

История становления бумажной архитектуры 1980-х годов и условия ее существования

Е. Ю. Коваленко

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, 1

Для цитирования: Коваленко Е. Ю. История становления бумажной архитектуры 1980-х годов и условия ее существования. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 4 (2023): 709–719. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.406>

Статья посвящена истории становления бумажной архитектуры 1980-х годов: это явление сформировалось в среде недавних выпускников и студентов последних курсов Московского архитектурного института, которые активно участвовали в международных конкурсах концептуальных идей. Во многом бумажная архитектура стала отдельным феноменом архитектурного творчества: в отличие от других случаев популярности концептуального проектирования в истории советской архитектуры (утопии авангарда 1920-х, тоталитарные утопии 1930–1940-х, концепции 1960-х годов), бумажная архитектура практически не была подкреплена реальным строительством. Вокруг этого явления сложилась парадоксальная ситуация: на конкурсах проекты «бумажников» брали первые премии, о них писали зарубежные исследователи и охотно представляли на выставках, в то время как в Советском Союзе многие коллеги считали бумажную архитектуру развлечением несерьезным и не достойным внимания. Нет единства и среди исследователей, симпатизировавших «бумажникам»: бумажную архитектуру часто причисляли к соц-арту и московскому концептуализму, а его участников объединяли в организованное движение. Двойственное положение жанра между архитектурой и искусством, слабый интерес к «реальному» строительству у авторов и разрозненность участников нередко были вызваны внешними обстоятельствами, а не существованием у бумажной архитектуры четкой художественной программы. Этому способствовал целый ряд причин и условий, установить которые поможет обращение к этапу зарождения этого явления.

Ключевые слова: бумажная архитектура, советская архитектура 1980-х годов, концептуальное проектирование, архитектура постмодернизма, постмодернизм.

До недавнего времени историю бумажной архитектуры 1980-х годов приходилось восстанавливать по фрагментам на страницах периодических изданий, в статьях критиков и интервью с архитекторами. Во многом бумажная архитектура стала реакцией молодого поколения архитекторов на невозможность заниматься реальным проектированием в условиях советской архитектурной системы, что предопределило ее существование «на полях» «большой» архитектуры. Тем не менее бумажная архитектура далеко не единственный пример концептуального проектирования в советской архитектуре. Можно вывести волнообразную закономерность появления концептуальных проектов: утопии эпохи авангарда переросли

в тоталитарные утопии 1930–1940-х годов, а затем в утопии космической эры в 1960-е годы. Однако, в отличие от этих явлений, бумажная архитектура не имела системы поддержки в архитектуре «физической», за исключением совсем небольшого числа проектов — связь «реальной» архитектуры этого времени с «бумажной» очень слаба. Тем не менее именно она откликнулась на общий для времени вызов постмодернизма — заговорить со зрителем напрямую.

Восстановление хронологии событий может стать ключом к пониманию закономерностей развития бумажной архитектуры — двойственное положение жанра между архитектурой и искусством, слабый интерес к «реальному» строительству у авторов и разрозненность участников движения нередко были вызваны внешними обстоятельствами, а не существованием внутренней программы у участников движения. Эта статья предпринимает попытку обратиться к воспоминаниям участников, хронологии событий и критике, чтобы составить представление о зарождении этого явления.

Юность до «Юности»

Импульс к участию поколения архитекторов 1980-х годов в конкурсах концепций появился раньше, в 1970-е годы. Во многом это было наследство группы «Нового элемента расселения» (НЭР) — ближайшей системы концептуальной архитектуры, которая существовала у будущих «бумажников».

