в 1933–1936 гг. по проекту харьковского архитектора Г. А. Яновицкого была построена гостиница «Интернационал» (ныне отель «Харьков»). Она стала композиционным шарниром, который создал переход от высотной застройки круглой части площади к более низкой группе зданий, замыкающих площадь по ул. Сумской.

На продольной оси площади в 1929–1932 гг. по проекту Я. А. Штейнберга было сооружено здание ЦК КП(б)У.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. площадь Дзержинского представляла собой наиболее крупный и цельный в своем архитектурно-композиционном решении конструктивистский ансамбль в советской архитектуре.

Таковы общие сведения, обычно предшествующие анализу стилистики и формообразования ансамбля. Однако надо обратить внимание на то, что еще до начала конкурса были проведены работы, позволяющие говорить о том, что осуществленному в проектах формообразованию предшествовали процедуры стилеобразования ансамбля.

Так, условия всесоюзного конкурса «на лучший проект Дома Госпромшленности» разрабатывались в 1924–1925 гг. известным харьковским архитектором-педагогом профессором А. Г. Молокиным и инженером-строителем Я. И. Кенским и утверждались коллегиально ведущими архитекторами и строителями страны.

Условия конкурса излагали не только технические, но и идеологические и художественные требования к композиции будущего сооружения, разумеется, не в декларативной, а в конкретной форме. В частности, в них говорится: «<...> Вид на здание будет открытым со всех сторон, и, кроме того, силуэт его явится доминирующим для зрителя со стороны <...> нижней части города ввиду крутого понижения местности на запад от участков, отводимых под застройку.

<...> Здание должно быть железобетонным каркасной системы, на фасадах допускается частичное применение естественного камня <...>. <...> Следует по возможности избегать устройства узких, колодцеобразных внутренних дворов.

<...> При проектировании следует предусмотреть возможность расширения здания путем пристройки или постройки дополнительных корпусов <...>. (Зная, как впоследствии развился весь ансамбль площади, создание которого еще не предполагалось данным конкурсом, можно говорить о том, что в этом пункте условий идея непрерывного развития современного стиля получила закрепление и техническую и технологическую формулировку. — А. Ш.).

<...> Характер фасадов зданий предоставляется усмотрению составителя проекта, но, отражая идею советской промышленности, он должен отличаться четкостью линий, логичным распределением простых архитектурных масс при обилии света и воздуха. Здание может завершаться стеклянной камерой с радиоприемником, часами, прожектором для световых реклам и т. п.

<...> Кроме отступов в плане от красной линии, допустимы также частичные отступы фасадов вглубь участка и в вертикальном направлении на уровне различных этажей с устройством открытых террас, при возможности рационального их использования, а также допускается устройство плоских крыш. Следует предусмотреть на главных фасадах устройство балконов для выступления ораторов и установки громкоговорителей радиотелефона, а также места для световых экранов.

<...> необходимо предусмотреть правильное движение публики <...>» [47, с. 114–119].

Невольно напрашивается сравнение со сформулированными в 1932–1935 гг. легендарными пятью принципами Корбюзье [25, с. 270, 300], ставшими формулой, образующей, словами А. А. Тица, пластическую «молекулу стиля» современной архитектуры XX в. [38, с. 209].

Необходимо отметить, что принципы художественного формообразования комплекса Госпрома были изложены в условиях конкурса с той мерой обобщенности, которая открывала возможности для проявления различных художественных интуиций и авторских идей непосредственно в процессе проектирования сооружения. Об этом свидетельствует художественное разнообразие представленных проектов. Одновременно оно демонстрирует потенциальные возможности расширения пространства формообразования в рамках конструктивистской идеологии.

В конкурсных проектах [47, с. 14–21] использовались мотивы украинского народного зодчества (арх. Д. М. Дяченко), элементы «стиля небоскребов» (арх. Н. В. Васильев). Встречались реминисценции, хотя и очень завуалированные, конструктивного модерна (арх. А. М. Гинзбург, А. В. Линецкий) и популярной перед империалистической войной неоклассики (Я. А. Штейнберг, А. Е. Белогруд, А. И. Дмитриев). И. А. Фомин развивал в своем проекте идеи «пролетарской» («новой» или «реконструированной» [18, с. 27]) классики.

