

АНТИЧНОСТЬ «В ТОТАЛИТАРНОМ ВКУСЕ» (К ВОПРОСУ О КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ XX ВЕКА)

Проблема функционирования античного наследия в культуре Нового и Новейшего времени, похоже, таит в себе немало неожиданностей (впрочем, в большинстве своем прогнозируемых). Вместе с тем изучение самых разных конкретных аспектов этого процесса заставляет исследователя еще раз вспомнить утверждение Виоле ле Дюка об архитектуре как наиболее адекватном воплощении эпохи во времени и пространстве. Отсюда и **цель данной статьи** – проанализировать семантику архитектурных образов тоталитарной архитектуры, связанных с античностью.

Именно архитектура оказалась интегрирующим началом в тоталитарном искусстве. Такие ансамбли как «кварталы Муссолини» в Риме, комплекс Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве, Московский метрополитен и высотные здания, Трептов-парк в Берлине, франкистский мемориал жертвам гражданской войны под Мадридом и им подобные уже навсегда остались в нашем сознании знаковыми произведениями эпохи тоталитаризма. Это все – проекты реализованные, обретшие каменную плоть и оставшиеся материальными памятниками. Но еще более значительными в интересующем нас отношении являются проекты, оставшиеся не реализованными. В первую очередь это те, которые были с полным одобрением приняты заказчиком, но по разным причинам остались «бумажной архитектурой». Почему они представляются нам более значительными, чем реализованные, понятно. В процессе реализации грандиозные замыслы неминуемо должны были прийти в противоречие с реальными техническими возможностями и привести к изменениям проекта, если даже не к отказу от его воплощения в материале. К примеру, о широко разрекламированном в СССР в 30-е годы проекте грандиозного сооружения Дворца Советов (арх. Б. Иофан) виднейшие европейские зодчие высказались как о замысле, с технической точки зрения неосуществимом. Поэтому и **задачами нашего исследования** являются систематизация материала и наблюдений, уже сделанных исследователями, а также введение в научный оборот собственной версии семантики скульптурных украшений Купольного дворца (арх. Альберт Шпеер на основе идеи Адольфа Гитлера). В архитектурном проекте тоталитарная идеология предстает в гораздо более чистом виде, оказываясь именно воплощением эпохи в иллюзорном пространстве листа и макета. Время у такого воплощения тоже едино: это – будущее, «золотой век» полной победы идеи (коммунизма, национал-социализма т.п.). Следует отметить еще один аспект нашей темы, а именно: *метафоричность* тоталитарной архитектуры, ее *способность внушать определенные идеи*. Немецкий исследователь Мартин Крампен, подготовивший книгу о тоталитарном стиле в архитектуре, поставил перед собой задачу: доказать опытным путем, что архитектурный стиль имеет особенное психологическое влияние на людей. Полученные в результате эксперимента итоги впечатляют.

Особенно отчетливо близость языков тоталитарного искусства различных стран продемонстрировала себя в 1937 году, когда в Париже проходила традиционная Международная выставка искусств, ремесел и наук (иначе – Всемирная выставка). На ней было представлено 240 павильонов 42 стран мира. Павильоны СССР и Германии располагались рядом с Эйфелевой башней, на проспекте, ведущем к Сене, лицом друг к другу. Само расположение павильонов провоцировало соперничество между ними. Соперничество не могло не вылиться в прямое противостояние. Каждый павильон мыслился его создателями как воплощение величия и незыблемой мощи представленного им государства. По замыслу главного архитектора рейха Альберта Шпеера павильон Германии должен был стать «куском священной немецкой земли», выполненным из немецкого железа и камня. Все (!) материалы для него везли из Германии. Это «витринное» произведение нацистской архитектуры было создано с единственной целью: воплотить идеологию средствами искусства – в полном соответствии с множеством раз повторявшимися словами Гитлера, назвавшего архитектуру «миром в камне». А поскольку фюрер мнил себя талантливым архитектором (некоторые его проекты, например, гигантская и помпезная триумфальная арка, сохранились в рисунках), его вкус, несомненно, повлиял на проект немец-

кого павильона.

