

Воробьев А. Ю. Архитектура А. В. Щусева и паблик-арт. Общие понятия // Современная архитектура мира. Вып. 25 [2/2025]. С. 236–257

Vorobev A. Yu. Architecture of A. V. Shchusev and public art. General concepts // Contemporary World's Architecture. Vol. 25 [2/2025]. Pp. 236–257

Научная статья

УДК 72.01

doi: 10.25995/NIITAG.2025.25.2.011

АРХИТЕКТУРА А. В. ЩУСЕВА И ПАБЛИК-АРТ. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ

Алексей Юрьевич Воробьев

Московский архитектурный институт (государственная академия), ООО «Межрегионстрой», Москва, Россия, passerino87@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются подходы к совокупному изучению двух категориально различных направлений исследования — архитектуры Алексея Щусева и современного паблик-арта. При их сопоставлении делается попытка выявления общих для этих двух тем понятий, на основании которых формируются новые смыслы теоретического знания об архитектуре.

Ключевые слова: архитектура, паблик-арт, интерпретация, примыкание, «надстройка»

Original article

ARCHITECTURE OF A. V. SHCHUSEV AND PUBLIC ART. GENERAL CONCEPTS

Aleksei Yu. Vorobev

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Mezhtregionstroy LLC, Moscow, Russia, passerino87@yandex.ru

Abstract. The article researches approach to the combined study of two topics — the architecture of Alexey Shchusev and public art. When comparing them, an attempt is made to identify concepts common to these two topics, on the basis of which new meanings of theoretical knowledge about architecture are formed.

Keywords: architecture, public art, interpretation, joint, superstructure

Мотивацией исследования стала подготовка лекционных материалов к фестивалю уличного искусства «Щусев сегодня», организованному в октябре 2023 г. в честь 150-летия архитектора. Мероприятие весьма провокационно соединило темы историкоориентированной архитектуры и современного публичного искусства (паблик-арт), что, в свою очередь, и определило цель данной работы — постараться выявить общие для этих двух тем понятия, которые бы позволили на уровне смыслов одновременно говорить и об архитектуре Алексея Щусева, и о современном публичном искусстве. По каждой теме в отдельности существуют многочисленные исследования. Однако попытка их сопоставления, являющаяся, по сути, методологической головоломкой, становится стимулом

к порождению иной, междисциплинарной для этих тем картины. Как правило, исследователь в ходе работы ограничивает себя или предметом, или объектом рассмотрения, хронологическими и контекстуальными рамками, вынуждающими сознательно заужать смыслы, подчеркивая скорее уникальные, нежели нюансные свойства. Расширение же смыслового поля является для нас принципиально важным, так как потенциально становится местом возможных пересечений рассматриваемых тем в свете заявленной цели.

Разговор о «сочетании несочетаемого» делает стык в сложно-ставной форме самостоятельной теоретической проблемой. Подобная форма сегодня представляет собой целое явление в визуальной культуре, в том числе и в экспериментах с искусственным интеллектом, часто используемым в качестве инструмента для визуализаций политематических исследований, которые являются уже полноправными экспонатами современных **художественных** (выделено автором — А. В.) выставок. Примеры комбинирования и сопоставления мы часто встречаем в методах монтажа и коллажа, в архитектурной и художественной композициях, в синтаксисе языка и др. Современный город также становится источником таких явлений. Повседневная картина все меньше соответствует прежнему представлению о городе как о едином ансамбле. Его авторский архитектурно-планировочный и художественный концепт, как правило, на практике почти всегда корректируется реалиями. Невероятно трудно, почти невозможно реализовать проект города в полном соответствии с изначальными архитектурными решениями, так как генеральный план реализуется годами, если не десятилетиями. Архитектор задает условия, которые предполагают определенную культурную норму, позволяющую нескольким поколениям людей видеть и строить город одинаково. Однако сегодня изменения, часто в угоду технологиям, происходят невероятно динамично — в сознании человека общая картина городского пространства строится через отдельные его (пространства) фрагменты. Чем больше плотность, тем более спонтанным выглядит город. Мы можем лишь фиксировать процесс, пытаться понять его закономерность, предугадывать развитие. Современные мегаполисы, в частности азиатские, являются хорошей иллюстрацией этому. Временность архитектуры является характерным их свойством, причем это касается и довольно крупных зданий. Одним словом, весьма трудным становится определять целое в контексте столь многослойной и многомерной системы (илл. 1).

Сам разговор о собирательном целом в исследованиях ведется довольно давно. Например, Джон Рёскин, классик европейского искусствознания, рассуждал о данном феномене применительно к готической архитектуре еще в середине XIX в.: «...суть плодов труда не зодчих,

авторов общего замысла, а отдельных ремесленников, из далеко небезупречных фрагментов, небезупречность которых сквозит в каждом штрихе, вдруг возникает величественное и бесспорное целое»¹. Фрагментация и изменчивость давно уже стали инструментарием и для работы художников, начиная со строек, облакаемых ими в художественные образы, и заканчивая временными городскими инсталляциями и перформансами.

Возникает целое, определяемое не внешними композиционными свойствами, а как «единовременная совокупность событий, переживаемая нами в пространстве»². Это стремление к обобщению

ИЛЛЮСТРАЦИИ

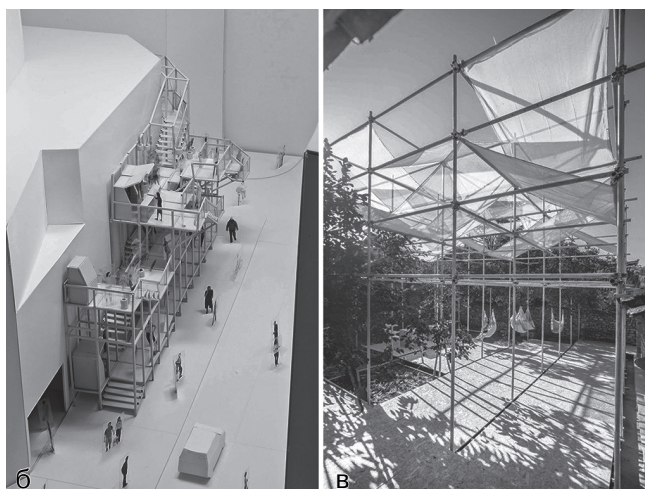
1. Осака, Япония (фото автора) (а). Пристройка к рынку в Мадриде. Макет. Бюро Pkmm Architectures (источник: <https://afasiaarchzine.com>) (б). «Temporary Gallery в деревне Шиченцзы». Студия Фуинбинь, Китай, 2019 г. (фото: Yingbin Fu) (в)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рёскин Д. Камни Венеции. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 148.

