

## МИНСК В ПРОСТРАНСТВЕ СОЦРЕАЛИЗМА

Наталья Липова<sup>1</sup>

### Abstract

Nowadays the general human space is a city space. One of the most important city space's features is simultaneous presence in the past, present and future. We can see it mostly by means of architecture. Minsk's architecture style is a bright example of socialist realism. Among the most important features of this style is a general social orientation. The style was ideology. Due to its dual nature (material and ideal) the architecture incarnated all the style requirements in the best way possible including requirements of the ideology. Socialist realism architecture has its role in building from the point of view of the categories of nations, history and time. It defined some characteristics of the style of modern Belarusian culture.

**Keywords:** Minsk, architecture, avant-garde, socialist realism, urbanism, utopia.

Беларусь, як цэльнае культурнае, эканамічнае і палітычнае ўтварэнне, немагчымае без фармуючага гэтае ўтварэнне Менску. Але тут адразу ўзнікае пытанне: а ці магчымы Менск (скажам, як Вільня) без Беларусі? Ці верагодны быў Менск у цэнтрапалеглым значэнні і на канаванні раней, чым з крэваў, русінаў, ліцвінаў, яцвягаў ды іншых не адбыліся тыя, каго мы цяпер называем беларусамі, не адбылося тое, што мы цяпер пазначаем словам Беларусь?

Верагодна – не! Без Беларусі не было б Менску (у ягонай цяперашня ролі), але без Менску не было б і Беларусі як сувярэннай дзяржавы.

Менск – сталіца Рэспублікі Беларусь!

Акудовіч В.

*Код адсутнасці*

<sup>1</sup> Наталья Липова – магистрант факультета культурологии и социокультурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск).

Город как среда обитания оказывает несомненное влияние на мировоззрение, мышление, формирование картины мира человека. Он выступает как центр своего времени, «общественное ядро», которое воплощает уровень и особенности общества, его социальную стратификацию и культуру в широком смысле слова. Специфика города раскрывается в ряде важных культурных признаков. Это открытость города, способность взаимодействия с другими общественными образованиями. Он постоянно расширяется как территория, так и путём увеличения населения.

Город порождает новые, отличные от традиционных, формы социальных отношений, в городе возникает необходимость устанавливать новые связи и совершенствовать старые; существует особенный, ускоренный ритм городской жизни. Город носит двойственный характер – он одновременно и отменяет внегородские модели, и перестраивает их согласно своим нуждам. Большинство различных общностей, как формальных, так и неформальных, складываются именно в городе, поэтому, город наиболее производителен в области культуры. Город как организующий центр культуры выступает как суперлокальное сообщество, перерастая в столицу, а затем – модель государства. Неслучайно именно он является «главным героем» различного рода утопических проектов.

Одним из самых первых и самых известных проектов подобного рода выступает город, описанный в *Государстве* Платона. Здесь модель города – неотъемлемая часть социальной утопии, а поселение видится как нечто симметричное и унифицированное, подобно упорядоченности идеального общественного строя. Основанную Платоном традицию продолжают и гуманистические проекты (Ф. Бекон, Т. Мор). С конца эпохи Возрождения делаются попытки не только перенести города из социальных утопий в область конкретных строительных проектов, но и воплотить эти проекты в жизнь. Несмотря на это, описание городов по-прежнему остаётся неотъемлемой частью общеутопических проектов (*Город Солнца* Т. Кампанеллы). История собственно урбанистических утопий начинается с творчества Клода Леду, в проектах которого структура здания подчиняется выражению идеи. В XIX веке социальная и урбанистическая утопии развиваются параллельно. С началом XX века расширение технических возможностей строительства даёт новый толчок архитектурной утопии. Одной из самых ярких её страниц станет советская архитектурная утопия, осуществленная в рамках стиля *социалистического реализма*.

Среди важнейших черт соцреализма – общесоциальная направленность. Стиль должен стать принадлежностью не только сферы искусства, но и он претендовал на роль мировоззрения, для чего каждая из сфер общественной жизни должна была бы развиваться по законам этого стиля. Естественно, касалась это и архитектуры, которая в силу двойственности своей природы (материальное и не-

материальное) как нельзя лучше подходила для реализации многих стилеобразующих идей.

