

# Игорь А. Казусь

---

## Архитектурные конкурсы в СССР 1930-х годов и формирование стилевых направлений советского ар деко и неоклассики\*

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern  
Europe 2, 267-275

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
 Польша – Россия: Искусство и история  
 Том II

---

Игорь А. Казусь

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры  
 и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук,  
 Москва

## Архитектурные конкурсы в СССР 1930-х годов и формирование стилевых направлений советского ар деко и неоклассики\*

Рубежом между традиционно противопоставляемыми десятилетиями – авангардизма и архитектуры сталинской эпохи – считается 1932 год, когда было принято постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года „О перестройке литературно-художественных организаций” и создан Союз советских архитекторов, и когда определились первые результаты конкурса на Дворец Советов. Был ли это действительно некий неожиданный разрыв в развитии советской архитектуры или 1920-е и 1930-е годы можно рассматривать фазами единого процесса? Ведь, уже на излете 1920-х годов наметились отчетливые изменения в стилевой ориентации советской архитектуры, которая, преодолевая авангард, вступала на путь „освоения архитектурного наследия”.

Эта непрерывность уже констатирована исследователями в разных ракурсах: выявленного диалога так называемого „постконструктивизма” 1930-х годов с формообразованием предшествующей эпохи;<sup>1</sup> восприятия „постконструктивиз-

мом” аналитического метода, сформированного теорией и художественной практикой эпохи авангарда;<sup>2</sup> „перетекания” в 1930-х годах жизне-строительной авангардистской идеи от архитекторов к власти, транслировавшей ее в общество через архитекторов;<sup>3</sup> „метаморфоз архитектурно-градостроительной концепции развития центрального ядра Москвы в 1920-е–1930-е годы”<sup>4</sup> и др.

Конкурсная практика 1929–1931 годов, и прежде всего „большие” архитектурные конкурсы, предшествовавшие 1932 году, также явились свидетельством непрерывности развития архитектуры 1920-х – 1930-х годов. В течение трех весьма результативных лет была объявлена почти половина (190, преимущественно открытых) от общего количества выявленных автором конкурсов (398), проведенных в СССР в 1929–1941 годах. Именно тогда, в 1929–1931 годах, конкурсы, с одной стороны, в широком диапазоне раскрыли потенциалы зрелого конструктивизма, а с другой стороны, – стали рычагом для архитектуры иной направленности.

---

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 10–04–00230.

<sup>1</sup> Яковлева (2010: 25–30).

<sup>2</sup> Селиванова (2009).

<sup>3</sup> Липгарт (2010: 90–99).

<sup>4</sup> Старостенко (2009).

Истоки названной стилевой специфики 1920-х–1930-х гг. относятся еще к первым послереволюционным годам, когда, не ограничивая поиски и эксперименты в области левого искусства, власть в лице наркома просвещения А. В. Луначарского и лично В. И. Ленина поддержала в архитектуре неоклассическое направление: И. В. Жолтовский, претендовавший на руководство „архитектурно-художественным контролем” и „арбитражем” в масштабе всей страны, был назначен на ключевые архитектурные должности.<sup>5</sup> С началом НЭПа эта линия организационно прервалась, но ориентация власти на классику осталась. Луначарский вплоть до 1931–1932 годов пытался „корректировать” направленность советской архитектуры, исходя из убеждения, как и в 1918 году, что „в отношении архитектуры нам важнее как можно скорее опереться на правильно понятые классические традиции”.<sup>6</sup>

Как известно, первым выходом советской архитектуры на мировую арену, показавшим художественную состоятельность СССР, стал павильон на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже 1925 года. Именно по предложению Луначарского, как одного из членов жюри, в конкурсе участвовали ведущие представители русского неоклассицизма 1910-х годов И. А. Фомин и В. А. Щуко. Фомин в это время уже обратился к принципам ар деко, сформировав вариант ордера с предельным упрощением и реконструкцией форм – „пролетарскую классику”, характерным элементом которой стали спаренные колонны, дававшие зданию укрупненный масштаб. Участвовавший в конкурсе И. А. Голосов, в своих экспериментальных работах также упрощая и монументализируя ордер, создавал на основе „классики” „новые свободные формы”, компоновал детали, не имевшие в ней прямых аналогий.