Группа НЭРа сложилась вокруг своего одноименного дипломного проекта 1960 г., представившего градостроительную концепцию для города Критова в Красноярском крае. Концепция НЭРа несколько раз трансформировалась, приобретая итерации с каждым этапом своего развития и с каждым международным показом. Древо дорог с ветками, ведущими в пункты назначения, демонстрировалось на Миланской триеннале в 1968 г., прежде чем свернуться в спираль для Всемирной выставки в Осаке в 1970-м. Пластичность НЭРа и его связь с концептуальной архитектурой того времени — в частности, с «Шагающим городом» объединения *Archigram* — во многом позволили авторам оставаться на связи с западным архитектурным сообществом. Состав группы менялся от одной итерации к другой, но ядро оставалось неизменным — его представляли Алексей Гутнов и Илья Лежава.

Лежава преподавал в Московском архитектурном институте (МАРХИ) и был знаком с технологией работы над конкурсными проектами. Под его руководством были созданы работы для нескольких студенческих конкурсов. В 1970 г. Союз архитекторов СССР вошел в Международный союз архитекторов (International Union of Architects, IUA). К конгрессу 1972 г. в Варне был приурочен международный студенческий конкурс проектов на тему «Пространство для общения людей в городе». На место председателя IUA претендовал архитектор Георгий Орлов, в связи с чем советским архитектурным институтам было разрешено участвовать в конкурсе. Проект студентов МАРХИ Владислава Кирпичёва, Владимира Ломакина и Вячеслава Овсянникова, выполненный под руководством Лежавы, неожиданно получил первый приз. После этого в СССР начался бум конкурсных работ, чему способствовал выбор Георгия Орлова на должность председателя Международного союза архитекторов, а курс Лежавы оказался самым популярным среди студентов МАРХИ [1].

Еще одним значимым конкурсом этого подготовительного этапа был конкурс OISTAT (Международной театральной ассоциации) 1976 г. на тему «Театр для будущих поколений». Рабочая группа проекта под руководством Лежавы, выигравшая первую премию, состояла из Владимира Ломакина, Михаила Белова и Михаила Хазанова — Белов и Хазанов позже станут ключевыми представителями бумажной архитектуры.

Значение именно этого конкурса состоит в том, что в нем участвовали несколько групп студентов и недавних выпускников МАРХИ. Архитекторы в самом начале своего пути не принадлежали к какой-то определенной группе, запросто объединяясь для работы над крупными конкурсами. Таким, например, был конкурс 1981 г. на архитектурное решение парка Ла Виллет в Париже — советская команда состояла из Юрия Аввакумова, Михаила Белова, Михаила Хазанова. Аввакумов впоследствии напишет, что ставка в этом проекте была сделана на мастерство графической подачи, а не на концепцию, в отличие от победивших на конкурсе работ Рема Колхаса и Бернарда Чуми [2, с. 33].

Интересно, что впоследствии по такому принципу — первенство концепции или же первенство графики — можно будет разобрать проекты бумажных архитекторов и даже образованные ими творческие группы. В том же 1981 г. проект Михаила Белова и Максима Харитонова «Дом-экспонат на территории гипотетического музея XX века» завоевал первую премию в международном конкурсе Shinkenchiку от журнала Japan Architect. Значение именно этой победы состояло в том, что призовой проект был от и до визионерским, в отличие от направленных на реализацию работ для IUA, но в нем была сделана ставка именно на концепцию. «Дом-экспонат» во многом задал вектор для дальнейшего развития бумажной архитектуры — концептуальная архитектурная графика с текстовым сопровождением почти таким же интенсивным, как в комиксах. «Мне кажется, что на этом проекте в первый раз сложился особый язык: обязательно есть какое-то литературное объяснение всему, что-то вроде персонажа, который идет по этому проекту и рассказывает о нем, а потом сложилась система рисунков, которые передают настроение и среду (то ли метафизическую, то ли романтическую), и при этом обязательно образный лист — что-то вроде увражка, который хотелось показывать как произведение станковой графики» [1], — так охарактеризовал свою работу и ее значение автор Михаил Белов.