Хотя в условиях конкурса прямо и не заявлялась конструктивистская стилистика Госпрома, она, видимо, подразумевалась в подробном изложении возможностей использования в композиции сооружения технических устройств, плоских кровель, открытых террас, «четких линий» и т. п. Поэтому названные проекты имели, скорее, дискуссионный с точки зрения конструктивистского формообразования характер. Используемые в них пластические мотивы, можно сказать, «контрабандой» проникли в конструктивистское формообразование. Отчасти, именно это обстоятельство послужило мотивировкой для отклонения названных проектов.

В свою очередь, В. А. Шуко, В. Г. Гольфрейх, А. Н. Бекетов, Н. А. Троцкий, А. В. Щусев, С. С. Серафимов и, по-видимому, И. Г. Лангбард¹ создали варианты решений, демонстрировавшие разнообразные возможности формообразования в конструктивистской стилистике. Это многообразие художественных ходов было предложено выдающимися мастерами архитектуры, многие из которых создали замечательные произведения в предшествующие годы, отмеченные доминированием идей и приемов модерна, неоклассики, эклектики. Их участие в конкурсе показало, что профессиональное мышление с легкостью ассимилировало новые стилистические принципы и адаптировало соответствующий им пластический язык.

Тем самым на уровне непосредственного осуществления проектирования обнаружилось, что декларируемый теоретиками новой архитектуры конструк-

¹ Проект И. Г. Лангбарда не сохранился. Вместе с тем, выполненный им в 1930–1933 гг. тематически схожий проект Дома правительства Белорусской ССР (реализован в 1932–1934 гг.), очень близкий харьковскому Госпрому, позволяет предположить известную общность их художественных решений.

тивный метод в большей степени определял программу конкурса и отчасти связывал ее принципы с созданием базовых формообразующих — композиционных — схем. Само же формообразование осуществлялось сравнительно автономно, а детальное доведение формы, разработка ее мелких членений становились возможными уже непосредственно на строительной площадке, когда можно было корректировать ее отдельные элементы с учетом предметно-пространственного окружения Госпрома.

Необходимость совокупного анализа тех процессов архитектурной практики, которые предшествовали конкурсному проектированию Госпрома и были связаны с выработкой программы и норм формообразования его композиции (стилеобразованием), собственно с формообразованием на стадии проектирования и, наконец, с коррекцией и воплощением формы непосредственно на строительной площадке, связанной с уточнением масштаба и детализировки элементов формы при их восприятии с различных дистанций огромной площади, — вот те аспекты, которые еще требуют подробного изучения в контексте темы «Госпром — выдающийся памятник архитектуры советского конструктивизма».

Вычленение же из этого системного анализа лишь одного аспекта формообразования — архитектурного языка и применения наряду с «конструктивистской лексикой» других приемов организации формы [23], что якобы несвойственно «чистому» конструктивизму, — лакомый кусочек для любителей спекулятивных переименований конструктивизма в «ар деко» на основе поверхностных впечатлений.

Хотя есть и более серьезные основания для усмотрения прецедентов этого явления в архитектурно-художественной практике Харькова его столичного периода.

Одновременно с возведением ансамбля площади Дзержинского была проведена значительная реконструкция примыкающего к ней паркового массива Университетского сада, который был переименован в Сад им. Т. Г. Шевченко.

Именно здесь в марте 1934 г. была произведена закладка памятника Т. Г. Шевченко, который в это время в чрезвычайно сжатые сроки создавали в Ленинграде по итогам всесоюзного конкурса 1933 г. скульптор М. Г. Манизер и архитектор И. Г. Лангбард.

Окончательному скульптурному и архитектурному решению памятника предшествовал длительный творческий поиск, этапы которого представлены конкурсными проектами 1930 и двумя вариантами 1933 гг.