Парижский павильон, построенный по конкурсному проекту К. С. Мельникова, с его композиционной симметрией, декоративной символикой цвета и форм, можно трактовать как демонстрацию первых признаков ар деко в советской архитектуре 1920-х годов. Не случайно конструктивистский журнал „Современная

архитектура” не публиковал работы Мельникова,<sup>7</sup> также как и здание харьковского Госпрома (1925–1927), несущее черты ар деко (переходы – образ триумфальных арок, профилированные оконные проемы, в интерьерах – кессоны, антовые колоннады с упрощенными капителями и т.д.), и тем более – каменный Мавзолей Ленина (1929–1930).

С конца 1920-х годов новые стилевые поиски в архитектуре совпали с изменением идеологической и общеполитической обстановки в стране. Интернационализм архитектуры авангарда, ориентированный на мировую революцию, при взятом курсе на „построение социализма в одной отдельно взятой стране” оказался не столь актуальным. Настоящее тех лет получило трактовку великой сталинской эпохи, на достижение которой была направлена вся история в ее прогрессивных проявлениях. В контексте спешной новой индоктринации общественного сознания средствами литературы, искусства и культуры в целом, и прежде всего архитектуры, авангарда, отрицающий прошлое, архитектуру классики в том числе, не мог уже сохранить свою ангажированность, был „смят” с воссозданием донэповской линии на классику, но теперь еще и на принципах ар деко. Потребовался язык новых архитектурных форм, ярких, мощных, монументальных, нацеленных на обеспечение идеологической стабильности социалистического общества, выражающих его преимущества в мобилизации всех ресурсов для выполнения планов индустриализации страны и последующего экономического рывка.

В качестве одного из эффективных методов управления архитектурным процессом, ориентированным на выработку образца нового стиля, была задействована технология многоэтапного конкурса. Крен от авангарда к историзму отчетливо выявился уже в конкурсе Наркомпроса на проект Государственной библиотеки СССР им. Ленина (1928–1929), для участия в котором наряду с братьями Весниныными были приглашены Щусев, Щуко, Рерберг и Жолтовский. Но Жолтовского, подвижника Ренессанса и особенно Палладио, не привлекло соревнование с мастерами зарождавшегося ар деко, и, будучи занят на конкурсах Центросоюза, Днепро-

<sup>5</sup> Казусь (2009).

<sup>6</sup> Луначарский (1966: 237–238).

<sup>7</sup> Аналогично и Известия „АСНОВА”, издание ассоциации, в которой он одно время состоял.

гэса, Военной школы им. ВЦИК, строительстве Госбанка, МОГЭС, Дома советов в Махачкале, в проектирование библиотеки он не включился.

Здание библиотеки, трактовавшееся как „художественно-архитектурный памятник столицы СССР” впервые предлагалось решить „монументально”, „с минимальным количеством декоративных элементов”, добиваясь „гармоничного и радостного впечатления”. Хотя все 10 проектов, поступившие по открытому конкурсу, а также заказной проект братьев Весниных были выполнены в духе авангарда, первой премией был отмечен проект Д. С. Маркова, Д. Ф. Фридмана и В. И. Фидмана, дающий образ монументального сооружения, тяготеющего к стилистике ар деко. Заказные проекты Щусева, Щуко и Рерберга были на этом этапе квалифицированы жюри „рецидивом старых стилей”. Отклонив их открытый историзм, Наркомпрос, тем не менее, на повторном заказном конкурсе выбрал проект Щуко (илл. 1) с рекомендацией усилить черты монументальности, поддержав тем самым направление классицистического ар деко, неакадемическую ветвь редуцированной традиции, в которой конструктивизм влияет лишь на крупную форму объема. Включение Щуко (вслед за Фоминим) в архитектурное преобразование столицы в этом контексте может быть трактовано одной из скрытых задач конкурса.