² Воробьев А. Ю. Три башни профессора Ю. П. Волчка // Современная архитектура мира. 2023. № 2 (21). С. 25.

³ Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Эксмо, 2025. С. 28.



рождает новые импульсы к размышлению, не заужая смыслы, а, наоборот, расширяя их, углубляясь в понимание сути предмета. Современный город буквально наполнен неожиданными сопоставлениями форм, требующими нового понимания гармонии, изучения и являющимися, возможно, источником для новых архитектурных идей.

Метод, применяемый в данной работе, — поиск и построение общих смыслов, является возможностью сделать шаг к пониманию целостности городского разнообразия. Эта работа не о предмете, а о методе исследования, о том, как иначе можно смотреть на исследуемый объект, не вынимая его из процесса истории, попытаться видеть общо и связно в моменте. Комплексный взгляд — важнейший инструмент для архитектора, занимающегося концепциями на стыке философии, культуры, общества и, конечно, самой истории в ее диалоге с современностью. Историкоориентированная архитектура Алексея Щусева и современный паблик-арт формируют его на стыке концепций «ауратичного» (по В. Беньямину) и массового искусства — поныне актуальной проблемы еще со времени авангардных поисков конца XIX — первой трети XX в.

В исследовании опора делается на два суждения. Первое продиктовано особенностью научных текстов архитекторов-теоретиков, отличающихся, прежде всего, проектной направленностью изложения. Данный подход рассматривает текст как инструмент поиска проектной идеи, разворачивая аналитический вектор исследования в будущее, делая его проектноориентированным, направленным на создание смыслов архитектуры.

Второе суждение исходит из особенности метода работы архитектора-исследователя, для которого процесс прямого и обратного «перевода» научных и философских понятий в художественные (объемные, пространственные и др.) образы является неотъемлемой частью профессии. В исследовании мы делаем как бы следующий шаг: внутри текста научные понятия и художественные образы пытаемся «уравнять в правах» на архитектуру, научить жить как бы в одном целом. Искусство как познание становится эквивалентным науке, отличаясь лишь подходом, о чем писал в своем знаменитом труде Лев Выготский «...поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание, но только другим путем»³. Обобщение (индуктивный подход) как один из методов науки выявляет характерные признаки для каждого конкретного объекта и далее сводит их к определенным обобщающим понятиям и закономерностям. В данной работе для архитектуры Алексея Щусева и паблик-арт их рассмотрено три: «интерпретация», «надстройка» и «примыкание».

ОТ СТИЛИЗАЦИИ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ

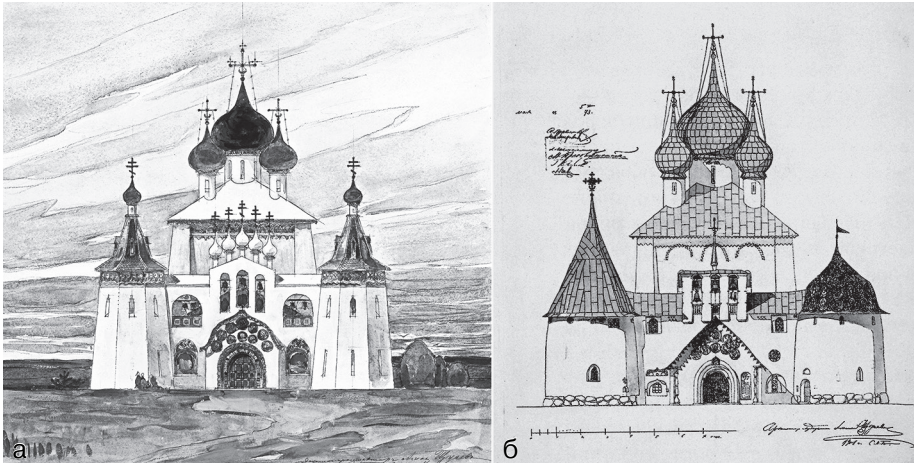
Интерпретация — одно из важнейших понятий гуманитарного знания, способ познания действительности, нацеленный на выявление содержания объекта через «изучение его внешних проявлений» — формы, знаков, символов и проч. В 1955 г. Эмилио Бетти, итальянский философ, историк и правовед, пишет книгу «Общая теория интерпретации», в которой обозначает три стороны интерпретации как процесса познания: 1) субъективность **автора** произведения, 2) субъективность того, **кто интерпретирует** (зритель, читатель, слушатель), и 3) **репрезентативную форму** объекта интерпретации, которая становится посредником между ними и является главным транслятором заключенного в объекте смысла (выделено автором — А. В.) На деле благодаря репрезентативной форме «охватываются все возможные смыслодержущие выражения человеческой субъективности <...>, будь то письменный текст или произведение искусства, чья-либо речь или поступок, символ или жест. Через эту форму одна субъективность может “заговаривать” с другой, чтобы быть ею понятой»⁴. Отсюда возникает сам факт «общения» между зрителем, автором и самим произведением, что весьма характерно для проявлений современной культуры. Во всевозможных инсталляциях на городских площадях, в объектах стрит-арта, в граффити материал лишь изредка показывает себя в былом, конструктивном или эстетическом значении. Важным критерием становится приглашение человека на взаимодействие, разгадывание, когда произведение буквально окружает себя пространством диалога. Еще у Марины Цветаевой мы встречаем упоминание о данном явлении как обязательном условии восприятия искусства, вовлекающем зрителя в со-творчество, где автор, зритель (= читатель) и смысл тесно переплетаются и становятся равноудаленными по отношению к самому произведению: «...А что есть чтение — как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося

2. Щусев А. В. Храм-памятник на Куликовом поле. Западный фасад. Эскизный проект. Второй вариант. 1904 г. (слева) (источник: Щусев. 150: каталог выставки / сост. Н. О. Шашкова, К. В. Смирнова, Ю. В. Ратомская, А. А. Оксенюк, науч. ред. Ю. Д. Старостенко. М.: ГНИМА им. А. В. Щусева, Кучково поле Музеон, 2023. С. 274); Щусев А. В. Храм-памятник на Куликовом поле. Фасад. Россия, Тульская обл. (источник: ГНИМА, ОФ-1478/13291) (справа)

ПРИМЕЧАНИЯ

⁴ Россиус Ю. Г. О теории интерпретации Э. Бетти // История Философии. 2012. № 17. С. 86.