Образцом этих идей и примером их влияния на отечественное культурное пространство, как в середине прошлого века, так и сегодня, может быть застройка центра Минска, и в частности – проекта Независимости.

## II

Впервые термин «социалистический реализм» появился в советской печати в *Литературной газете* 23 мая 1932 г., позже, в 1934, озвучен Максимом Горьким на I Всесоюзном съезде советских писателей. Принципы нового стиля предназначались не только для литературы, но должны были найти своё воплощение во всех сферах художественного творчества.<sup>2</sup> Так зародился художественный проект (Б. Гройс), или миф (А. Морозов), который станет решающим для советской эпохи и до сих пор определяющим основные принципы отечественного художественного (в частности, архитектурного) самосознания.

Проект соцреализма находится в несомненной связи с предшествующим ему авангардным проектом. Одной из главных объединяющих черт становится идея утопии, оба эти проекта стремятся к теургическому акту творения нового мира путём изменения художественной формы, а через него – изменения человека. Для авангарда реальность – это материал, и любой художественный проект видится проектом политическим. Именно на этой почве происходит столкновение авангарда с властью, после чего

«осуществляется отказ от первородства, уступка этого проекта действительной политической власти, которой, по существу, начинает отводиться аутентичная роль авангардного художника – создавать единый план новой реальности. Требование тотальной политической власти, имманентно вытекающее из авангардного художественного проекта, в сущности, сменяется требованием к реальной тоталитарной политической власти осознать свой проект как художественный»<sup>3</sup>.

Таким образом, авангард видит себя как способ построения жизни вообще, тогда как соцреализм интересуется только художественными образами. Дополнительным катализатором служит «недоступность» авангардных произведений для народа, которым противостоит традиционное искусство. Именно своеобразное отношение к традиции станет основной приметой стиля соцреализма. Если авангард, несмотря на отказ от использования классических

<sup>2</sup> Соцреализм оставался главенствующим принципом художественного творчества на протяжении всего времени существования СССР. Здесь речь пойдёт о классическом периоде соцреализма, то есть о 1930–50-х гг.

<sup>3</sup> Гройс Б. *Утопия и обмен*. М.: Знак, 1993. С. 30.

приёмов, вписывал себя в историю искусств, то соцреализм, не отказываясь от наследия, почитал себя началом новой истории, окончательной реальностью, точкой нуля. Соцреализм вбирает в себя и использует только те построения классики, которые претендуют на отображение интересов угнетенных слоев, т. е. в стилистическом отношении соцреализм всеяден.<sup>4</sup> Поэтому характерной чертой тоталитарного искусства выступает китч, соединённый с дворцовой постановочностью и официозной выпренность, псевдоклассический пафос. В качестве иллюстрации А. Морозов указывает на сцену из кинофильма «Весёлые ребята», где подвыпившая Любовь Орлова на сцене Большого театра поёт про «разгоревшийся утюг». Ещё одна сторона такого подхода – неизбежность переписывания истории, поскольку она, как и искусство, воспринимается как «хранилище «положительных примеров»<sup>5</sup>, полезных для влияния на массы»<sup>6</sup>.

Появляется постулат Гронского, одного из идеологов нового стиля, так называемый постулат «трёх Р», согласно которому всё художественное должно равняться на произведения Рубенса, Рембрандта, Репина. Про картину Пименова «Новая Москва» А. Морозов пишет:

«...обновленный Охотничий ряд выглядит у него чем-то вроде социалистически переисправленного переиздания “Бульвара Капуцинов”»<sup>7</sup>.

Своё воплощение такая тенденция нашла и в архитектуре. Для строительства используются гипсовые штампованные детали, типовые проект дополняют типовые украшения, что полностью профанирует идею архитектуры – лепнина и украшения изготавливались вручную и являлись неотъемлемой частью того архитектурного объекта, для которого предназначались, они – своеобразный проводник к культурному смыслу архитектурной формы. Широко используется мотив Дворца – начиная от разнообразных дворцов культуры и заканчивая так и не воплотившимся Дворцом Советов.