Тогда же советским архитекторам было разрешено принять участие в международном конкурсе на проект памятника-маяка Колумбу в Санто-Доминго (1928–1929), ставившем задачей архитектурное решение монумента (высотой до 185 м) как „идеального символа”, отражающего великое событие в истории человечества – открытие Америки.<sup>8</sup> Проекты конкурса (участвовали 455 архитекторов из 48 стран) были выполнены преимущественно в стиле ар деко. Конкурс, на который от СССР были направлены 23 проекта, видимо, рассматривался властью как возможность оценки творческих потенциалов советских архитекторов накануне проектирования грандиозного Дворца Советов, который также трактовался памятником – „великому Ленину”. На обоих этапах конкурса престижными премиями был отмечен проект (ар деко) московского архитектора В. К. Олгаржевского (в составе американской фирмы „Хелми, Кор-



Илл. 1. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх, Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, 1928–1941, фрагмент комплекса

бет и Харрисон”). Ту же стилистику демонстрировали проекты Щусева, представителей Ленинграда А. Е. Белогруда, Е. И. Катонина, И. Г. Лангбарда, Н. Е. Лансере (поощрительная премия), О. Р. Мунца и др. Выделявшиеся на конкурсе проекты советских авангардистов жюри отнесло в отдельную группу, подчеркнув достоинства высотных композиций К. С. Мельникова (300 м), Н. А. Ладовского, Г. М. Людвига, группы Г. Т. Крутикова, Т. Н. Варенцова и А. В. Бунина и др., но, отметив „отсутствие той монументальности, статичности и устремленности в вечность, которые хотелось бы видеть”,<sup>9</sup> вследствие чего они не были допущены ко второму туру конкурса.

С учетом этих фактов очевидно, что конкурс на проект Дворца Советов фактически лишь дал ускорение уже возникшему в советской архитектуре новому стилевому движению: произошел внешне скачкообразный поворот от архитектуры авангарда в сторону освоения классического наследия, создавшему уникальный пласт архитектуры 1930-х годов. Этот конкурс изначально

<sup>8</sup> Kelsey (1930: 157).

<sup>9</sup> Kelsey (1930: 99).

трактовался как один из архитектурно-градостроительных инструментов радикального преобразования Москвы. Об этом свидетельствует, например, спешное назначение Б. М. Иофана главным архитектором строительства Дворца Советов<sup>10</sup> чуть ли не накануне состоявшегося 20 февраля 1931 года заседания Политбюро ЦК ВКП(б), на котором по докладу Сталина (участвовали Л. М. Каганович, К. Е. Ворошилов, В. М. Молотов) было принято постановление о необходимости выделения столицы „в самостоятельную административно-хозяйственную единицу”,<sup>11</sup> что стало основанием для скорейшей разработки плана ее реконструкции.

В проекте программы открытого конкурса на проект Дворца Советов, которую начальник его строительства архитектор М. В. Крюков 17 апреля 1931 года разослал участникам предварительного проектирования Дворца, отмечалось: здание должно „явиться памятником эпохи героической борьбы пролетариата СССР за построение фундамента социализма в первую пятилетку”, „исключением на общем фоне современного строительства, производимого в условиях переходного периода с особой утилитарностью и зачастую с расчетом лишь на кратковременное функционирование”. Тем самым архитектура авангарда трактовалась как вынужденный эпизод, чем обосновывалась необходимость „оформления сооружения с художественной стороны”.<sup>12</sup> Эта проектная фаза обычно рассматривается как предварительный тур конкурса, что не соответствует сохранившимся документам, так как премии на этой стадии проектирования не выдавались и победитель не выявлялся.<sup>13</sup> Полученные проекты должны были лечь в основу окончательной программы международного открытого конкурса, который и был объявлен 18 июля 1931 года.

Срок завершения предварительного проектирования Дворца Советов („ни в коем случае не позднее” 1 июня 1931 года)<sup>14</sup> был скоординирован с завершавшейся подготовкой Пленума ЦК ВКП(б), который в резолюции „О

московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР” от 15 июня 1931 года выдвинул задачу разработки научно-обоснованного плана расширения и застройки Москвы, строительства метрополитена, канала Москва-Волга и повсеместного развития в стране городского хозяйства, т.е. градостроительного преобразования всей страны. В изложении Л. М. Кагановича, именно Сталин добивался на Пленуме, „чтобы Москва стала действительно образцовой столицей образцового Советского социалистического государства”.<sup>15</sup>

Проекты западных архитекторов в стилистике ар деко, поступившие на открытый конкурс Дворца Советов, были поддержаны присуждением высшей премии, наряду с Б. М. Иофаном (ар деко) и И. В. Жолтовским (неоклассика), проекту американца Г. Гамильтона. Выдвигаются различные версии, объясняющие феномен Г. Гамильтона,<sup>16</sup> но, видимо, эта премия имела, прежде всего, политическую подоплеку, т.к. была вручена в преддверии установления дипломатических отношений между СССР и США (1933). К тому же событию, несомненно, имела отношение и высшая премия, которой был отмечен неоренессансный проект Жолтовского, поскольку его последовавший вскоре палладианский жилой дом на Моховой ул., корреспондированный с неоклассикой официальных учреждений США, по завершении строительства был передан американскому посольству. Адресное распределение высших премий на конкурсе главного репрезентативного здания СССР предопределило развитие двух основных стилевых направлений архитектуры 1930-х годов – ар деко и неоклассики.