⁵ Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи, эссе, переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. М.: Эллис Лак, 1994. С. 292–293.



за строками, за пределом слов <...> Чтение — прежде всего — сотворчество. Если читатель лишен воображения, ни одна книга не устоит»⁵. Подобное свойство соучастия мы видим и в прогрессивном театре тех лет, в частности в концепции нового театра у Всеволода Мейерхольда, где он «рушит» стены театра, выводя представления на площадь, в город, делая горожан полноправными действующими участниками спектакля. В архитектуре Алексея Щусева, часто рассказываемой исходя из концепции историзма XIX в., пример такого перехода от исполнения стилистического канона, диктуемого традиционными образцами архитектуры, к трансляции смыслов мы видим в его проекте храма-памятника Преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле (илл. 2), возведенного в честь победы русского войска над татаро-монголами.

Очевидно, что «памятность» (историческую ценность) со временем обретает любой объект, постепенно обрастая легендой и смыслами. Он приходит в современность с накопленным «опытом», становясь материальным свидетелем истории. Памятник же, создававшийся в современности начала XX в., как в случае с храмом на Куликовом поле, не имел такого исторического прошлого, связанного с 1380 г., и вынужден был транслировать смыслы иначе, обращаясь к художественным средствам выражения. В профессиональной судьбе Щусева были и тот и другой пример «памятника»: реставрация полуразрушенного храма Святого Василия в Овруче, где архитектор, опираясь на научные методы, восстанавливал первоначальный объект, и уже упомянутый храм на Куликовом поле, где феномен исторической памяти сам становился полноправным инструментом архитектора. И тот и другой — «памятник», но с различной формой предъявления.

В случае с храмом-памятником возникновение репрезентативной формы закономерно — архитектор наделяет внешние формы храма

смысловой нагрузкой, провоцирующей зрителя на диалог. Помимо сочетания элементов владими́ро-сузда́льской и пско́во-новго́родской традиций в архитектуре, уже с первых эскизов главный фасад получал вид средневековой крепости с двумя массивными, явно сторожевыми башнями-богатырями, подобными очертаниям защитников русской земли — Пересвета и Осляби. При этом на первых эскизах они были симметричными, видимо, исходя из сложившегося стилистического представления о прекрасном (= правильном). Звонница также была придумана в виде надвратной постройки как боевой ход по верху стены. По итогу А. В. Щусев жертвует называемой им же «ложноклассической» симметрией и делает завершения башен в виде характерных шлемовидных куполов, причем разных, придавая им антропоморфные очертания, подчеркивая приоритет знакового использования формы над стилевым. Казалось бы, знакомые каждому ценителю древнерусской архитектуры элементы, каждый из которых несет самостоятельное значение в части формы, материала, причины и времени появления, авторства и т. д., теперь переносятся в современность и становятся лишь частью собирательного целого — новой знаковой системы, нацеленной на донесение зрителю нового смысла. Архитектурный элемент переставал иметь сугубо материальный, эстетический и декоративный характер. Менялся вектор восприятия — фокус не фиксировался на самом объекте восприятия, а, наоборот, выносился вовне, — теперь зритель тоже становился одним из источников порождения смысла, интерпретируя представляемое ему произведение. Данный механизм является почти правилом для современных авторов-художников публичного искусства, так же вовлекающих зрителя в процесс восприятия не просто как созерцателя, но и полноправного формирователя содержания объекта, причем не отвлеченного, а объективного, ориентированного на научный подход как один из важнейших источников современной творческой практики, изобилующей терминами «исследование», «лаборатория», «эксперимент» и проч., которые стали неотъемлемой частью современного искусства второй половины XX в. и остаются ей по сей день.

На эту немаловажную деталь объективизации процесса интерпретации обращает внимание сам Бетти, понимая возможную опасность ее субъективности и искажения первоначального смысла. Так, в своей фундаментальной книге он вводит несколько так называемых «канонов» интерпретации, оберегающих, по его мнению, этот процесс от ложных трактовок. Один из них — необходимость сохранения отстраненности интерпретатора от собственной субъективности, где смысл должен не «вноситься» в объект, а «выноситься» интерпретатором. Уйдя от стилизации, архитектор заставил фасад «говорить», его элементы вызывают у посетителя различные памятные ассоциации с отсылкой к конкретным

историческим датам и личностям, гарантирующим объективность интерпретации — способность перенесения чужой мысли в актуальность собственной исторической жизни, что является еще одним вышеупомянутым «каноном» Эмилио Бетти. Уходя от формального внешнего копирования приемов и сознательно преобразовывая их, Щусев, индивидуально самовыражаясь, строит, по сути, совершенно новый объект, преломляя его через свое индивидуальное восприятие эпохи, но используя научные исследования и знания русской традиционной архитектуры.

Архитектура Алексея Викторовича Щусева, представляемая в большинстве исследований исключительно историкоориентированной, раскрывающей тему традиций в русской архитектуре, содержит огромный потенциал для исследования именно его новаторских формообразующих принципов, основанных не на стилизаторских, а на интерпретаторских методах работы. Именно интерпретация как метод, а не стилизаторство позволяет говорить о Щусеве как новаторе в архитектуре, не копирующем канонические штудии, а использующем художественные принципы разных периодов истории архитектуры.

Подобный уход от канонического подхода к репрезентации истории с переходом к ее интерпретации — явление значительное как для конца XIX в., так и для всего XX в., естественное на фоне обращения к теме историзма как в Европе, так и у нас в стране. На историю стали смотреть критически, уходя от сложившихся штампов и клише мышления, что инерциально переняла и вся современная культура, акцентируя внимание на подлинных и закономерных (чит. проектных) смыслах, поиски которых являются поводом для появления столь широкого круга версий, трактовок и дискуссий.