Возвращаясь к взаимодействию соцреализма и категории времени, невозможно не обозначить роль, которую в этом взаимодействии играла архитектура. Архитектура надисторична, что

<sup>4</sup> Совершенно по другому сценарию развиваются события в национал-социалистической Германии. В отличие от соцреализма, прежде чем определить что надо, нацисты определились с тем, что не надо. Сталин же взял под своё крыло все направления (постановление о создании единых художественных объединений от 23.04.1932), см.: Морозов А.И. *Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов*. М.: Галарт, 1995. С. 17–19.

<sup>5</sup> В 1936 г. жёстко критикуется опера «Богатыри», либретто которой, что характерно, написал Демьян Бедный, а музыка принадлежала классику Александру Бородину. Автору либретто указывалось на «легкомысленное отношение к толкованию исторических событий», см.: Морозов, указ. соч., с. 53.

<sup>6</sup> Там же, с. 53.

<sup>7</sup> Там же, с. 124.

полностью отвечает требованиям времени – человек и так живёт в лучшей из всевозможных эпох. Владимир Паперный отмечает ещё одну особенность такого восприятия:

«Будущее отодвигается на неопределённое время. Оно становится ещё более желанным и прекрасным, движение к нему – ещё более радостным, но этому движению как бы уже не видно конца, движение становится самодостаточным.<sup>8</sup> По мере этого движения вперёд и вперёд ничего не меняется, солнце сверкает по-прежнему, поэтому исчезает сама возможность установить, движение это или покой, поскольку не с чем это движение соотнести. Движение в новой культуре [культура два, по Паперному, соцреализм. – Н. Л.] становится вполне тождественным неподвижности, а будущее – вечности».<sup>9</sup>

Конституируемое завтра требуется воспринимать как свершившийся факт. Таким свершившимся фактом до начала войны представлены картины мирного труда, после – история победы.

Если произведение искусства дистанцировано от потребителя (музей, концертный зал и т. д.), то архитектура позволяет поместить в реальность физического пространства то самое «светлое будущее». Поэтому в тот период на первый план выходят не эстетическая или утилитарная, а символическая, коммуникативная и памятная функции. Появляется концепция говорящей архитектуры.

«Критики, теоретики, идеологи от лица народа вещали о новой архитектуре как об “идеологии в камне”, “воплощении самого передового мировоззрения”, “каменной летописи” побед и свершений, “политической исповеди”».<sup>10</sup>

Буквальным переложением статей Сталина стала станция метро «Комсомольская кольцевая», таким же «переводным» представляется проект генплана Москвы (город-звезда), созданный Куртом Майером.

«Вся сфера тоталитарной архитектуры – полностью и целиком – выводится из области компетенции практического строительства и попадает в ведомство высокого искусства, а вместе с этим и в ведомство художественной идеологии. Став искусством, она автоматически включается в общественную ценностную систему и начинает

<sup>8</sup> Одна из самых главных мифологем эпохи – «светлый путь», т. е. пространство и движение, взятые определённым образом. «Поэтическое воображение той поры склонно не то чтобы “просто” ускорять динамику времени, оно силится снять самую протяжённость времени как физическую категорию, сплошь и рядом подставляя “сейчас” в виде светлой бесконечности искомого “там” или завтра»; см.: Морозов, указ. соч., с. 88.

<sup>9</sup> Паперный В. *Культура два*. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 44.

<sup>10</sup> Голомшток И.Н. *Тоталитарное искусство*. М.: Галарт, 1994. С. 240.

воспроизводить её по той же иерархии и в той же структуре, что и в остальных областях художественного творчества».<sup>11</sup>

Таким образом, можно заключить, что архитектура выступает как часть идеологии.