Иофановский вариант ар деко, предъявленный в проекте Дворца Советов, стал официальной парадигмой архитектуры советского административного здания, примером архитектурного воплощения политической идеи. Наиболее близок к нему колоссальный модернизированный ордер здания Совета Труда и Обороны А. Я. Лангмана (1933–1936). Развитием этой версии ар деко стал советский павильон Б. М. Иофана на Всемирной выставке в Париже (1937).

<sup>10</sup> ЦАГМ (Р-694: л. 2).

<sup>11</sup> РГАСПИ (17: л. 82). Цит. по: Войтиков (2012: 205).

<sup>12</sup> ГАРФ (5446: лл. 98–99).

<sup>13</sup> М. В. Крюков писал: „Эту работу следует рассматривать не как конкурс, а как персональный заказ”. ГАРФ (5446: лл. 110, 110 об.).

<sup>14</sup> ГАРФ (5446: лл. 110, 110 об.).

<sup>15</sup> РГАСПИ (81: лл. 159–161). Цит. по: Войтиков (2012: 205).

<sup>16</sup> См., напр.: Месерович (2009).

„Сталинский” генеральный план Москвы 1935 года, явился отправным при последующем создании генпланов развития Ленинграда, столиц союзных республик и других центров страны, положив начало проектированию многочисленных парадных городских ансамблей, призванных демонстрировать новые ценности социалистического общества, курс на создание, в отличие от предшествующего „соцгорода”, „подлинно социалистического города”<sup>17</sup> и окончательную „победу социализма”.

Динамика конкурсного дела в СССР в 1930-е годы приобрела иную конфигурацию, нежели в 1929–1931 годы. Начиная с 1932 года (в 1931 году проведен 61 конкурс, из них 25 заказных) количество конкурсов снижается (с преобладанием заказных): 1932 год – 48 конкурсов, 1933 год – 42, 1934 год – 36, 1935 год – 20, 1936 год – 16, 1937 год – 5. Наиболее резкое сокращение совпадает со временем подготовки переносившегося Всесоюзного съезда советских архитекторов (опускаясь до минимума в 1937 году, когда съезд состоялся), что свидетельствует о непрерывном изменении критериев оценки властью и архитектурным сообществом результатов конкурсов. После съезда организационная динамика конкурсов вновь изменилась: в 1938 году – 7, в 1939 году – 14, в 1940 году – 17.

Конкурсов стало меньше, но многие из них явились событием 1930-х годов. Как подметил Эль Лисицкий, „каждый наш большой архитектурный конкурс – этап на пути рождения новой советской архитектуры”<sup>18</sup>. Объектами этих конкурсов были, если говорить только о Москве, такие градостроительно-значимые здания, как гостиница „Москва”, Военная академия им. Фрунзе, Дом Совета Труда и Оборона СССР, Дом книги, Наркомвоенмор СССР, Центральный театр Красной Армии, многочисленные станции метро, павильоны ВСХВ, а также оставшиеся лишь на бумаге, в проектах здания Наркомтяжпрома СССР, Президиума АН СССР, Дворца искусств, Дворца техники, Радио-дворца, Большого академического кинотеатра СССР, здания ТАСС, комбината „Известия”, Курского вокзала и др.

Премированные на конкурсах проекты становились образцами при проектировании ты-

сяч зданий по всей стране. Хотя смена ориентации советской архитектуры по форме была директивной, она не была догматической, допускающая, исходя из творческой индивидуальности зодчего, разнообразные варианты образного решения, построения формы и декора. Несмотря на свойственные эпохе ограничения, мастер обладал реальной стилистической и композиционной свободой.