Вариантом памятника 1930 г. была «огромная голова поэта, выдержанная в геометризованных формах, покоившаяся на цилиндрическом пьедестале, в композицию которого была включена трибуна. Пьедестал был украшен рельефом с изображением коленопреклоненного человека, поднявшего над голо-

вой закованные в кандалы руки» [11, с. 12]. Это был гайдамак-повстанец, один из персонажей поэмы Шевченко «Гайдамаки» и одновременно символ той крестьянской борьбы «за волю», идеологом которой признавался Шевченко. «На лице поэта лежало выражение глубокой задумчивости» [48, с. 16].

Формальное решение этого варианта памятника строилось на соединении условной пластической композиции и развернутой литературной программы, придающую проекту агитпроповски иллюстративный характер.

Второй вариант памятника создается к заказному конкурсу, который состоялся в сентябре 1933 г. [15, с. 31].

Этот конкурс был наиболее представительным. В нем приняли участие В. Г. Кричевский, В. И. Мухина, С. Д. Меркуров, А. И. Страхов, Д. М. Торубаров, И. М. Чайков и др. Как и прежние конкурсы, он не дал окончательного результата, однако жюри были отмечены произведения, которые авторам предложили доработать. Среди них был и проект Манизера и Лангбарда.

Он решается скульптором и архитектором в несколько иной традиции. Фигура Шевченко была поставлена на пьедестал с низким рельефом, на котором изображались персонажи из его произведений [48, с. 16]. Этот вариант решался в композиции того типа, который был открыт в русской скульптуре памятником И. А. Крылову работы П. К. Клодта: писатель среди своих героев. Это было достаточно стандартное, усредненное, «благополучное» решение, прямым прототипом которого были многочисленные конкурсные проекты на памятник Пушкину для Москвы в конце 1870-х гг., ни один из которых не получил одобрения [37, с. 18, 21, 25, 31, 33, 37].

Однако, зная конечный результат конкурса, нельзя не отметить, что подобный, так сказать, промежуточный, вариант был логически необходим в процессе творческого поиска.

Здесь была предпринята попытка уяснить себе ту потенциальную «емкость» образа поэта, которая опиралась бы на широкий социальный и культурный контекст, превращающий памятник не просто в мемориал отдельного лица, а в художественный символ целой исторической эпохи.

Памятник, таким образом, значительно перерастал первоначальную, сравнительно скромную задачу. В этом варианте фактически формировалась та «сверхзадача» работы скульптора и архитектора, решение которой принесло им победу в третьем конкурсе, проведенном в конце 1933 г. [15, с. 31].

В новом варианте памятника образ Шевченко трактуется как центральная, осевая фигура украинской истории. С одной стороны, поэт включен в этот исторический поток наряду со своими персонажами, которые, в свою очередь, воплощают собою героев народного эпоса. С другой стороны, он вознесен над этой историей силою своего творческого гения и тем самым наделен возмож-

ностью прозревать будущее — то, которое для скульптора и его современников является их настоящим, окрашенным революционной романтикой, провозвестником которой и провозглашается великий Кобзарь. Таково было программное содержание нового варианта памятника.

Именно такая трактовка образа была признана лучшей по итогам последнего конкурса 1933 г.

В архитектурной композиции памятника были объединены в одно пластическое целое высокий трехгранный в плане пилон, являющийся пьедесталом фигуры поэта, и восемь вертикальных разновысоких параллелепипедов, поставленных уступами вокруг пилона так, что они образуют спираль, поднимающуюся против движения часовой стрелки. Эти параллелепипеды стали пьедесталами шестнадцати фигур, опоясывающих памятник. Они символически выражали исторический путь украинского народа от его борьбы против закрепощения в восемнадцатом веке до победы социализма в двадцатом.

Проект был полон актуальных для тридцатых годов смыслов — спиралевидная композиция ассоциировалась с представлениями о диалектически закономерном развитии истории, диагональное движение справа снизу налево вверх символизировало борьбу и преодоление трудностей. Композиция строилась не путем иллюстративного перечисления символов, а по принципу поиска смылонасыщенной пластически выразительной архитектурной формы, поддерживаемой и раскрываемой скульптурными массами. Она объединила художественные поиски конструктивизма, выраженные в лапидарных формах архитектурного решения, и традиционный, даже академичный, язык скульптуры, доступный пониманию широких масс зрителей, не искушенных в тонкостях архитектурно-художественных условностей.