Переосмыслению подлежало и положение авангарда о совместном творчестве. В отличие от авангарда, который мыслил свои произведения как анонимные, коллективное творчество в соцреализме понимается как процесс выдвижения лидера в каждой из областей. Именно имя автора становится символом коллективного творчества. Оно внедряется во всевозможных направлениях: появляются так называемые мастерские, где под руководством Мастера воплощаются различные проекты (например, совместные работы Иогансона и учеников); или широко известен случай прививки коллективизма такому неколлективному виду творчества, как сочинение музыки, когда Шостакович совместно с Хачатуряном пытались написать гимн Советского Союза, да и сам принцип творческих союзов настаивает на коллективности через выдвижение лидера.

Ввиду специфики творчества идея мастерских оказалась наиболее близка архитектуре. Проект коллективного творчества нашёл своё воплощение в проектах ансамблевой застройки. С ней происходит интересная метаморфоза: от идеи ансамбля в отдельно взятом городе (генеральный план Москвы) до идеи всего государства как архитектурного ансамбля (так, застройка главного проспекта в том же Минске мыслится как западные ворота Москвы, Киев – южные ворота и т. д.). Отсюда появление «запаса художественности», о котором пишет Г. Лебедева<sup>12</sup>. Все объекты распределяются по шкале, на одном конце которой «красота», то есть объекты, несущие только эстетическую функцию (мавзолей, музей), в этой культуре напрямую связанную с идеологией, на другом – «удобство», куда отнесены объекты, наделённые чисто утилитарными функциями (больницы, школы). Получается, что любой объект (не только архитектурный) приобретает ценность лишь через причастие к общим ценностям и философским доктринам. Произведение искусства соцреализма выступает частью ряда таких же произведений искусства, т. е. не отражением реальности, а частью определённого текста, иероглифом.

«Трёхмерная визуальная иллюзия соцреалистической картины разлагается на дискретные знаки со “сверхчувственным”, “абстрактным” содержанием, она читается зрителем, знающим соот-

<sup>11</sup> Голомшток, указ. соч., с. 242.

<sup>12</sup> Лебедева Г.С. О девальвации «классического» в послевоенной советской архитектуре // *Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков: разломы и переходы*: Сб. науч. тр. М.: Едиториал УРСС, 2001. С. 123.

ветствующие коды, и оценивается соответственно результату этого чтения, а не собственно её визуальному качеству».<sup>13</sup>

Таким образом, соцреализм воплощает основные аспекты предшествующих утопических концепций, соединяя социальную утопию с утопией в области материального воплощения идеального мира. Он выступает не только как художественный стиль, но и как стиль функционирования общества в целом.

### III

Американский антрополог Альфред Кребер понимал культуру как явление сверхорганическое, относительно независимое от того участка среды, которому культура принадлежит. Для описания пространственных характеристик культуры Кребер воспользовался понятием ареала. Для него культурные ареалы – «прежде всего не ареалы вообще, а виды культуры, территориально ограниченные»<sup>14</sup>. Среда не производит культуру, а только её стабилизирует. Культура закрепляется в определённой среде, после чего начинается распространение культуры в рамках сначала своего, затем – других ареалов. В связи с этим существует определённая сложность в проведении границ ареалов, поэтому для того, чтобы всё-таки разграничить культурные ареалы, Кребер использует понятие фокусного центра. Фокусный центр, по Креберу, это такое место, где характерная форма (или модель) культуры проявляется наиболее отчётливо. Таким образом, культурные ареалы – это сфера влияния соответствующего центра.<sup>15</sup> Одним из таких фокусных центров белорусской культуры, на наш взгляд, является столичный проспект Независимости.

План строительства проспекта намечен в октябре 1944 г. (т. н. «Эскиз планировки Минска») и окончательно утверждён в генеральном плане города 1946-го. Генеральный план Минска основывался на генеральном плане реконструкции Москвы, который «получил значение главного теоретического и практического документа в деле перестройки всех городов Советского Союза»<sup>16</sup>. До этого архитектурный облик столицы определялся зданиями в конструктивистском стиле, которые во многом подготовили последующий соцреалистический архитектурный проект. Остановимся на довоенной застройке Минска подробнее.