Такой подход предусматривали сами программы конкурсов, в частности, например, одного из крупнейших, на проект Радио-дворца (1933): „Архитектурно-художественное оформление как внутреннее, так и внешнее предоставляется автору проекта, но должно отличаться простотой и монументальностью форм, связанных с внешней величественностью здания, отвечающей его назначению”.

Особое место занял конкурс на проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади (1934), инициированный наркомом С. К. Орджоникидзе, известный, прежде всего, проектами И. И. Леонидова и К. С. Мельникова. Конкурс раскрыл диапазон выразительных средств архитектуры ар деко, которая по своему масштабу соответствовала, и это передали проекты всех его участников, мощи индустриального развития СССР. Эпический монументализм, свойственный утвержденному проекту Дворца Советов (1933), получил в проектах здания Наркомтяжпрома, с учетом уникальности места, дальнейшее развитие, укрепив тенденцию эпизации художественной культуры и общественного сознания 1930-х годов.<sup>19</sup> Публикация всех проектов конкурса с их пояснительными записками (единственный случай в истории советской архитектуры) в журнале „Архитектура СССР”<sup>20</sup> была призвана подчеркнуть его значение для архитектурной практики эпохи.

На примере этого конкурса Эль Лисицкий весьма точно фиксировал ту поисковую, прежде всего в стилевом отношении, функцию, осуществления которой власть ожидала от архитекторов в проектах репрезентативных государственных сооружений: „Конкурс на форпроект показывает, – писал он, – что в этой стадии

<sup>17</sup> Строительство (1935: 1).

<sup>18</sup> Лисицкий (1934: 4–5).

<sup>19</sup> Эта тенденция отмечена в статье С. О. Хан-Магомедова „От социалистического расселения к градостроительному эпосу”. Хан-Магомедов (1998: 72–76).

<sup>20</sup> Архитектура СССР (1934: 6–23).

работы особенно ценна активность участников в уточнении (...) задания. Важно, чтобы участники рассматривали программу не как готовый откристиализованный регламент (...); наоборот, развивая и освещая с разных сторон проблему, которая самим составителям (...) программы не ясна, они (...) на основе выдвигаемых ими архитектурных идей, могут дать самый важный материал для составления окончательного задания».

Вот почему уже в ходе конкурса на Дворец Советов результаты многих проведенных в 1931 году заказных конкурсов (например, на проекты Гостиницы „Москва”, Военной академии им. Фрунзе, Театра Красной Армии и др.) воспринимались неудовлетворительными. Коррекция их итогов была осуществлена через новые заказные конкурсы с участием известных мастеров, владевших языком архитектурной классики. Выбор их в Москве был ограничен, поэтому потребовалось и привлечение известных зодчих „петербургской” выучки, более склонных к монументализации формы.

Так, жюри конкурса на здание Академии им. Фрунзе, определив лучшим проект М. А. Минкуса и А. С. Ромова, пришло все же к заключению, что „у большинства авторов моменты внутренней композиции в сильной мере преобладали над внешним архитектурно-художественным оформлением здания”.<sup>21</sup> Ситуацию разрешило привлечение ко второму этапу конкурса (декабрь 1931 года) ленинградцев Л. В. Руднева и В. О. Мунца, символично-романтизированный проект которых и был принят для осуществления Реввоенсоветом СССР (председатель нарком К. Е. Ворошилов).

Характерным примером перепроектирования с поворотом к ар деко стало здание Центрального архива Октябрьской революции и Красной Армии в Москве. Решение о всесоюзном конкурсе было принято в 1929 году, но проведен был только закрытый конкурс с участием проектов В. Д. Кокорина, П. А. Голосова, С. Е. Чернышева и совместного проекта Д. Ф. Фридмана и В. И. Фидмана, признанного лучшим. Однако, затем в поиске решения, соответствующего „исполнению директивы партии о превращении Москвы в образцовую столицу”, разными проектными организациями (Гипрострой, архитектор Л. М. Круглов; Ма-

шиностройпроект, архитекторы С. Д. Левитан и М. А. Минкус) было разработано еще несколько проектов (один из них в 8 вариантах), после чего лишь в феврале 1933 года был утвержден проект А. Ф. Волхонского, осуществленный (частично) в 1940 году.<sup>22</sup>

По конкурсам на проекты Курского вокзала, Радио-дворца и Дворца техники их организаторы, заняв выжидательную позицию, в нарушение действовавших конкурсных правил воздержались от присуждения первых премий. Жюри открытого конкурса на проект Дворца техники, обосновывая отказ от первой премии, констатировало, что участники не „разрешили поставленной конкурсом задачи – достижения в планировке и внешнем оформлении ДТ должного единства всей композиции, грандиозности и монументальности в сооружении”.<sup>23</sup> Идея этого крупнейшего музейно-выставочного комплекса принадлежала Н. И. Бухарину (он же – председатель жюри), что с учетом внутривойсковой политической ситуации 1933 года, независимо от результатов конкурса, уже не оставляло шансов на ее реализацию.