Сегодня подобное решение может представляться примером искусства «ар деко». Разумеется, сами авторы не рассматривали свою работу в подобной терминологии. Здесь, как уже отмечалось, проявляется стремление современных исследователей осмыслить сложные и разнообразные формотворческие процессы 1930-х гг., в частности, объединение в одном произведении разных языков формообразования — в данном случае конструктивистского в архитектурной части памятника и академического в скульптурной, — как единый стилиобразующий контекст [21, с. 67–70]. Если его удастся выстроить, то, без сомнения, созданный Манизером и Лангбардом памятник Шевченко будет фигурировать в нем как один из замечательных образцов стиля.

В композиции памятника был найден тот динамичный силуэт, который хорошо гармонировал с архитектурным строем нового центра, ставшего классикой конструктивизма. Вместе с тем, памятник был лишен той схематичности, которой грешили слишком «конструктивистские» образцы первых конкурсов.

Масштаб скульптурной композиции найден так, чтобы фигура поэта воспринималась на больших дистанциях и в разных ракурсах давала обобщенный силуэт, а фигуры постамента рассматривались со сравнительно небольшого расстояния и в движении при круговом осмотре памятника.

В статической композиции памятника реализовывался, таким образом, кинематографический эффект, актуальный для зрительного опыта людей XX в. При его восприятии последовательно сменяли друг друга общий, средние и крупные планы, возникали эффекты монтажного соединения различных фрагментов, провоцировалась динамика перемещений зрителя и смена его точек зрения. Памятник обладал развитой, характерной и разнообразной пластикой и одновременно становился одним из важных градостроительных узлов в архитектурной композиции городского центра, композиционной доминантой главной городской магистрали, улицы Сумской, на том ее участке, который связывает новый и старый центры города.

* * *

Разведенные в теории конструктивизма процедуры стилеобразования и формообразования в масштабной творческой практике конца 1920-х — начала 1930-х гг. были освоены как различные функции профессиональной деятельности, которые могли осуществляться разными лицами в разное время и не обязательно пересекаться в едином творческом процессе одного мастера.

Стилеобразование опиралось на программирование социального развития. В этом контексте оно все дальше отходило от собственно художественной проблематики формообразования и во все большей степени ассимилировало средства и методы научного прогнозирования, составившие основу тех социологических дисциплин, которые вошли в контекст художественно-проектного профессионализма уже во второй половине XX в.

В свою очередь, на уровне формообразования идеи программирования были ассимилированы в функционалистских методиках построения композиционных схем. Наиболее последовательно они применялись в тех сферах художественного творчества, которые включали в себя действие как имманентную составляющую пластической формы. Потому наибольшее распространение идеи конструктивизма получили в архитектуре, дизайне, сценографии.

Одновременно обнаружилось, что те процедуры формообразования, которые связаны с разработкой элементов пластического языка, могут осуществляться сравнительно изолировано от программ стилеобразования. Более того, программа, разработанная одними мастерами, может приниматься другими в качестве либо условий постановки творческой задачи, либо критериев оценки полученных результатов, а конструктивистская художественная лексика исполь-

зоваться в тех достаточно традиционных способах работы с формой, которые были освоены в практике стилизаций еще во времена эклектики середины XIX в. В наибольшей степени такие «конструктивистские стилизации» оказались присущи традиционным формам станковизма, где действие как формообразующий фактор принимало характер пластической метафоры: оно усматривалось за разломами формы, специальными композиционными приемами организации ритма картинной плоскости, «подкубленной» трактовкой объемов и т. п. В конце концов, все это приобретало достаточно поверхностный декоративный характер.

Наглядным примером таких стилизаций может служить ныне опубликованная [31] серия портретов литераторов и музыкантов, выполненная в Харькове в 1920–1930-х гг. А. Г. Петрицким.