В своих мемуарах Шпеер рассказал и об истории создания этого сооружения-символа, *сооружения-мифа*. Немецкому архитектору удалось пробраться в помещение, где хранились чертежи соперника – советского павильона. Советский павильон, украшенный гигантскими статуями рабочего и колхозницы, воплощал стальной напор гигантов, вознесенных на треть высоты павильона. По замыслу Шпеера, вполне ему удавшемуся, павильон Германии должен был сдерживать этот напор. У подножия гигантской башни немецкого павильона была установлена скульптурная группа Й.Тораха «Товарищество», чьи гигантские обнаженные статуи стилистически и по размерам прямо перекликались со статуями советского павильона. Советский павильон, как известно, был украшен скульптурной группой Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» (высота ее 24 метра).

Стилистическое решение обоих павильонов полностью совпадает, причем «общим знаменателем» для них является античность. Французская критика определила стиль и советского, и немецкого павильонов как неоклассицизм, а известный итальянский художник-футурист Джинно Северини называл оба павильона «архитектурными пропилями» – то есть тоже подчеркивал антикизирующий характер этой сверхидеологизированной скульптуры и архитектуры. К. Арндт и Х. Даль в книге «Слово из камня» (Геттинген, 1958) называют этот стиль «неоклассицизмом особой жесткости», а сам верховный архитектор нацизма Шпеер определял его как «усиленный классицизм».

В такой стилистической ориентации сказались личные вкусы вождей. Муссолини бредил идеей величия Рима; о застольных разговорах Гитлера гитлеровский рейхсминистр Геббельс говорил, что «фюрер – это человек, настроенный на античность»; любимым произведением Сталина было здание гостиницы «Москва», выполненное в стиле архитектуры императорского Рима, а когда Сталин лично предложил поставить наверху Дворца Советов гигантскую статую Ленина, он фактически воспроизвел вариант реконструкции древнегреческого Парфенона, согласно которому храм служил постаментом для статуи божества. Все вожди любили античность. Какую – видно ясно: в первую очередь императорский Рим, а также искусство эллинизма, с их культом монументальности и грандиозным размахом, не оставляющим места для частного человека.

Античные реминисценции составляют постоянный пластический рефрен и тоталитарной скульптуры. «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной практически полностью повторяет композицию античной статуи «Тираноубийцы». Стоявшие у входа в гитлеровский павильон аллегорические статуи Тораха выполнены в духе поздних римских скульптур атлетов и аллегорических изображений императоров. Любимый кинооператор и режиссер Гитлера Лени Рифеншталь сняла восторженно встреченный в Германии фильм «Олимпия» об Олимпийских играх 1936 года, в котором античные статуи оживают и бегут на Олимпиаду в Берлин.

Римская символика играет ведущую роль в декоруме гитлеровского проекта реконструкции Берлина как центра рейха, уподобленного миру. В СССР же такие образцовые сооружения, как канал «Москва-Волга» с его гигантскими статуями в духе монументального натурализма, гостиница «Москва», проект реконструкции Москвы как «образцового коммунистического города» – все это принадлежит семантическому полю мифологемы «Москва – третий Рим». В свое время мифологема «Третьего Рима» верно служила обоснованием претензий московских царей на особое место в евроазиатском политическом пространстве. Если вспомнить, что зодчий Баженов во времена царствования Екатерины Второй намеревался перестроить Красную площадь и Кремль, «антикизируя» их, то переключка архитектурных идей перевоплощается в переключку идей государственности. Баженов, как и Шпеер двумя веками позже, замыслил центральную площадь столицы воистину центром мира. От нее должны были расходиться три улицы, переходящие в дороги, лучами расходящиеся в три конца огромного государства, уподоблявшегося таким образом всему земному пространству. Баженовский проект прямо перекликался с осуществленной великим архитектором папского Рима Лоренцо Бернини перестройкой Вечного города. Здесь были прорезаны три центральные улицы – три луча, расходившиеся во все концы католического мира от площади Святого Петра и центрального храма, собора Святого Петра.

Центр столицы Российского государства также должен был уподобляться центру мира.

Советская идеология подхватит эту мифологию, и она будет последовательно воплощаться. Западные исследователи архитектуры отмечают также принципиальные совпадения проектов Бернини и Баженова с проектом реконструкции центра Милана, выполненным Дж. ди Финетти для Муссолини.