Конкурсы японского журнала Shinkenchiку во многом были выбраны из-за их доступности — журналы выписывались библиотекой МАРХИ. Тем не менее отправка материалов, особенно чертежей, требовала согласования со стороны. Поначалу проекты отправлялись через почту журнала «Советская женщина» — издания с международной редакцией, а разрешения на отправку оформлялись постфактум [2, с. 27]. После успеха «Дома-экспоната» отправкой проектов на международные конкурсы стал руководить Союз архитекторов, что значительно увеличило количество подаваемых на конкурсы проектов. В итоге в 1984 г. на первой выставке «бумажных» работ в редакции журнала «Юность» было представлено более 500 проектов. Несмотря на такое количество проектов и поддержку в подаче работ на конкурсы, Союз архитекторов выставку не поддержал. В результате она проходила в редакции журнала «Юность» [3, р. 15], а информация о бумажной архитектуре стала появляться в журнале Союза архитекторов «Советская архитектура» только к 1987 г.

Но именно в этот полуполюгальный период существования бумажной архитектуры (от конца 1970-х годов до выставки 1984 г.) формируются ее стилевые особенности. В сердце «Дома-экспоната» Михаила Белова и Максима Харитонова находится поворотный механизм: от него зависит, какую из своих сторон дом покажет посетителю — «музейную», напоминающую декорацию, или же «жилую», настоящую душу дома, где обитают его хозяева. Отчасти так можно классифицировать и «бумажные» проекты: подчеркнуто декоративные, близкие по своей сути к архитектурному «увражу», и напротив — концептуальные и сходные с чертежами. Для работы над проектами архитекторы, как правило, собирались в рабочие группы, что сформировало определенную манеру у каждого небольшого объединения: переосмысление конструктивизма у группы Юрия Аввакумова и Игоря Пищукевича, утонченные офорты в духе Пиранези у тандема Александра Бродского и Ильи Уткина, драматургия палладианских атриумов и вилл у Михаила Белова, Михаила Филиппова и Надежды Бронзовой, антиутопии Дмитрия Буша, Дмитрия Подъяпольского и Александра Хомякова. Вне зависимости от выбранной системы, язык, который они использовали для своих работ, был интернациональным и, что еще важнее, интертекстуальным — как в архитектурных концепциях, так и в пояснительных записках. Первые конкурсные концепции «бумажников» появились буквально через пару лет после выхода книги Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977), в результате чего они стали одними из первых советских архитекторов, ответивших на культурный вызов эпохи и заговоривших не только со своими соотечественниками, но и, как окажется впоследствии, со всем миром.

«Наш V век»

Авторы «бумажных» проектов называют наивысшим пиком своего развития период с 1981 по 1985 г.: по выражению архитектора Михаила Хазанова, это был «наш V век» [4]. Количество и качество поставляемых за рубеж проектов вскоре привело к тому, что на зарубежных концептуальных конкурсах советские архитекторы соревновались и выигрывали прежде всего у друг друга. За «Домом-экспонатом» последовала первая премия за проект «Хрустальный дворец» (Александр Бродский, Илья Уткин, 1982), выставка-аукцион «Кукольный дом» (Юрий Аввакумов, Сергей Подъемщиков, журнал «Архитектурный дизайн», Великобритания, 1982–1983), и многие другие. В XX в. подобный интерес к русской архитектуре за рубежом удалось вызвать лишь авангарду и НЭРу.

Одновременно с международным признанием оформляется позиция «бумажников», выраженная в отказе от строительства вообще: «К 85 году оформилась задиристая позиция — раз нам не дают строить, то мы и не будем. Возникла идея — «не строить», как-то причудливо соединившись с идеями», — говорит об этом этапе Хазанов. «Всем вдруг показалось, что архитектор вредит, нарушает, разрушает, и получилось, что это такая фронда, особая бумажная позиция — отказ от реального строительства» [4].