Отечественный вариант конструктивизма обозначил те же тенденции, что и его российский прототип: это связь внутреннего пространства с внешней средой (открытые террасы, большая площадь

<sup>13</sup> См.: Гройс, указ. соч., с. 55.

<sup>14</sup> Николаев В. Антропология А. Кребера: основные штрихи // Кребер А. *Избранное: природа культуры*; пер. с англ. М.: Росспэн, 2004. С. 952.

<sup>15</sup> Там же, с. 953.

<sup>16</sup> *Минск: Энциклопедический справочник* / Редкол.: И.П. Шамякин (гл. ред.) [и др.]; 2-е изд., перераб. и доп. Мн.: Изд-во «БелСЭ им. П. Бровки», 1983. С. 247–248.

застекления), использование упрощённых архитектурных форм, стремление к выявлению пространственной структуры, ярко выраженная социальность построек. Так, идеи коммуны нашли своё воплощение в здании *Фабрики-кухни* (1936), всеми приметамы стиля обладали здания кинотеатра «Красная Зорька» (1928), жилые дома по улице Революционной, здание Госбанка (1927–30). Тут надо отметить специфику архитектуры в процессах отражения времени: ввиду материальной природы и технических трудностей, связанных с воплощением идей архитекторов в жизнь, она всегда «запаздывает» с тем, что принято называть «отражением эпохи», и это иногда приводит к стилистической путанице.

Так произошло и при застройке центра Минска. Спроектированные как конструктивистские, здания приобретали черты архитектурного соцреализма, рядом с ними появлялись представители «чистого» стиля. Например, носящий яркие черты конструктивизма Дом правительства был дополнен памятником Ленину, что напрямую отсылало к стилистике классицизма (площадь с памятником), тогда как для конструктивизма более уместной была бы трибуна. Подобная ситуация произошла и с главным корпусом Академии наук. Иосиф Лангбард переработал проект Г. Лаврова – и вместо полукруглого застеклённого объёма появилась двойная колоннада. Проявляются черты классицизма и в использовании образов ордерной пластики: это Дом офицеров, где использован ордер, пока лишённый баз и капителей (после войны на фасадах появятся барельефы героического содержания), или экстерьер здания ЦК КПБ, где можно встретить уже колонны коринфского ордера и орнаментальные фризы. Манифестом нового стиля стал Дом пионеров. Налицо все черты архитектурного соцреализма – использование классических элементов (портик, колонны коринфского стиля) в соединении с современной идеологической составляющей – пионерской символикой в капителях и пионерскими же скульптурами на входе.

Использование всего культурного наследия предшествующих эпох ярко проявилось ещё в одном строении того времени – комплексе общественной бани по улице Долгобродской. Для этого неторжественного места выбрана дворцовая эстетика (симметричные входы, арочные проёмы, пилястры с ордером и т. д.), естественно, в традиционном для того времени преломлении при сохранении черт конструктивизма (большие квадратные окна, вертикальное остекление лестничных пролётов). Два последних примера доказывают предположение о китче как стилиевой примете культуры того времени.

К концу 1930-х принимается решение отказаться от отдельных построек и сосредоточить внимание архитекторов на комплексном проектировании. Свои коррективы в планы генерального строительства внесла война.



«Ущерб, нанесённый немецко-фашистскими захватчиками хозяйству Минска, был огромен. Оккупанты уничтожили 5975 жилых домов, что составляло больше 80% довоенного жилого фонда. Из 332 государственных и кооперативных предприятий осталось только девятнадцать. В 1944 г. в Минске проживало около 45–50 тысяч человек».<sup>17</sup>

Такой взгляд на состояние послевоенного Минска имеет как своих противников, так и сторонников. Камнем преткновения явился вопрос о том, какие здания считать разрушенными. Так или иначе, принимается решение о расчистке места для строительства новой столицы (следует отметить, что строительство на новом месте – одна из характерных черт утопии, в том числе и советской, авангардно-соцреалистической).