Итак, и в архитектуре, и в скульптуре поздняя античность оказывается «общим знаменателем» для искусства СССР, Германии и Италии, демонстрируя тем самым *внутреннее родство их режимов*. И язык сталинской, гитлеровской, муссолиниевской и иже с ними архитектуры, и личные вкусы вождей *совпадают закономерно*. Как уже давно отмечено, именно архитектура есть наиболее адекватное воплощение времени-эпохи в пространстве. Архитектура тоталитаризма не составляет исключения из этой закономерности.

Проводившиеся в Берлине Олимпийские игры 1936 г., приковавшие к Германии внимание всего мира, обозначили и начало грандиозной перестройки Берлина как будущей столицы Европы. Впрочем, в эти годы такие же грандиозные идеи вынашивает и начинает осуществлять и другая тоталитарная держава: в Советском Союзе принимается Генеральный план реконструкции Москвы, по которому она должна была стать «образцовым коммунистическим городом» и символически – столицей мира (или «всего прогрессивного человечества», по ходячей формуле тех лет).

Реализация нацистского проекта перестройки Берлина как центра Европы должна была завершиться в 1950 г. Гитлер, несостоявшийся архитектор, придавал этому плану огромное политическое значение, был прямо-таки маниакально им увлечен. Он провозглашал: «Мы воздвигнем святилища новой и благородной культуры». Замысел фюрера, которым он очень дорожил, включал грандиозные мемориалы в честь величия Третьего рейха – «Totenburgen» («замки мертвых»), которые должны были быть возведены на западе и востоке Германии. План перестройки столицы включал в себя, в частности, постройку ратуши 500-метровой длины, колоссальный Дворец наций для митингов и собраний, спортивный комплекс, в том числе грандиозный плавательный бассейн в виде римских терм с колоннадой.

Грандиозные размеры зданий и влияние римской архитектуры составляют общую черту всей европейской тоталитарной архитектуры. Многочисленные примеры дает итальянская архитектура, в частности, возведенный Муссолини Дворец итальянской цивилизации. Нацистская архитектура отмечена теми же репрезентативными чертами. Генеральный инспектор по застройке и реконструкции столицы Третьего Рейха Альберт Шпеер вспоминал, что когда Гитлер осматривал представленные ему архитектором берлинские макеты, одна часть проекта неизменно притягивала его как магнит: будущая сердцевина рейха, призванная на много веков вперед символизировать величие, достигнутое при Гитлере. Подобно тому как резиденция французских королей с точки зрения градостроительной завершает Елисейские поля, так и на Парадной улице должны были прежде всего притягивать взгляд те сооружения, которые Гитлер желал иметь в непосредственной близости от себя, символом своей политической деятельности, и эти сооружения должны были быть грандиозными. Лично Гитлеру принадлежал набросок проекта грандиозной триумфальной арки, которая должна была превзойти знаменитую парижскую. Сама же архитектурная форма триумфальной арки, как известно, сложилась в императорском Риме, то есть восходит к античной традиции. Еще более отчетливо перекликаются с формами римской архитектуры такие проекты, как Купольный дворец – центральное сооружение будущего Берлина как сердца Третьего Рейха.

Отдельным объектом нашего внимания в этой статье являются замысел так наз. Купольного дворца в Берлине (арх. А. Шпеер) и Дворца Советов в Москве (арх. Б. Иофан). «Решение разработать строительные планы для Купольного дворца Гитлер принял уже летом 1936 года. В день его рождения, 20 апреля 1937 года, я поднес ему чертежи, вид в разрезе, общий вид и первый макет, – писал А. Шпеер. – Он пришел в совершенный восторг, хотя и выразил неодобрение по поводу того, что все свои чертежи я снабдил формулировкой: “Разработки сделаны на основе идей фюрера”. Ибо, как он сказал, архитектор – я, и потому мой вклад в это строительство следует оценивать выше, нежели его наброски, сделанные еще в 1925 году. Однако формулировка была сохранена прежней, и Гитлер воспринял мой решительный отказ приписать себе авторство не без внутреннего удовлетворения» [3, с. 210]. Как тут не вспомнить, что идея увен-

чания грандиозного здания Дворца Советов в Москве гигантской статуей Ленина принадлежала лично Сталину! Архитектурные амбиции двух вождей совпадают до деталей. Впрочем, Гитлер прямо заявлял, что он мог стать «архитектором, великим, как Микельанджело».