Эта позиция негласно поддерживалась официальными организациями. Проекты бумажной архитектуры, как правило созданные на максимально отвлеченные темы, не вписывались в существующую систему, чем и вызывали недоумение

архитектурного сообщества. Так о показах работ Союзу архитекторов рассказывает Александр Бродский: «Помню, в 80-е годы в Доме архитектора ежемесячно проводили так называемый “Устный журнал”: на сцену выходили серьезные архитекторы и говорили о серьезных вещах. Под занавес была рубрика “Фантазии молодых” — выпускали каких-нибудь “ребят”, вроде нас с Илюшей, с показом очередного выигранного японского конкурса. Серьезные архитекторы усмехались: “Ну что ж, дело молодое!” Бумажники комплексовали» [5].

Тем не менее на волне популярности Союз архитекторов начинает проводить свои собственные конкурсы концепций — первое объявление о таком конкурсе появилось в 1983 г. на страницах журнала «Архитектура СССР» с подачи Алексея Гутнова. Конкурс на тему «Центр досуга и общения жилого комплекса» был направлен, по словам исследователя архитектуры Кэтрин Кук, «только на развитие воображения в работе архитектора над проектом» [3, р. 18], без развития или поощрения концептуальной архитектуры как отдельного жанра профессии. Это во многом стало ясно, когда Союз архитекторов отказался предоставить «бумажникам» пространство для выставки проектов в 1984 г., в результате чего она переехала в редакцию журнала «Юность», на архитектуре не специализировавшегося. Тогда же, во время подготовки к выставке, сложилось и название «бумажная архитектура» — понятие, прежде применяемое к архитекторам-визионерам 1920-х годов. Его предложила Вигдария Эфраимовна Хазанова, историк архитектуры авангарда, во время одного из обсуждений при подготовке к выставке 1984 г. [1]. Удивительно, что позиция архитекторов изначально была несерьезной: эlegantное и зрелое название «станковая архитектура», предложенное Юрием Аввакумовым и Евгением Ассом для выставки в «Юности», в результате не прижилось. Возможно, причиной этому было ироническое отношение к бумажной архитектуре и со стороны ее участников, и со стороны официальных институций: несмотря на количество выигранных конкурсов, «бумажные» проекты все равно не воспринимали всерьез. Ироничное отношение к себе впоследствии привело к появлению проблемы, которая возникает при попытке дать явлению какую-либо оценку. Исследователи искусства до сих пор расходятся во мнениях о том, можно ли назвать бумажную архитектуру движением, справедливо замечая, что у «бумажников» как у движения нет ни единой программы, ни общности. «Иногда участников международных конкурсов пытаются представить неким новым “движением” или “направлением” в нашей архитектуре. В определенном смысле для этого есть все основания. Любое движение должно иметь лидеров и программу действий. В данном случае лидерство определяется числом премий. Архитектор, получивший наибольшее число премий, становится лидером. <...> Премия на конкурсе — это объективный критерий мастерства. Список лидеров возглавляет Михаил Белов. На его счету уже 10 наград», — рассказывает архитектор Дмитрий Зайцев в интервью Андрею Кафтанову об объединении в 1986 г. [6, с. 72].

Михаила Белова действительно можно назвать одним из самых плодотворных авторов, но закреплять за ним право на лидерство не совсем верно: «бумажники» в большинстве своем были индивидуалистами и работали маленькими группами. Предложенные Зайцевым далее пункты «программы» бумажной архитектуры — а именно «жажда творческого труда, желание одержать победу в открытом соревновании, сравнить свои силы с силами различных мировых архитектурных школ

и направлений» [6, с. 72] — тоже не являются доказательством существования движения. Самая объективная характеристика движения в статье Зайцева — характеристика самая скромная: «Участником движения стать так же легко, как и выйти из него: достаточно участвовать или не участвовать в конкурсах» [6, с. 73].