Лучшие из портретов этой серии гротескно заостряют характеристики изображенных лиц и в целом выдержаны в свойственном для того времени конструктивистском ключе. Такой подход к решению задач портрета стал складываться в начале XX в. (Н. И. Альтман, Ю. П. Анненков, М. З. Шагал, Д. П. Штеренберг и др.) и имеет некоторые общие закономерности модификации этого жанра, на которые следует обратить внимание.

Как известно, цель любого портретного образа состоит в обретении сходства с портретируемым. Проблема сходства — это не просто механически решаемая задача внешнего уподобления изображения и объекта, но глубинная проблема, определенным образом ориентирующая пластическое мышление, определяющая характер отбора средств выразительности и т. д.

Вместе с тем, проблема сходства — это и техническая задача, решение которой лежит вне напряжения пластического мышления и достигается достаточно простой комбинацией приемов и навыков. Причем, чем более развитой оказывается технология решения этой задачи, тем менее проблематична она для пластического мышления. Одновременно тем ниже оказывается выразительный потенциал художественного решения.

К первой трети XX в., когда складывается рассматриваемая форма портрета, вопрос о повышении его выразительного потенциала приобретает весьма острый характер. Развитая изобразительная технология, выключающая деятельность мышления, требовала искусственного введения в работу художника некоторого затруднения, острающего, по мысли В. Б. Шкловского [см.: 49, с. 23–25], общепринятые «накатанные» способы изображения, возбуждающее требуемое мыслительное напряжение.

Для первой трети XX в. оказалось свойственным искать затруднение в преодолении свойств изображения, естественно определенных его природой. Одним из них была статичность. Стремление к ее преодолению ставило проблему движения не как непосредственно изображаемого действия, а как выра-

жаемого комбинацией пластики состояния, адресованного не столько непосредственно взору, сколько мысли. Преодоление пределов, установленных традиционными средствами статического изображения, обеспечило в первой трети XX в. прорыв пластических поисков в область монтажного изображения, получившего в это время распространение в кинематографе.

Использование монтажных приемов кинематографа в искусстве портрета потребовало коррекции традиционного отношения художника к модели, поскольку они лежат вне проблемы сходства. В конструктивистской форме портретов Петрицкого и воплотилась смена установки сознания: традиционное отношение к портрету было заменено таким, где принимается кинематографический принцип преодоления статичности модели в монтажном движении. Классический пример этому — фильм Ф. Леже «Механический балет», где неподвижные вещи — собственно, натюрморт — обретают динамику благодаря движению камеры и монтажу.

Обратившись теперь к таким работам А. Петрицкого из «Литературной серии», как, например, портреты Я. Савченко (1939), Н. Вериковского (1930), И. Паторжинского (1930), В. Коряка (1930) и др., видим, что используется тот же принцип. Предмет — в данном случае человеческое лицо и тело — дробится на характерные детали, которые в изображении соединяются между собой не по анатомическим законам, составляющим содержание традиционного отношения к портрету, а в произвольно избранных автором выразительных сочетаниях. Возникающий изобразительный ритм будит в сознании зрителя ассоциации со смонтированным покадрово движением.

В серии портретов кисти А. Г. Петрицкого выразились актуальные для первой трети XX в. поиски пластических средств повышения выразительного потенциала портрета. Они проявились в смещении установки сознания художника при работе над портретом с выявления и фиксации характеристических признаков натуры, данных в их естественном, не зависящем от художника сочетании, что смыкается с традиционным пониманием портрета, в сторону конструирования объекта, который лишь в результате работы может быть «сличен» с натурой, давшей повод к портретированию. Можно говорить, что в рассматриваемом случае возникает новая жанровая модификация — «монтажный портрет».

* * *

В практике «конструктивистских стилизаций» процессы стилеобразования и формообразования приобрели центробежный характер, и векторы их все в большей степени стали расходиться по отношению друг к другу. В частности, этот процесс наглядно проявился в ходе послевоенной реконструкции конструктивистских сооружений, образцами которой изобилует Харьков.

Во время Великой Отечественной войны ансамбль площади Дзержинского был разрушен. Уцелели лишь железобетонные остовы зданий и ограждающие конструкции Госпрома. Здание ЦК КП(б)У было разрушено полностью.