«НАДСТРОЙКА»: ОТ ФАСАДА К ФАСАДНОСТИ

Почему существует поэзия, если гораздо удобнее передавать информацию, используя более простую форму языка? Такой закономерный вопрос из современности находит ответ в древности — в текстах ритмы стиха, рифмы, особые построения фраз были довольно утилитарными, — это позволяло делать изложение более медитативным, равномерным и хорошо запоминающимся. Сегодня же данная форма явно усложняет восприятие информации, говоря словами Юрия Лотмана, возникает «усложненная художественная структура, созданная из материала языка». Он видел в такой структуре идею поэзии, более емкой с точки зрения содержания, нежели естественная речь. «Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался

в нем»⁶. Использованное им слово «компактный» по отношению к предмету искусства в первую очередь говорит о его способности концентрировать смыслы. Говоря архитектурным термином, поэтическое произведение имеет «надстройку», обеспечивающую это дополнительное содержательное преимущество, считываемое зрителем (= читателем).

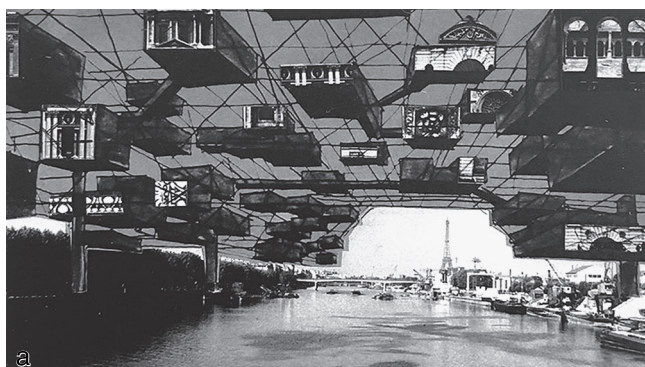
Современные художники благодаря подобному способу предъявления часто играют на яркости первичного восприятия, когда зритель ловит главный смысл произведения, суть поднимаемой проблемы, сосредотачивая внимание на цели, предмете, эмоции, не особо вдаваясь в сложность исполнения, в тонкости ремесла, позволившего сделать это произведение (илл. 3). Картина, стихотворение, дом, а вернее, их смысловая идея, выражаемая в «надстройке», — это способ весьма быстро запечатлеть в нашей памяти нечто визуально целое и новое, то, что будет «руководить» нашим восприятием, задавать вектор мысли, провоцируя зрителя к формированию смысла, без углубления в устройство этого целого, в частности, в его

ИЛЛЮСТРАЦИИ

3. Йона Фридман.
Пространственный город.
1958 г. (источник: <https://www.archdaily.com/781065/interview-with-yona-friedman-imagine-having-improvised-volumes-floating-in-space-like-balloons>) (а).
Инсталляция S. Joao Structure.
FAHR 021.3. 2010. Португалия
(источник: <https://zhurnaldizaina.com/?D=30422>) (б).
Инсталляция «Коробка Янзи». CLOU. Китай
(источник: <https://divisare.com/projects/300551-spark-cristiano-bianchi-shu-he-janzi-box>) (в)

ПРИМЕЧАНИЯ

⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 17–18.



функционал. Такая внешняя поверхностность восприятия объекта обычно всегда подвержена критике ввиду якобы узости взгляда на предмет, однако именно такой способ восприятия мы видим сегодня повсеместно, и в массовой культуре в том числе. Большинство тех, кому адресовано это произведение, мыслят, считывая именно лишь верхний слой, «надстройку», смысл, отсекая материал, из которого сделано произведение. Весь фокус заключается в том, насколько богатый ассоциативный и содержательный ряд дает эта емкая «поверхностная» репрезентация.

Идея самого понятия «надстройки» не новая. Мы можем его встретить, например, в сочинениях К. Маркса, где он отделяет все то, что связано с духовным «идеологическим» миром человека в отдельный сегмент, отличный от так называемого «базиса», обеспечивающего реальную (функциональную) жизнь. В нашем же случае такая «надстройка» является первостепенным предметом изучения, поскольку вся драма строится на столкновении смыслов, оставляя функционал за скобками, как это часто демонстрирует нам сегодняшняя современная архитектура. Более-менее научившись решать утилитарно-функциональные проблемы в архитектуре, творческие поиски все чаще возвращаются к проблеме формы здания, критериев художественности, эстетического обоснования, то есть смыслов и содержания, отличающих «штучную» архитектуру от массовой. Фасад здесь играет первостепенную роль, поскольку является важным транслятором смыслов — первым, что видит публика, обращаясь к зданию.

Разумеется, что фасад как отдельная проблема в архитектуре существует с самых давних времен: стоит вспомнить любой классический дом с портиком, в котором его архитектура практически на 100% ассоциируется с его фасадом. Восприятие архитектуры через социальные сети это только подтверждает: наше представление об объекте формируется, исходя из нескольких изображений, без особого вникания в контекст, условия места, конструкции, инженерии, которые существенным, а может и основным образом влияют в том числе на внешний облик здания. Поэтому не всегда рисуя фасад, ты рисуешь дом. В то же время создание фасада как отдельного элемента архитектуры постепенно обрело признаки самостоятельного жанра и ценности, к тому же это становится наглядным и естественным при некоторых реконструкциях исторических зданий, когда фасадные части с помощью дополнительных подпорок оставляют стоять как самостоятельные элементы в городе с дальнейшей пристройкой к ним современных зданий (илл. 4). Наслоение фасада может происходить и уже на существующем здании, когда фасадная инсталляция становится «суперобложкой» архитектуры, временной, но способной вовлечь в диалог городскую публику, иначе трактуя плоскость стены, формы декора, ордера, арки. Фасад стал объектом для работ

уличных художников достаточно давно. Работа с существующим контекстом, бесспорно, является наиболее острым вызовом, поскольку отдельной задачей становится выработка метода построения диалога старого с новым, показывающего ту или иную степень взаимоотношений современности и прошлого, разных культур восприятия.