Говорить о какой-либо программе или о манифесте бумажной архитектуры кажется преувеличенным, но выявить некоторые общие закономерности все же возможно. Это визионерские проекты, изначально не направленные на реализацию, с сильной литературной составляющей, в которой подробно изложена концепция проекта. Иногда в графические листы вводятся стаффажные персонажи, которые раскрывают задумку автора, наглядно иллюстрируя ощущения посетителя виртуального здания. В остальном же конкурирующие группы очень непохожи друг на друга. Однако невозможно игнорировать волну архитектурных конкурсов и особенно выставок до середины 1990-х годов, среди которых — выставки «Бумажная архитектура. Фантазии и утопии» в Гранд-аль в парке Ла-Виллет в Париже (1988), «Ностальгия по культуре. Современная советская визионерская архитектура» в Архитектурной ассоциации в Лондоне (1988), «Бумажная архитектура. Новые проекты из СССР» в Немецком музее архитектуры во Франкфурте (1989), в которых сами «бумажники» идентифицируют себя как единое движение, тем самым признавая его существование.

Нельзя обойти еще один очень важный вопрос. В рамках какого вида искусства функционирует бумажная архитектура? Творчество «бумажников» находится на пограничных территориях архитектуры, графики и даже литературы — это творчество, которое не имеет точного места в иерархии видов искусства. Так же непросто определить ее жанр: скорее всего, наибольшей правотой обладают здесь исследователи, которые выделяют бумажную архитектуру в отдельный подвид искусства. Алексей Тарханов в своей статье «Бумажная архитектура по ее состоянию за 1986 год» сформулировал положение бумажной архитектуры относительно архитектуры вещественной следующим образом: «Их (станковистов) работы тем интереснее, чем дальше они от “большой” архитектуры — перед нами иная профессия, и с этим надо считаться» [7, с. 79].

Интересно, что во многом позиция «бумажников» в период наивысшей активности была сформулирована в тексте для их раздела на XVII Московской молодежной выставке на Кузнецком мосту в 1986 г. Выставка стала одной из самых знаковых экспозиций этого периода. С нее начинался институт кураторства: впервые развеской руководили не художники, а искусствоведы, организаторы Вильям Мейланд и Георгий Никич написали подробную концепцию, была подготовлена обширная программа мероприятий и даже рекламная кампания. «Бумажные» проекты были размещены в зале вместе с книжной и станковой графикой — вопрос о том, на какой территории они находятся, остался открытым. В посвященной выставке материале «бумажные» архитекторы подводят промежуточные итоги:

«Работы, представленные в этом разделе, получили международную известность раньше, чем их авторы определили жанр творчества. Мы, в самом деле, не знаем, как назвать то, чем мы занимаемся, участвуя в разных конкурсах архитектурных идей (кроме того, что раньше это называлось архитектурными фантазиями). Что это: бумажная, увражная, станковая, поисковая, журнальная, концептуальная... архитектура или архитектурная (-ый, -ое) графика, театр, кино, литература...

философия? Во всяком случае, мы уверены, что архитектура может говорить на любом из языков современной архитектуры (если нет своего) и наоборот.

При всем различии манер, тем, сюжетов в этих чертежах-композициях есть одно общее свойство, задаваемое правилами игры в конкурсы идей, — по ним нельзя строить — это, если хотите, “проекты проектов”. Мы не исключаем здесь вероятности того, что такие конкурсы — лаборатория большой архитектуры. Возможно, это одна из форм, в которой пытается существовать (выжить) архитектура вообще. А может быть, это новый жанр изобразительного искусства, которым должны заниматься художники архитектуры (вместо манифестов — другая профессия)?» [8, с. 6].