Итак, в 1946 г. принят упоминавшийся выше генеральный план города, в соответствии с которым подлежали устранению следующие недостатки города Минска:

- отсутствие «архитектурно выраженного общественного центра, отвечающего требованиям, которые должны предъявляться к крупному столичному советскому городу»;
- недостаточное количество зеленых насаждений;
- плохая связь между районами города;
- «строительство монументальных общественных зданий не было достаточно сконцентрировано»;
- использование упрощённых архитектурных форм.<sup>18</sup>

Последний пункт предполагал жёсткую критику конструктивизма, что явилось частью программы по критике всего авангарда 1920-х. Так, писали, что

«голые коробки с беспорядочно расположенными поёмами окон и дверей, без какого-либо намёка на архитектурную деталь, отсутствие ясной композиционной связи между отдельными зданиями – всё это снижает значение новых комплексов в архитектуре города»<sup>19</sup>.

Кроме того, предполагалось, что столица должна быть «украшена памятниками, отражающими героические события войны, и другими мемориальными сооружениями»<sup>20</sup>. Своеобразное решение получила проблема отсутствия общественного центра. Принято решение создать на главном проспекте три площади («Ленина», «Октябрьская» и «Победы») и площади в каждом из районов города (районы Московской улицы, Юбилейной площади, Комаровского рынка, Могилёвского шоссе, Тракторного и Автомобильного заводов). Естественно, застройка этих районов должна была производиться в соответствии с принятыми положениями, которые

<sup>17</sup> Минск: Энциклопедический справочник, с. 34.

<sup>18</sup> Осмоловский М.С. Минск. М.: Гос. изд-во лит. по стр-ву и архитектуре, 1952. С. 31.

<sup>19</sup> Там же, с. 24.

<sup>20</sup> Там же, с. 32.

можно условно обозначить как «распределение запаса художественности», то есть всякий ансамбль должен находиться в строгих отношениях «центр – периферия». Например, ансамбль застройки тракторного завода периферичен ансамблю застройки главного проспекта (это легко определить по разным масштабам использования отделки и украшений при оформлении зданий<sup>21</sup>), а сам минский проспект – это не что иное, как периферия для московского ансамбля, призванная оформить подходы к строящемуся Дворцу Советов. Так, для такого сопоставления предполагалось, что «на высоком месте у начала въезда [район парка Челюскинцев. – Н. А.] будет сооружена триумфальная арка, символизирующая главный въезд и выезд из столицы республики в столицу СССР – Москву»<sup>22</sup>.

В облике главного проспекта можно проследить и остальные приметы стиля. Как и в процессе реализации генплана Москвы, применялись стандартные блочные конструкции и стандартная же гипсовая лепнина, что профанировало саму архитектурную идею, т. е. неразрывность здания и декора, тем самым одновременно профанировался стиль классицизма. Точно так же, архитектура выступала не только как элемент оформления, но и новая реальность, имеющая ту особенность, что она является одновременно и реальностью, и моделью будущего, которое будет построено советским обществом. К довоенной модели радостного труда прибавилась героическая тема, которая всего лишь изменяет содержание подвига – трудовой подвиг отходит на второй план, на первый план выходит подвиг военный. Он, в свою очередь, предельно обобщён и легко входит в пространство некой общей истории, которая и является достигнутым, в какой-то мере, будущим.

Так, скульптурные фигуры на башнях привокзальной площади объединяют в себе образы Воина, Инженера, Крестьянки, Рабочего (ещё раз обратим внимание на китчевое несоответствие классического стиля и аллегорических сюжетов на современную тему); на портике Дома профсоюзов – скульптуры представителей разных профессий, множество ныне несуществующих скульптур в парках и скверах (например, «Партизанка» и «Атлет» в парке имени А.М. Горького). В 1954 г. на Круглой площади сооружается монумент Победы. В соответствии с веяниями времени (постулат безнационального общества – единая общность советский народ) возможная конкретность национального заменяется ссылками на неё, национальные мотивы используются без обращения к собственно национальному. Ярким примером могут служить национальные орнаменты в оформлении здания ЦК ВЛКСМ или монумента на площади Победы.