Нельзя не отметить роль художественного рисунка, получившую на рубеже XIX–XX вв. новое значение в творческой деятельности архитектора. Рисунок стал одним из методов достижения проектного результата, когда этого результата можно достигать исключительно с помощью рисунка, с живой графикой поиска (= мышления), где свободная линия помогает автору находить

ИЛЛЮСТРАЦИИ

4. Банк National Provincial.
Процесс реконструкции (фото: BBC News / The Gentle Author) (а).
Бывший Pub The Cock & Hoop (фото: BBC News / The Gentle Author) (б). Арх. Питер Марино.
Бутик Louis Vuitton (источник: <https://www.vogue.co.uk>) (в)

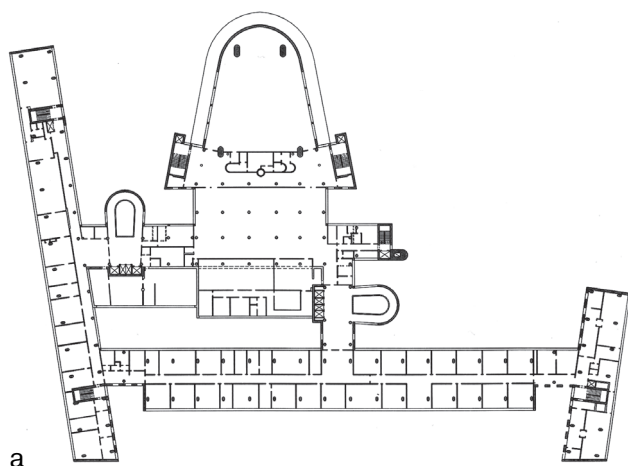
ПРИМЕЧАНИЯ

⁷ Аркин Д. Рисунок архитектора (заметки) // Архитектура СССР. 1933. № 1. С. 28.

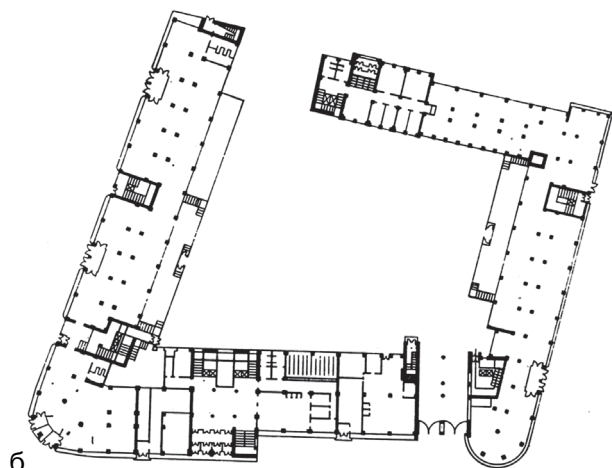


искомую форму. Сегодня, при развитии компьютерных технологий, это особенно заметно, поскольку возникли другие формы предъявления проекта, с новыми ракурсами взгляда, что, естественно, меняет и наше представление об объекте. Следовательно, рисунок также обрел своим неповторимым способом поиска, который сегодня часто вспоминают архитекторы старшего поколения. Как написал Д. Аркин в своей статье в журнале «Архитектура СССР» еще в 1933 г., «Архитектор — единственный в ряду мастеров искусства, который весь процесс своего творчества вынужден проводить в решающей части не на своем материале. В отличие от писателя, живописца, скульптора, музыканта архитектор проходит все предварительные стадии своего творческого акта — вплоть до изготовления законченного проекта и приступа к самому строительству, — не имея при этом возможности создавать эскизы, наброски, варианты в натуре. Архитектура — единственное искусство, не знающее черновиков, выполненных своими средствами и на своем материале»⁷. Для Щусева рисунок стал чуть ли не основополагающим элементом достижения конечного вида архитектуры, способом мыслить архитектуру. Получив ремесло, как и многие в тот период, в Академии художеств, Алексей Викторович не только создавал, но и познавал ее с помощью рисунка. Это формировало его особое мышление. Архитектор так или иначе должен домысливать образ в голове вплоть до самого последнего кирпича на стройке, опираясь на рисунок, продолжая сопоставлять смыслы складываемого пространства, фасада, деталей, что не дает более строгая и конкретная модель, будь то макет или компьютерная сцена. Превращение фасада в самостоятельный жанр развития архитектуры со всем набором нюансов, городских отыгрышей, реагирующих на место расположения конкретного дома, — все это буквально роднит щусевский принцип работы с современным городским уличным искусством, работающим так же часто с отдельными плоскостями, не вовлекая внутреннее устройство, опираясь на внешние ассоциации зрителя-горожанина, создавая ему параллельный мир, в котором он может выстраивать иную, личную картину пространства, формулируя в ней вопросы-ответы, размышляя, оставаясь полноправным участником этой игры. В конечном счете «фасадность» оформилась в самостоятельное понятие и распространилась далеко за пределы архитектурной терминологии, например, в лингвистику.

Проявление фасадности как самостоятельного жанра у Щусева можно также увидеть, если провести сравнение зданий примерно одного времени: щусевского Наркомзема СССР, построенного в 1933 г., и здания Центросоюза постройки 1936 г. архитектора Ле Корбюзье (илл. 5–6). Несмотря на их внешнее сходство, мы видим принципиально разный подход к архитектуре двух авторов. Корбюзье выстраивает



а



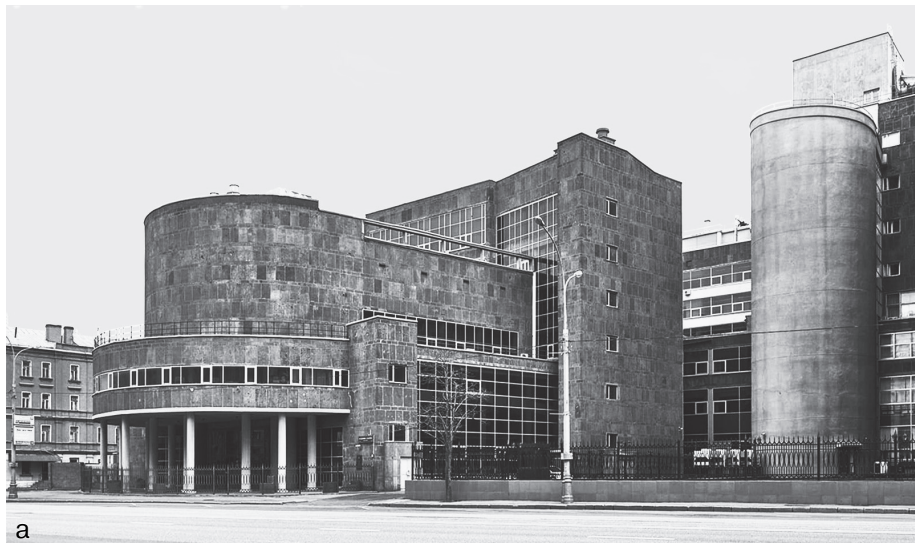
б

ИЛЛЮСТРАЦИИ

5. Здание Центросоюза арх. Ле Корбюзье. План (источник: <https://architectstyle.livejournal.com/1105455.html>) (а). Здание Наркомзема СССР арх. А. Щусева. План (источник: <https://kannelura.ru/?p=10812>) (б)