Как пишет С. Иванов в книге «Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма», Гитлер «увидел в массивном куполе планируемого им сооружения идею всеохватывающего тотального господства. И надо отдать ему должное, она наилучшим образом соответствовала основным устремлениям культуры национал-социализма. Купольный дворец вполне мог бы стать зримой метафорой построенного Гитлером мира: на граните фундамента колонны-массы удерживают величественный свод его высшей, ни с чем не сравнимой и потому величественной власти» [2, с. 141].

Удивительные и вместе с тем закономерные аналогии возникают здесь. Как известно, 14 апреля 1918 года был опубликован декрет Советского правительства «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции». Декрет предписывал убрать памятники, «не представляющие никакого интереса ни с исторической, ни с художественной стороны». Среди снятых первыми оказались и конный памятник генералу Скобелеву, стоявший перед домом Моссовета (бывшим домом московского генерал-губернатора). Памятник снесли по требованию рабочих завода «Серп и Молот». Чем «насолил» отважный герой балканской войны рабочим бывшего завода Гужона, осталось неизвестным, да и для нашей темы это вряд ли существенно. Существенным же является тот факт, что на этом месте по предложению лично Ленина должен был появиться памятник первой Советской Конституции – первый памятник, возведенный новой властью, и первый же, появившийся в результате объявленного ею архитектурного конкурса. В результате из представленных проектов было отобрано два, архитекторов Осипова и Докучаева. Проект Д. П. Осипова представлял собой огромный шар на ступенчатом основании, то есть соединял ступенчатую пирамиду, эту в скором будущем знаковую архитектурную форму тоталитарного зодчества, со сферой – формой, чья семантическая наполненность в тоталитарной культуре не подлежит сомнению.

Итак, шар – образ нового закона, нового миропорядка (ведь памятник посвящен Конституции). Атлант в немецком проекте держит на плечах небесный свод, но рядом с ним находится статуя богини Теллус, держащей на плечах именно шар. И в Москве 1918 года, и в Берлине 1936 символами нового миропорядка оказываются одни и те же образы: шар – сфера и купол – полусфера.

Гитлеровский проект и по своему характеру, и по судьбе поразительно, можно сказать, с абсолютной точностью, повторяется в истории самого грандиозного проекта советской архитектуры – Дворца Советов. На месте Храма Христа Спасителя сохранился гигантский подковообразный фундамент – все, что осталось от неосуществленного Дворца. И тут снова почти с зеркальной точностью повторяется судьба гитлеровского Купольного дворца: от него остался сооруженный под Берлином пробный фундамент, на котором проверялась правильность инженерных расчетов. На подобном же фундаменте в Москве в 60-е годы соорудили открытый плавательный бассейн с подогревом воды. В конце 90-х годов на его месте в свою очередь было сооружено новое здание... храма Христа Спасителя, ставшее еще одной мифологемой – на сей раз новой, уже постоталитарной эпохи

Здание Дворца, названное одним из критиков «циклопическим», должно было стать важнейшим элементом генерального плана реконструкции Москвы. Лично Сталину принадлежала идея поставить гигантское здание точно в географическом центре Москвы. Однако в этом месте уже стоял храм Христа Спасителя. Это и решило его судьбу: храм было приказано взорвать (в отличие от оказавшегося в похожей ситуации здания рейхстага, которое Гитлер пощадил, не взирая на предложение архитектора взорвать мешавшее проекту сооружение). По воспоминаниям одного из участников совещания в Кремле, Сталин заявил: «Для нас, большевиков, Христос – не авторитет. У нас есть свой великий вождь, спаситель пролетариата. Непонятно, почему в сердце красной Москвы и всего Союза должен выситься храм Христа, а не храм Ленина». По замыслу Сталина, это исполинское здание, далеко превышающее возможности человеческого восприятия, должно было явиться средоточием и масштабом не только советско-

го правительства и руководящих органов ВКП(б), но и всех коммунистических движений на планете – то есть стать зримым центром мира, центром, от которого, как всем известно, «начинается земля», обретая сакральное значение, став храмом.