Восстановление и реконструкция ансамбля происходили в период, когда в советской архитектуре доминировали тенденции историзма, эклектики и освоения классического наследия, которое наглядно воплощалось в богатстве традиционного декора и позже получило название «украшательства».

Фактически, первоначальный вид был возвращен лишь Госпрому. В конце 1950-х гг. один из его центральных корпусов был надстроен телевизионной антенной. Некоторые исследователи утверждают, что она исказила первоначальный замысел авторов проекта [30, с. 36]. С этим трудно согласиться. Антенна столь удачно завершила силуэт сооружения и стала настолько органичной в его композиции, что без нее сегодня комплекс Госпрома уже немислим.

Сооружения Дома проектов, где после войны расположился Харьковский государственный университет, и Дома кооперации, где разместилась Академия ракетных войск и артиллерии им. Маршала Советского Союза Л. А. Говорова, были полностью перестроены. Сохранилась лишь общая композиционная схема высотных ступенчатых объемов.

Отель «Харьков» реконструировал сам автор — Г. А. Яновицкий. Он придал его фасадам черты архитектуры русского ампира.

На месте разрушенного дома ЦК КП(б)У в 1954 г. было построено здание обкома компартии Украины (архитекторы В. М. Орехов, В. П. Костенко), выдержанное в весьма помпезных формах.

Так один из наиболее выдающихся памятников советской архитектуры рубежа 1920–1930-х гг. — ансамбль площади им. Дзержинского — в своем первоначальном виде перестал существовать.

Вместе с тем, трудно удержаться от соблазна проинтерпретировать произошедшую метаморфозу как последовательное, хотя и не декларируемое, развитие формообразования в контексте сформулированной теорией конструктивизма концепции современного стиля.

В самом деле, ансамбль создавался в одну историческую эпоху, когда провозглашались одни общественные приоритеты. Сообразно им осуществлялось «изобретение» элементов художественной формы и создавались соответствующие им композиционные приемы. Реконструкция же осуществлялась в иных исторических условиях, когда актуализировались совершенно иные ценности — и иное формообразование. Созданная же первоначально композиционная система оказалась восприимчива и к этому новому пониманию художественной формы.

Утрата формального единства отдельных элементов ансамбля не отменила композиционного соподчинения его частей, а в совокупности с разнообраз-

ными решениями ландшафтной архитектуры и дизайна была создана более сложная, с изощренным сочетанием различных масштабов, по-разному работающих на разных дистанциях восприятия, композиционная структура, и сегодня активно «живущая» в развивающейся среде городского центра.

Но если послевоенный отказ от конструктивистской лексики имел официально-идеологический характер, то современные примеры этого процесса, как представляется, имеют более глубокие корни, связанные с общим культурным кризисом постсоветского периода.

Сегодня фактически утрачены (и эту утрату уже не оправдать спекуляциями по поводу смены систем ценностей и приоритетов общественного развития, ибо в данном случае речь должна идти о резком понижении масштаба декларируемых целей) многие замечательные памятники архитектуры конструктивизма. Это Дом культуры строителей (1925–1929, арх. Я. А. Штейнберг, И. И. Малоземов, И. Ф. Милинис); АТС на ул. Иванова (1930–1932, арх. П. И. Фролов); жилой комплекс сотрудников Госбанка «Красный банкoveц» на ул. Артема (1928, арх. В. А. Эстрович) и др. Сегодня та же участь ожидает здание центрального универмага (1932, арх. А. В. Линецкий, реконструирован в 1952), которому грозит новая реконструкция.

Создается впечатление, что современные попытки «переименования» памятников конструктивизма в «ар деко» [21, с. 67–70] становятся скрытой формой оправдания подобного вандализма, типологически не отличающейся от гонений на конструктивизм в середине XX в., хотя фразеологически много более завуалированной и, разумеется, «обоснованной».

Вместе с тем, приходится признать, что сама эта практика во многом является следствием тех противоречий, которые выявились в конструктивистской теории стиля и прецедентах ее реализации в художественном творчестве.