6. Здание Центросоюза арх. Ле Корбюзье. Фото (источник: <https://moskvichmag.ru/gorod/s-segodnyashnego-dnya-mozhno-popast-v-posolskie-rezidentsii-i-zakrytie-osobnyaki/>) (а). Здание Наркомзема СССР арх. А. Щусева. Фото (источник: https://www.mos.ru/news/item/130693073/?utm_campaign=tgp&utm_medium=social&utm_source=vk) (б)

форму исходя из самой функции каждого элемента здания, делая ее оптимальной, — к примеру, блоки с коммуникациями, лестницы или пандусы вынесены в отдельный характерный объем, то же происходит, по сути, с каждой функцией — зрительным залом и офисными блоками. У Щусева же сам объем здания расположен вдоль краев квартала как бы по контуру участка, деля участок на внутреннее пространство и внешнее, на которое обращен фасад, определявший архитектуру здания, подчеркивая его главную роль. Все выступы на фасаде, в том числе и круговые, не несут в себе значение, как это было у Корбюзье. Напротив, формы фасада за собой не несут



какого-либо значения, за ними скрыты помещения, имеющие структуру, не всегда совпадающую с ее внешними проявлениями. Те же лестнично-лифтовые узлы специально спрятаны внутрь плана и не играют роли в формообразовании здания, фасад имеет свою собственную структуру и логику построения, не совпадающую с внутренним устройством дома. Конструктивизм в такой архитектуре становится изобразительным, мало завязанным на внутреннем устройстве дома, а фасад — самостоятельным объектом для творчества, отделимым от внутреннего устройства здания.

«ПРИМЫКАНИЕ» КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ЦЕЛОГО

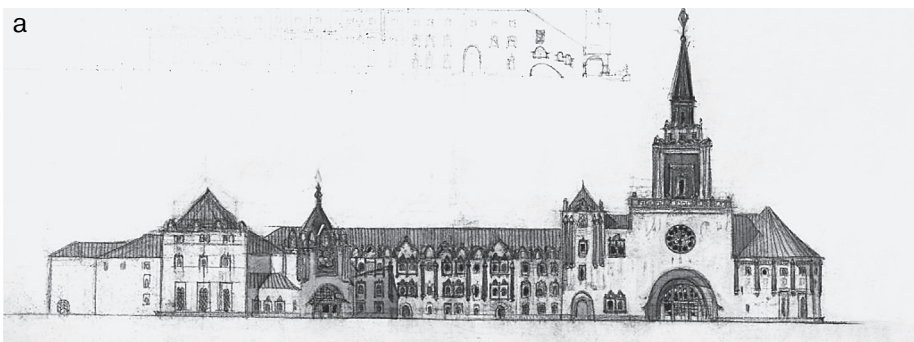
В программе курса «Объемно-пространственная композиция» в архитектурных вузах, как правило, выделяют три вида композиций, различающихся степенью взаимодействия элементов: 1) «врезка» — самый «активный», а следовательно, эффектный прием сочетания фигур; 2) расположение элементов с интервалом, где целостность возможна благодаря охвату взглядом группы фигур целиком, и 3) «примыкание», нечто среднее между первым и вторым вариантом композиции, считающееся самым инертным, «невыразительным» типом взаимодействия. Смотря на эти приемы глазами языковеда, несложно провести параллели с устройством синтаксической связи в подчинительных словосочетаниях в языкознании. Если в «согласовании» и в «управлении» главное слово обуславливает определенную форму зависимого слова, то третий тип — «примыкание» не меняет сами формы слова,

ИЛЛЮСТРАЦИИ

7. Эскизы фасада Казанского вокзала в Москве. Арх. А. Щусев. 1911 г. (источник: Щусев. 150: каталог выставки / сост. Н. О. Шашкова, К. В. Смирнова, Ю. В. Ратомская, А. А. Оксенюк, науч. ред. Ю. Д. Старостенко. Москва: ГНИМА им. А. В. Щусева, Кучково поле Музеон, 2023. С. 365) (а) и 1913 г. (источник: Щусев А. В. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 34) (б)

ПРИМЕЧАНИЯ

⁸ Ронен О. Декаданс [Электронный ресурс] // Звезда. 2007. № 5. С. 222–229. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19.html> (дата обращения: 05.08.2025).



а обеспечивает связь исключительно за счет смысла, то есть два слова объединяются между собою содержательно. В архитектуре два объекта, обладающие каждый своим собственным содержанием и примыкающие друг к другу без какого-либо визуального сопряжения, как, например, в ордерах, начинают взаимодействовать также только лишь благодаря смыслу, вопрос о котором в части их совместного сосуществования появляется сам собой — что есть общего между этими элементами или фрагментами? каков их общий знаменатель и т.д.? Данный принцип смысловой связи важен для дальнейшего рассуждения.