СССР 1930-х годов стал гигантским „театром массового зрелищного действия”, а советская архитектура, в том числе благодаря конкурсам, – одним из самых эффективных средств управления обществом. Организованная экспансия нового стиля была настолько значительна, что, „средствами ар деко в период между войнами был создан последовательно и целостно практически весь предметный мир страны: заводские фасады и городские парки, кабинеты начальников НКВД и киоски ТЭЖЭ<sup>24</sup> и Союзпечати, одежда, мебель и автомобили, монументы вождям и уличные плакаты и афиши, государственный герб и ордена”.<sup>25</sup> Ар деко мог быть популистски иллюстративен, как в здании Центрального театра Красной Армии с его нетрадиционным использованием ордера, имеющего в плане форму пятиконечной звезды (илл. 2), но в каждом произведении (независимо от его типологии) он был уникален, как, например, в декоре жилого дома для специалистов Наркомтяжпрома (илл. 3) или в производствен-

<sup>22</sup> Косенко (2010: 289–303).

<sup>23</sup> Цит. по: Морозова (2006: 218).

<sup>24</sup> ТЭЖЭ – аббревиатура треста „Жиркость” (выпускала косметику), ставшая в 1930-е гг. товарным знаком.

<sup>25</sup> Боков (2001: 89–95).

<sup>21</sup> Советская архитектура (1933: 35).



Илл. 2. К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев, центральный театр Красной Армии, 1934–1940, фрагмент фасада



Илл. 4. Д. Ф. Фридман, центральная электротяговая подстанция Московского метрополитена, 1934–1935, фрагмент главного фасада



Илл. 3. Д. Д. Булгаков, жилой дом для иностранных специалистов Наркомтяжпрома, 1934–1937, боковой фасад



Илл. 5. И. З. Вайнштейн, жилой дом для инженерно-технических работников, 1932–1938, общий вид

ном по сути сооружении – Центральной электротяговой подстанции Московского метрополитена (илл. 4).

Мощным стилевым направлением 1930-х годов была и неоклассика, прежде всего, – „неоренессансная школа” Жолтовского, запечатленная преимущественно типом монументального жилого дома. Архитекторы и здесь чувствовали себя раскованно, поскольку поиски не были основаны на буквальном использовании ордерного языка классики. Это, прежде всего, группа

недавних конструктивистов, „квадрига” Жолтовского – Г. П. Гольц, С. Н. Кожин, М. П. Парусников и И. Н. Соболев, к которым затем присоединились А. К. Буров, И. З. Вайнштейн (илл. 5), А. В. Власов, Е. Л. Иохелес, З. М. Розенфельд и др. Но сложная и изысканная, более элитарная, чем ар деко, неоклассика не стала столь же близкой духу культуры тридцатых годов, как стиль ар деко.

Привлекая артистизмом, декоративизмом, богатым подтекстом и гуманистическим нача-



лом классики, архитектура сталинской эпохи в целом формировала привлекательный имидж СССР, его новый политический „дизайн”, а обществу придавала ощущение перманентно-нового качества жизни.

### Архивные источники

ГАРФ 5446 = Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ), Москва, ф. 5446, оп. 32, ед. хр. 9, лл. 98–99; 110, 110 об.

РГАСПИ 17 = Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ), Москва, ф. 17, оп. 163, д. 867, л. 82.

РГАСПИ 81 = РГАСПИ, Москва, ф. 81, оп. 3, д. 158, лл. 159–161.

ЦАГМ Р-694 = Центральный архив города Москвы (ЦАГМ), Москва, ф. Р-694, оп. 1, д. 4, л. 2.

### Библиография

Архитектура СССР 1934 = *Архитектура СССР*, 10 (1934).