<sup>21</sup> Этот принцип находит своё отражение и в выборе этажности: главная магистраль города застроена 4–5–6-этажными зданиями, главная магистраль районных центров – 2–3–4-этажными. Предполагалось, что 60% населения будет жить в 4–5–6-этажных домах, 30% – в 2–3–4-этажных, 10% – в одноэтажных строениях.

<sup>22</sup> Осмоловский, указ. соч., с. 34.

Таким образом, решение архитектурного облика главного проспекта Минска сформировало определённое культурное пространство города и самоощущение горожанина: отчуждение от пространства архитектуры (а значит, и официального пространства власти) как пространства, пребывающего вне настоящего, вытеснение национальной реальности её иконическими знаками, китч как стилиобразующий приём. Эта модель, сформированная в середине 1940–50-х, определила как культурное пространство Минска в советский период, так и основные процессы, происходящие в культурном пространстве города в настоящее время.

В 1965 г. появился новый генеральный план Минска. К этому времени окончательно утвердилась политика борьбы с архитектурными излишествами. Теперь основным принципом организации пространства становится система вертикальных акцентов, где форма призвана очерчивать пространство. Несмотря на обновление формальной стороны, сохраняется основное содержание заявленной ранее концепции. Теперь главное композиционное ядро центра формировалось в районе Октябрьской площади. Для этого пришлось уничтожить или перестроить уцелевшие исторические здания<sup>23</sup> и памятники: место улиц Школьной и Козмодемьяновской заняла эстакада проспекта Машерова, исчезли целые кварталы улиц Немиги и Советской, земляная насыпь древнего замчища, мечеть в Татарском конце и др. Главной артерией нового города призван был стать проспект Машерова (теперь – Победителей). Комплекс «Минск – город-герой» соответствовал Монументу Победы, Комсомольское озеро – Свислочи, Парк Победы – Парку Горького. Архитектурное решение нового проспекта базировалось на плоскостных фасадах, железобетонных панелях, обильном застеклении, скромном оформлении экстерьера. Умеренность такого подхода компенсировалась монументальной живописью и скульптурой: пафосная статуя Родины-матери, скульптурные группы «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», барельефы на Доме моделей, витражи кинотеатра «Москва». Расширяется содержание «подвига», достойного быть отражённым в убранстве города – теперь это тема покорения космоса и технического прогресса.

В это время огромное внимание уделяется типовому жилищному строительству (жилые районы «Чижовка», «Восток», «Зелёный Луг», «Серебрянка»). Здесь уже «не работает» механизм «распределения запаса художественности», но некоторые особенности стиля, хоть и в преломлённом виде, сохраняются. Интересную эволюцию проходит принцип отсылки к национальному: место барельефов с национальным орнаментом занимает узкая полоска красно-белой кирпичной кладки, гипертрофированные

<sup>23</sup> Любопытно, что уже в 1980-е гг. реализована идея полной реконструкции Троицкого предместья. Это ещё один пример своеобразного отношения к истории как к хранилищу примеров и памятников. Троицкое предместье – попытка воссоздания *вообще* архитектуры, *вообще* XIX века.

скульптурные композиции заменяются барельефами или мозаиками (фасад Дома моды, жилые дома в районе «Восток-1»).

Ещё один минский проспект, наследующий принципы главного проспекта, – Партизанский. Начало его формирования как проспекта относится к концу 1960-х (до этого – Могилёвское шоссе). Несмотря на отсутствие общего плана застройки, проспект вобрал в себя многие стилевые черты 1940–50-х (оформление улицы Центральной, прямиком отсылающее к облику Ворот города), 1960–80-х (жилые дома в районе площади Ванеева – высотные учреждения на проспекте Машерова), равно как и сегодняшнего дня (площадь перед ДК МАЗ или композиция «Беларусь – Партизанская»). Согласно последнему генеральному плану развития Минска, Партизанский проспект будет перестроен.