Они обнаружили двойственность понимания формы. С одной стороны, доведенная до схематизма лапидарность выступала в качестве самостоятельной, самодостаточной, «стильной», «чистой» формы, возможности варьировать которую, как оказалось, достаточно ограничены; с другой — она же могла рассматриваться в качестве конструктивного каркаса, «черновика» какого-то еще предстоящего формообразования. Часто, в силу различных обстоятельств, такое — как правило, декоративное — формообразование осуществлялось самими авторами конструктивистских решений. В этом случае лапидарная конструктивистская форма становилась таким же предметом декоративных стилизаций, как и любая другая стилистически охарактеризованная форма.

Тем самым, отстаиваемая «производственниками» концепция современного стиля оказалась бессмысленной практикой «конструктивистских стилизаций».

Это поставило перед «производственниками» проблему нового творческого самоопределения, которую еще в 1926 г. сформулировал сторонник «производственного искусства», ректор ВХУТЕМАСа П. Новицкий: «Задачи нашей эпохи <...>, — это старые задачи, которые ставило себе искусство во все самые здоровые и зрелые эпохи» [42, с. 20].

Таким образом, традиционная для художественной культуры проблематика стиля вновь была актуализирована — уже в более спокойном, менее радикальном ключе, и ее дальнейшее развитие пришлось на 1930-е и последующие годы. Внутренняя логика развития широкого контекста отечественного искусства на рубеже 1920–1930-х гг. привела «производственников» к кризису их идеологии и практики, но достижения их теории, в частности, разведение понятий и процедур стиле- и формообразования, были восприняты и методически освоены различными сферами художественно-проектного профессионализма, прежде всего, архитектурой и дизайном, и прочно заняли свое место в контексте современного пластического мышления.

1. *Адашкина Н. А.* Фаворский и «производственники». // *Техническая эстетика.* — 1980. — № 7. — С. 17–21.
2. *Алпатов М. В.* Художник и заказчик. // *Декоративное искусство СССР.* — 1983. — № 7. — С. 14–29.
3. *Арватов Б. И.* На путях к пролетарскому искусству. // *Печать и революция.* — 1922. — № 1 — С. 65–75.
4. *Арватов Б. И.* Искусство и качество промышленной продукции. // *Советское искусство.* — 1925. — № 7. — С. 39–43.
5. *Арватов Б. И.* Музей утилитарного искусства. // *Жизнь искусства.* — 1925. — № 32. — С. 4.
6. *Аронов В. Р.* Эстетические проблемы материальной культуры в Германии начала XX в. // *Материалы по истории художественного конструирования.* — М., 1972. — С. 43–67.
7. *Блюменфельд В.* Массовое художественное производство. // *Жизнь искусства.* — 1925. — № 29. — С. 13–14
8. *Вельде А. ван де.* Очищение искусства. // *Мастера архитектуры об архитектуре.* — М., 1972. — С. 83–84.
9. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.-Л.: 1930.
10. *Винкельман И.-И.* Избранные произведения и письма. — М.-Л.: 1935.
11. *Владич Л. В.* Памятник Т. Шевченко в Харькове, скульптор М. Манизер. — Л., 1964.
12. *Гинзбург М. Я.* Стиль и эпоха. // *Мастера советской архитектуры об архитектуре.* — Т. 2. — М., 1975. — С. 279–299.