Обратимся к характеристике гитлеровского проекта. «Самый вместительный зал собраний из всех, до сих пор спроектированных в мире, состоял фактически из одного-единственного помещения, зато такого, где стоя могли разместиться от 150 000 до 180 000 слушателей. По сути, – замечает Шпеер, – ...здесь мы имели дело с культовым помещением, которому на основе традиций и собственного авторитета предстояло в ходе столетий обрести то же значение, что и собор Святого Петра в Риме для католического христианства. Не будь этой неявно культовой идеи, все расходы на ведущее сооружение Гитлера выглядели бы бессмысленно и непонятно. Внутренняя ротонда имела диаметр почти невообразимый – 250 метров; на высоте в 220 метров можно было увидеть завершение гигантского купола, который уже в 98 метрах от пола начинал закругление по параболе. Образцом для нас послужил в известном смысле римский Пантеон. Точно так же и берлинский Купольный дворец должен был иметь на самом верху круглое отверстие для света, причем даже это отверстие и то было 46 метров в диаметре, превосходя тем самым весь купол Дворца солдатской славы (43 метра) и собора Святого Петра (44 метра). А внутренняя часть в 17 раз превосходила внутренний объем собора. ...Снаружи купол походил на зеленую гору 220-метровой высоты... наверху предполагался 40-метровый стеклянный фонарь. А над фонарем восседал на свастике орел. Две скульптуры пятнадцатиметровой высоты стояли по бокам портика; их аллегорический смысл также определил Гитлер... одна изображала Атланта, который держит на руках небесный свод, другая – Теллус, которая держит земной шар» [3, с. 210–211].

Шпеер не уточняет, какой именно аллегорический смысл статуй определил Гитлер. Но очевидно, что этот смысл был принципиально важен в символической системе архитектурного комплекса, моделировавшего картину мира в новой культуре. Атлант, как известно – сын титана Иапета, брат Прометея; обычно изображается держащим на плечах небесный свод. Итак, символика статуи Атланта в общем виде ясна (см. выше).

Богиня Теллус – персонаж гораздо менее популярный в европейской культуре Нового времени. В римской мифологии это богиня земли-кормилицы и ее производительных сил, аналогичная самой «матери-земле» – Terra Mater; Теллус призывали также при заключении браков. Как богиню подземного царства, Теллус призывали, обрекая врагов подземным богам. Хотя культ Теллус был вытеснен культом богини Цереры, великий римский поэт Вергилий называет ее «первой из богов». На алтаре Мира, сооруженном в Риме в прославление «золотого века Августа», именно Теллус была изображена как символ дарованного Августом римским гражданам изобилия.

Не здесь ли кроется причина того, что именно это римское божество было избрано Гитлером в качестве символа? – Но в таком случае статуя имела еще один смысл: она символически отождествляла самого Гитлера с императором Августом. В пользу такого предположения говорит и многозначительное совпадение дат. Богине Теллус в Риме был посвящен праздник, отмечающийся 15 апреля, а день рождения Гитлера – 20 апреля. Так обретает определенность та «неявно культовая идея», о которой писал Шпеер (см. выше). В ней отчетливо прочитывается культ вождя, обожествленного фюрера – живого земного бога.

...В 1935 году Гитлер, с восторгом наблюдавший за грандиозным строительством, производившимся в нацистской Германии согласно инициированному им плану, заявил: «Если в конце концов смерть замкнет уста последнего живого свидетеля... тогда начнут говорить эти камни» [1, с. 114]. Можно продолжить: даже те камни, которых не осталось – ибо их и не было.

Из проведенного анализа можно сделать **выводы**, что для культурологического анализа проблемы судеб античного наследия в тоталитарных культурах первостепенный интерес представляют нереализованные проекты того типа зданий, которые в русле темы можно определить как здания-мифы. Входившие в их планы скульптурные образы античных божеств обнаруживают семантику, отчетливо корреспондирующую как с тоталитарными мифологемами, так и с конкретными обстоятельствами, вплоть до деталей биографии тоталитарного вождя.

1. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
2. Иванов С. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. – К., 2001.
3. Шпеер А. Воспоминания. – Смоленск, 1998.