Деятнадцатый век многими современниками воспринимался как разрушение привычных устоев, выражавшееся в том числе и в упадке институтов религии, культуры и искусства. Все те направления, которые мы называем сегодня прорывными в части новых концепций мировосприятия, казались разложением канона. В жизни города это наглядно было связано с развитием в том числе и промышленных территорий, транспорта и технологий, изменявших его пространство буквально на глазах. Естественно, эти изменения подвергались осмыслению и часто являлись основанием для творческой реакции, породившей многообразие концепций и явлений в культуре и искусстве, обогативших рубеж XIX и XX вв. Появление различных творческих движений было результатом этого процесса, они стремились осмыслить происходящее, находить в нем закономерности, а значит, пытаться описать их как целое. Взять, к примеру, такое явление в культуре, как декаданс, с одной стороны, описываемое как кризис существующего порядка в искусстве и культуре, с другой — этот же процесс был поводом к поиску общего в искусстве, того, что действительно может объединять. Омри Ронен, известный филолог-славист, называл декаданс «настроением и темой», воплотившимися в различных стилях, в частности, символизме, который, по его мнению, как раз пытался надличностным стремлением преодолеть упадок искусства: «русские символисты второй волны определяли разницу между декадансом и символизмом мировоззренчески: декадентство субъективно, а символизм преодолевает индивидуалистическую отъединенность эстетства сверхличной правдой соборности»⁸.

Характерный пример такого преодоления в архитектуре можно зафиксировать на примере поисков архитектуры Казанского вокзала в Москве (илл. 7): первые варианты здания рассматривались Алексеем Щусевым как единообразно нарисованный ансамбль с опорой на традиции московского барокко, детали которого связывались стилистически с помощью разных пропорций башен, арок, шатров, решая формальную проблему вытянутого вдоль фронта площади фасада. Со временем в эскизах фасад был поделен на более крупные фрагменты, обособленные не только формально, но и исторически, географически и, естественно,

символистски. Каждая такая часть фасада стала представлять собой важный с точки зрения русской истории фрагмент архитектуры, ассоциирующийся с определенными событиями, героями, рассказывающий об одном из периодов русской истории. Как вспоминал Нестеров, его слова приведены в каталоге, посвященном 150-летию А. Щусева и выпущенном Государственной Третьяковской галереей, «...от Сумбекиной башни, башен соловецких, захватив эпоху Романовых — Михаила Федоровича, Петра, Елизавету, — живопись, мозаика, черепица, куранты — чего-чего тут не было»⁹. Облик нового проекта формировали такие известные авторы, как А. Бенуа, М. Добужинский, З. Серебрякова, И. Билибин, Н. Рерих и др. Так собирательная форма обретала целостность не просто за счет геометрически выверенных и активных форм и их сопряжений, а фасад составлялся из отдельных многозначных образов-объемов, примыкающих один к другому, за каждым из которых стоял свой смысл. Примыкание становилось главным фактором построения архитектуры. При этом фасад был объединен общей темой — он должен был выступить символом России, подобно воротам, заходя в которые, ты формировал представление

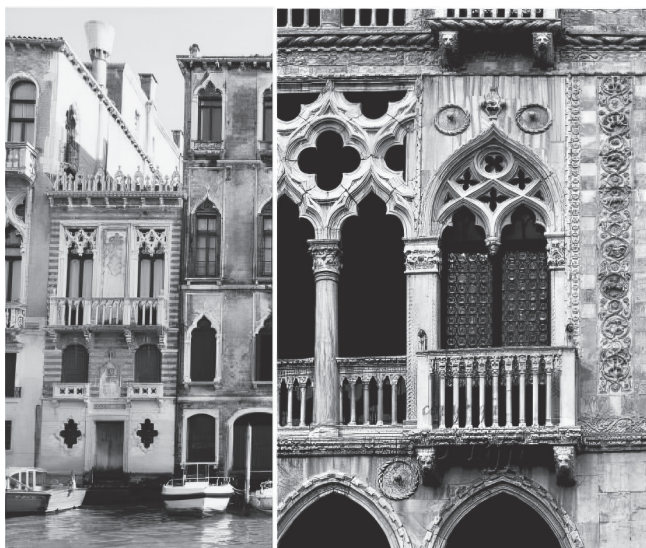
ИЛЛЮСТРАЦИИ

8. Фото фасадов. Венеция (фото автора)

9. Схема построения слова в немецком языке (авторская схема) (вверху) и схема примыкания фрагментов фасада. Казанский вокзал в Москве (авторская схема) (внизу)

ПРИМЕЧАНИЯ

⁹ Щусев А. В. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 34.



о стране в целом. Напомню, что это было одним из косвенных условий закрытого конкурса 1913 г.

Интересно отметить, что транспортная и инженерная стороны, технологические решения пространства вокзала обсуждаются в архитектурной и искусствоведческой среде в гораздо меньшей степени. Предвосхищая современные пространства вокзалов как вместилища различного рода перформансов и акций искусства, здание должно было стать визуальной демонстрацией связи между Востоком и Западом, Азией и Европой. Такая собирательная форма — концепт архитектора, пытавшегося ответить на конкретную задачу. При этом стоит отметить, что, по сути, любой город является такой собирательной формой — итогом его многолетнего развития. Может быть, самым ярким таким примером является Венеция (илл. 8), к которой по сей день возникает интерес со стороны научного, искусствоведческого и архитектуроведческого сообществ.

Она объединяет в себе реальный город, каким она была до определенного времени, и город-концепт, коим она стала в последнее столетие. Мозаичность, праздничное разнообразие и инкрустация многих ее построек были закономерным результатом условий формирования — островное положение и отсутствие местных каменоломен во многом определили способы строительства и декорирования зданий, в том числе и инкрустации трофейными, приобретенными в торговых и военных походах деталями, элементами, складываемыми в общую форму.

Схожим образом работают методы образования смыслов, например, в немецкой грамматике, где часто искомое значение представляет собой сумму из отдельных корней (илл. 9). Отсюда всем знакомые длинные немецкие слова, где новый смысл не всегда отождествлен с новой формой слова, а сложен из отдельных старых значений.