Боков 2001 = Боков, А[ндрей] В.: „Про Ар Деко”, *Проект Россия*, 19 (2001): 89–95.

Войтиков 2012 = Войтиков, С[ергей] С.: „Как И. В. Сталин выделил Москву из Московской области. 1931 год”, *Российская история*, 2 (2012): 202–209.

Казусь 2009 = Казусь, И[горь] А.: *Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования*, Прогресс-Традиция, Москва 2009.

Косенко 2010 = Косенко, О. Н.: „Здание государственного архива Российской Федерации по ул. Б. Пироговской, д. 17” [в:] *История Государственного архива Российской Федерации. Документы. Статьи. Воспоминания*, С. В. Мироненко (ред.), РОССПЭН, Москва 2010: 289–303.

Липгарт 2010 = Липгарт, С[тепан] В.: „Революционная романтика и ее воздействие на архитектуру Ленинграда 1920–1930-х годов” [в:] *Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления*, Л. Ю. Косенкова (ред.), КомКнига, Москва 2010: 90–99.

Лисицкий 1934 = Лисицкий, Л[азарь]: „Форум социалистической Москвы”, *Советская архитектура*, 10 (1934): 4–5.

Луначарский 1966 = Луначарский, А[натолий] В.: „Об Отделе изобразительных искусств”, *Новый мир*, 9 (1966): 237–238.

Меерович 2009 = Меерович, М[арк] Г.: „Альберт Кан в истории советской индустриализации”, *Проект-Байкал*, 20 (2009).

Морозова 2006 = Морозова, С[телла] Г.: „Из истории советского музееведения: проект Дворца техники СССР” [в:] *Собор лиц: Сборник статей по материалам конференции „История и современность российских музеев”, посвящённой Ф. И. Шмиту*, М. Б. Пиотровский (ред.), Санкт-Петербургский государственный университет – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург 2006: 213–225.

Селиванова 2009 = Селиванова, А[лександра] Н.: „Творческие поиски в теории и практике советской архитектуры 1930-х годов”, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры, Москва 2009.

Советская архитектура 1933 = *Советская архитектура*, 5 (1933).

Старостенко 2009 = Старостенко, Ю[лия] Д.: „Метаморфозы архитектурно-градостроительной концепции развития центра (центрального ядра) Москвы в 1920-е – 1930-е годы”, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата архитектуры, Москва 2009.

Строительство 1935 = *Строительство Москвы*, 7–8 (1935).

Хан-Магомедов 1998 = Хан-Магомедов, С[елим] О.: „От социалистического расселения к градостроительному эпосу” [в:] *Архитектура в истории русской культуры. Вып. 2: Столичный город*, И. А. Бондаренко (ред.), УРСС, Москва 1998: 72–76.

Яковлева 2010 = Яковлева, Г[алина] Н.: „Творчество советских архитекторов предвоенного времени и власть” [в:] *Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления*, Л. Ю. Косенкова (ред.), КомКнига, Москва 2010: 25–30.

Kelsey 1930 = Kelsey, Albert (ред.): *Program and Rules of the second Competition for the selection of an Architect for The Monumental Lighthouse which the nations of the world will erect in the Dominican Republic to the memory of Christopher Columbus*, The Pan-American Union, 1930.

Igor A. Kazus

## Architectural competitions in the Soviet Union during the 1930s and the formation of Soviet Art Deco and neo-classical styles

In the 1930s Soviet Union was a giant “theater of mass spectacular action”, while its architecture due to official competitions became an effective instrument of social control. “Big” city planning competitions (The Palace of the Soviets, Narkomtyazhprom, House Council of Labor and Defense, Narkomvoenmor, Theater of the Red Army, The Palace of Technology, The TASS building, publishing complex of the “Izvestia” newspaper, and others) show that architects, despite the limitations of the era, had real stylistic freedom, while creative achievements were determined primarily by the talent of this or that architect. Appeal to architectural forms of the past was accompanied by “monumentalization” of architectural image, thus making a decisive contribution to epic artistic culture and social consciousness. The Soviet art deco and neoclassical architecture of the 1930s was attractive due to its artistry and “decorativism” as well as rich implications and classic origins. This architecture was aimed at the formation of an attractive image of the USSR and its new political “design”, giving birth to a permanent sense of new quality of life.