В последнее десятилетие архитектурный облик Минска по-прежнему формируется согласно модели, принятой в середине прошлого века, то есть в стилистике социалистического реализма, но в её мутировавшей со временем разновидности. Если отношение к категории времени в тогдашнем варианте эстетики базировалось на том, что наступившая эпоха не что иное, как начало времени, точка нуля, легко использующая достижения предыдущих эпох, то в современной ситуации такой точкой нуля становятся получение Республикой Беларусь независимости и принятие Конституции. Таким образом, в наследие, которое будет использовано мутировавшей эстетикой соцреализма, превращается наследие советское. Это основной источник конструкций. Кроме того, можно назвать ещё два источника – неконкретизированное историческое прошлое, вообще история (как в случае с Троицким предместьем), и то, что было упущено в зарубежных архитектурных тенденциях (здесь берутся формальные признаки: материалы – стекло, алюминиевые конструкции, высотность, определённое членение объёма, которое принято связывать с постмодернизмом). Примером подобного строительства может служить реконструкция Верхнего города. Здесь мы видим тот же принцип квазиисторичности: проект под XIX век дополнен вставками стиля хай-тек. Примерно та же модель сработала при реконструкции здания Большого театра оперы и балета.

Соцреалистический принцип гипертрофированности находит своё воплощение, например, в облике Национальной библиотеки, где форма алмаза, которая изначально «играет» в очень малом объёме, увеличена во много раз. Кроме того, сработал принцип калькирования, когда архитектуре навязывается языковая образность (по тому же принципу сконструировано здание Театра Красной Армии в Москве, где в основу проекта была положена форма пятиконечной звезды).

Не изменились и принципы, согласно которым городское пространство маркируется как национальное. Как и в предшествующие десятилетия, происходит вытеснение реальности, национальные мотивы используются без обращения к собственно национальному

(поскольку вопрос о национальном до сих пор остаётся открытым). Такими знаками стали плакаты на социальную тематику, где образ белоруса конструируется через обращение к сельской культуре, причём в её историческом разрезе (ручной труд, национальные костюмы и т. д.). Здесь уместно также вспомнить и ночную подсветку Национальной библиотеки с использованием национального орнамента и изображения государственного флага. Ещё одним средством маркирования выступает тема памяти, которая напрямую отсылает к событиям Великой Отечественной войны. Это происходит с помощью тех же средств вытеснения реальности: есть *вообще* освободительная война – и есть определённая роль в ней партизанского движения (как белорусского *национального* движения).

С таким пониманием истории тесно связана и городская топонимика. Согласно последнему переименованию названия главных проспектов лишились какой бы то ни было исторической конкретики: проспект Скорины (до этого Сталина, Ленина) стал проспектом Независимости, Машерова – Победителей. Любопытно, что в повседневной речи горожане издавна называют главную артерию города просто Проспектом.

Наконец, заметной приметой стиля на сегодняшний день остаётся отчуждение горожанина от городского пространства. Изначально, согласно проекту соцреализма, центральный ансамбль предназначался для проведения определённых ритуалов, массовых праздников и т. п., то есть не имел отношения к повседневной жизни. Если в середине прошлого века это достигалось посредством архитектурных решений, то сегодня праздники переносятся в районы города (ещё одно тому подтверждение – проведение шествий и парадов сначала на Площади Независимости, потом – на Октябрьской; сегодня это отдалённая от центра площадка возле стелы «Минск – город-герой»). Подобный подход к работе архитекторов Умберто Эко обозначил как процесс подчинения существующим в данном обществе нормам.

«Архитектор, возможно, полагает, что воспроизводит топологический культурный код, действующий в данном сообществе вкупе с соответствующими лексикодами, но на самом деле, пусть он этого и не осознаёт, он следует нормам того самого более общего кода, что находится вне сферы собственной архитектуры».<sup>24</sup>

Однако более продуктивным является подход, согласно которому архитектор не считает систему социально значимых пространственных ценностей абсолютной, рассматривает её в движении, обогащая действительность новыми формами, что, несомненно, сказывается положительно на изменении жизненных обстоятельств (хотя, конечно, архитектура не единственная форма изменений), а значит – обогащает и общее культурное пространство.

<sup>24</sup> Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Спб.: Симпозиум, 2006. С. 309.