Накопление в городе всегда происходит во времени, отчего воспринимается более естественным, в отличие от почти одномоментных перформансов или заигрываний с существующей, даже довольно старой

die Verkehr-s + infrastruktur + finanzierung-s + gesellschaft
(нем.) - «общество по финансированию транспортной инфраструктуры»



архитектурой со стороны современников. При использовании «примыкания» как приема самые контрастные и радикальные решения обретают целостность за счет формирования нового смысла, объединяющего их и толкающего на размышление. К примеру, городская инсталляция «Невидимые границы» китайского бюро MAD, сделанная в рамках Milan Design Week во дворе Università degli Studi di Milano, использует существующие, выполненные в классической традиции арочные проемы для раскрытия здания вовне, где с помощью новой

10. Инсталляция «Невидимые границы», Милан, Италия (источник: <https://www.dezeen.com/2016/04/12/mad-invisible-border-efte-gradated-ribbon-installation-interni-milan-design-week-2016/>) (а) и инсталляция «Плетеный портик». Николас Фельдмейер. Лондон, Англия (источник: <https://covermct.wordpress.com/2012/06/11/woven-portico-by-nicolas-feldmeyer/>) (б)



временной конструкции организуется пространство перед фасадом во дворе, превращая классическую закрытую композицию в открытую, без которой архитектурный XX в. уже непредставим. Пример «Плетеного портика» Николаса Фельдмайера ту же задачу по преодолению границы восприятия внешнего и внутреннего для классической архитектуры решает за счет структуры плетения, где тканевая лента то с внутренней, то с внешней стороны огибает колонны портика центрального здания Университетского колледжа (UCL) в Лондоне, становясь одновременно и объектом внутреннего и объектом наружного пространства (илл. 10).

Подводя итог, хотелось бы отметить, что при рассмотрении категориально различных тем, ранее казавшихся совсем не близкими, в рамках исследования были выявлены три общих понятия: «интерпретация», «надстройка» и «примыкание», показывающие, что на уровне смыслов между, казалось бы, несочетаемыми направлениями довольно много смысловых пересечений, позволивших иначе взглянуть на эти темы, показать Щусева весьма прогрессивным зодчим своего времени, не только ориентированным на изобразительную стилизацию в духе старой архитектуры, но и как современного автора, смотрящего в будущее. А современное искусство и его методы сделать неотделимыми от города, исторической среды, объединяемой с радикальными произведениями за счет смыслов, позволяющих по-иному оценить вновь создаваемое искусство, критически взглянуть на него, на его способность встраиваться в изменчивость современного города, рождающую иную картину целостности — «сочетание несочетаемого», подходы к изучению которой мы попытались раскрыть в данной статье.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Аркин Д. Рисунок архитектора (заметки) // Архитектура СССР. 1933. № 1. С. 28–32.
2. Воробьев А. Ю. Три башни профессора Ю. П. Волчка // Современная архитектура мира. 2023. № 2 (21). С. 11–28.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Эксмо, 2025.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998.
5. Рёскин Дж. Камни Венеции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.
6. Ронен О. Декаданс [Электронный ресурс] // Звезда. 2007. № 5. С. 222–229. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19.html>
7. Россиус Ю. Г. О теории интерпретации Э. Бетти // История Философии. 2012. № 17. С. 83–89.
8. Цветаева М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи, эссе, переводы / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994.

9. Щусев А.В. Архитектор, художник, директор: к 150-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. Москва, 2022.

REFERENCES

1. Arkin D. E. Architect's drawing (notes) (Risunok arhitekтора (zametki)) // *Architecture of the USSR (Arhitektura SSSR)*. 1993. N 1. Pp. 28–32 [in Russian].
2. Vorobev A. Yu. Three towers of professor Yu. P. Volchok (Tri bashni professora Yu. P. Volchka) // *Contemporary World's Architecture (Sovremennaya arhitektura mira)*. 2023. N 2 (21). Pp. 11–28 [in Russian].
3. Vygotsky L. S. *Psychology of Art (Psihologiya iskusstva)*. Moscow: Eksmo, 2025 [in Russian].
4. Lotman Yu. M. *Structure of the artistic text (Struktura hudozhestvennogo teksta)* // Lotman Yu. M. *About Art (Ob iskusstve)*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB, 1998 [in Russian].
5. Ruskin J. *The stones of Venice (Kamni Venecii)*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2009 [in Russian].
6. Ronen O. Decadence (Dekadans) [Electronic resource] // *Zvezda*. 2007. N 5. Pp. 222–229. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19.html> [in Russian].
7. Rossi Yu. G. On the Theory of Interpretation of E. Betti (O teorii interpretacii E. Betti) // *History of Philosophy (Istoriya Filosofii)*. 2012. N 17. Pp. 83–89 [in Russian].
8. Tsvetaeva M. *Collected Works in 7 Volumes. Vol. 5. Book 1: Autobiographical Prose; Articles, Essays, Translations (Sobranie sochinenij v 7 tomah. Tom 5. Kn. 1: Avtobiograficheskaya proza; Stat'i, esse, perevody)* / Comp., text preparation and commentary A. Saakyants, L. Mnukhina. Moscow: Ellis Lak, 1994 [in Russian].
9. Shchusev A. V. *Architect, Artist, Director: on the 150th Anniversary of His Birth (Arhitekt, hudozhnik, direktor: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya)* / State Tretyakov Gallery (Gos. Tret'yakovskaya galereya). Moscow, 2022 [in Russian].

Об авторе:

Воробьев Алексей Юрьевич — архитектор, кандидат архитектуры, доцент кафедры Советской и современной зарубежной архитектуры МАРХИ, директор по вопросам архитектуры и градостроительства ООО «Межрегионстрой». Область научных интересов — современная архитектура и градостроительство, взаимодействие театра и города, архитектура театра в современном мире. Награжден Серебряным и Золотым дипломами Международного Фестиваля «Зодчество» в номинации «Постройки», Золотым дипломом Фестиваля «Золотое сечение», имеет Благодарность Московской областной Думы, Благодарность Губернатора Московской области и прочие награды. Член Союза архитекторов РФ, член МООСАО.

About the author:

Aleksei Vorobev — Architect, PhD in Architecture, Associate Professor of the Department of Soviet and Contemporary Foreign Architecture at Moscow Institute of Architecture, Director of architecture's and urban development's department at Mezhrefionstroy LLC. His research interests include contemporary architecture and urban development, interaction between theater and city, and theater architecture in the world. He was awarded Silver and Gold Diplomas of the Zochestvo International Festival in the Buildings category, Gold Diploma of the Golden Section Festival, and has a Gratitude from the Moscow Regional Duma, Gratitude from the Governor of the Moscow Region, and other awards. Member of the Union of Architects of the Russian Federation, member of the Interregional public organization for the promotion of architectural education.

А. Ю. Воробьев

257

Архитектура А. В. Шусева и публик-арт. Общие понятия