13. Гинзбург М. Я. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы. // Современная архитектура. — 1927. — № 6. — С. 160–166.
14. Гольдзамт Э. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры. — М., 1973.
15. Ермонская В. В. Матвей Генрихович Манизер. — М., 1961.
16. Жадова Л. А. О теории советского дизайна 20-х годов. // Вопросы технической эстетики. — Вып. 1. — М., 1966. — С. 78–107.
17. Землер Г. Практическая эстетика. — М., 1970.
18. Ильин М. А. Иван Александрович Фомин. — М., 1946.
19. Каплун А. И. Стиль и архитектура. — М., 1985.
20. Кисунько В. Уильям Моррис — мыслитель и художник (К 150-летию со дня рождения). // Искусство. — 1984. — № 9. — С. 35–42.
21. Конструктивизм в Україні / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої святкуванню 75-річчя будинку Держпрому / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 6. — Харків, 2005.
22. Крейзер І. І. Еволюція пластичної мови стилю ар деко у вітчизняній архітектурі кінця 20-х–50-х рр. ХХ ст. / Автореферат дис. <...> канд. архітектури. — Харків, 2004.
23. Крейзер І. І. Трансляція класических принципів побудови і форм в архітектуру конструктивізму міста Харькова // Конструктивизм в Україні / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої святкуванню 75-річчя будинку Держпрому / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 6. — Харків, 2005. — С. 129–134.
24. Лазарева Н. Бренгвин — ученик и продолжатель идеи Морриса. // Декоративное искусство СССР. — 1984. — № 8. — С. 35.
25. Ле Корбюзье Ш. Ж. Архитектура XX века. — М., 1970.
26. Лисицкий А. М. Блокада России кончается. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 2. — М., 1975. — С. 137–139.
27. Лисицкий А. М. Из статьи в журнале «Мерц». // Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 2. — М., 1975. — С. 139.
28. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
29. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М., 1973.
30. Новиков Ф. Зодчие и зодчество. — М., 2003.
31. Петрицкий Анатолий. Портреты современников / Упоряд. Рубан В. В. — К., 1991.
32. Пунин Н. Н. Рутин и Татлин. // Техническая эстетика. — 1980. — № 11. — С. 25–27.
33. Рейнгадт Л. Я. Эстетика французского классицизма. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. — Т. 2. — М., 1964. — С. 201–206.
34. Сидорина Е. В. Об образе эстетики целесообразности 20-х годов, стиле и эстетическом сознании. // Проблемы образного мышления и дизайн. / Труды ВНИИТЭ. — Сер. Техническая эстетика. — Вып. 17. — М., 1978. — С. 39–54.

35. Сидорина Е. В. «Производственное искусство» 20-х годов и современный дизайн. // Техническая эстетика. — 1980. — № 10. — С. 9–11.
36. Сидорина Е. В. Б. И. Арватов — теоретик «производственного искусства». // Техническая эстетика. — 1984. — № 3. — С. 23–26.
37. Сулов И. М. Памятник Пушкину в Москве. — М., 1968.
38. Тиц А. А., Воробьева Е. В. Пластический язык архитектуры. — М., 1986.
39. Хайт В. А. Здание Госпрома — шедевр советского ар-деко. // Конструктивизм в Україні / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої святкуванню 75-річчя будинку Держпрому / Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. — Вип. 6. — Харків, 2005. — С. 65–66.
40. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС и ИНХУК (к проблеме становления сферы дизайна в 20-е годы). // Техническая эстетика. — 1960. — № 12. — С. 20–23.
41. Хан-Магомедов С. О. Две концепции стилиобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы). // Проблемы стилового единства предметного мира. / Труды ВНИИТЭ. — Сер. Техническая эстетика. — Вып. 24. — М., 1980.
42. Хан-Магомедов С. О. У истоков советского дизайна. // Техническая эстетика. — 1980. — № 3. — С. 16–20.
43. Хан-Магомедов С. О. Дизайн и некоторые проблемы стилиобразования. // Техническая эстетика. — 1981. — № 7. — С. 10–12.
44. Хан-Магомедов С. О. Братья Стенберги. // Техническая эстетика. — 1982. — № 1. — С. 22–27.
45. Хан-Магомедов С. О. Психоаналитический метод Н. Ладовского — основа проповеднической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе—ВХУТЕИНе. // Техническая эстетика. — 1982. — № 4. — С. 27–32.
46. Хан-Магомедов С. О. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа. // Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 6. — С. 36–40.
47. Чехунов Н. В., Дубовис Г. А. Госпром. Время. Судьба. — Харьков, 2004.
48. Чернова М. В. Памятник Т. Шевченко в Харькове. — Харьков, 1978.
49. Шкловский В. Б. О теории прозы — М., 1983.
50. Narvey J. The Gothic World. A Survey of Architecture and Art. — L. — N.-Y. — Toronto — Sydney, 1950.
52. Pevsner N. The Academies of Arts. — Cambridge, 1940.