«Пикник на обочине»

Наступившая перестройка открыла бумажную архитектуру для активных перемещений по миру. Выставки в Париже, на Миланской триеннале, в Архитектурной ассоциации в Лондоне (все — 1988) способствовали появлению каталогов, книг и новых выставок. Каталог последней назывался «Бумажная архитектура: пикник на обочине или задел на будущее?» — еще одно свидетельство распутия, на котором оказалось это явление. Как ни странно, перестройка косвенно стала и причиной заката бумажной архитектуры. В статьях и интервью участники движения и его исследователи сходятся во мнении, что спад произошел в период с 1987 по 1990 г. Михаил Хазанов выдвигает еще более раннюю дату — 1984 г. как время перехода бумажной архитектуры «в индустриальную фазу, когда бумажные проекты стали изготавливаться как детали на заводе. Заработала индустрия получения японских премий. В Москве, в Казани, в Питере уже можно было делать японский конкурс как курсовой учебный проект» [4].

Архитектор Анатолий Белов также отмечает конвейерность бумажных проектов, анализируя в статье «История бумажной архитектуры» работы, выдвинутые на конкурс «Intelligent market» в 1987 г.: «Итак, что мы имеем: четыре проекта (выполненные аж семью архитекторами), между которыми нет практически никакой разницы» [9].

Тем не менее, несмотря на снизившуюся активность на конкурсах, с осени 1987 г. проекты бумажной архитектуры получают свою рубрику «Парад концепций» в газете «Архитектура». Появление проектов говорило не столько о признании, сколько о призыве к реализации проектов. Даже те критики, которые признавали существование бумажной архитектуры как отдельного жанра и профессии, не стремятся радикально разорвать связь бумажной архитектуры с реальной. «Можно с уверенностью сказать, что “бумажная” архитектура объективно питает творческий поиск, создавая новые формы профессиональной деятельности и профессионального мастерства, выдвигая новые средства профессионального самовыражения. Однако, конечно же, еще только предстоит перекинуть мост от блестящих таинственных образов концептуальной архитектуры к актуальным задачам архитектурной практики» [10], — пишет архитектор Михаил Тумаркин. «Система высшего архитектурного образования готовит кадры, излишне ориентируя специалиста на проект, а не такой конечный результат, как строительный объект», — пишет архитектор Юрий Бочаров в своей статье «Творческий потенциал молодых

зодчих» [11, с. 264]. «Разрыв формы и содержания в них (в концептуальных проектах. — Е. К.) часто сказывается наиболее глубоко. Мы имеем форму, заимствованную из других проектов, форму, в которой, по сути дела, нет никакого содержания», — говорит о проектах «бумажников» Евгений Розенблюм (цит. по: [12, с. 418]).

В 1990-е и 2000-е годы исследователи, которые рассматривали бумажные проекты не как самостоятельное высказывание, а как подготовительный этап к будущим свершениям в камне, со временем были вынуждены принять точку зрения противников, настаивавших на несостоятельности жанра и движения. Таким образом, пораженческая позиция, высказываемая бумажниками в 2000-х (Михаил Филиппов, «Это довольно пошлая продукция» («Проект Классика», № 8); Тотан Кузембаев, «Ничего нового мы не создали» («Проект Классика», № 10) и т. д.) была проговорена в критике еще в 1980-е годы. В 1987 г. Алексей Тарханов отчасти предугадал оценку движения в будущем: «При всем своем блистательном начале станковая архитектура обещала очень многое. Не все ее векселя оплачены. Но не одному из нас она позволила пережить радость истинного художественного открытия. И сейчас мы говорим не о разочаровании... требовать от станковистов того, что мы пытаемся требовать сейчас, — бессмысленно» [7, с. 79].

На этот же период приходятся первые реальные постройки бумажных архитекторов: в том же 1987 г. Александр Бродский и Илья Уткин выполняют интерьер ресторана «Атриум» (совместно с Евгением Монаховым) — постмодернистское высказывание на тему итальянской архитектуры. Уже тогда стало ясно, что реальная архитектура «бумажников» не должна дословно повторять их концептуальные высказывания — воспроизвести кружево офорта в камне не получится. Это подтвердилось после распада Советского Союза, когда бумажные архитекторы получили профессиональную свободу и возможность воплотить свои идеи в жизнь. В 2000-е годы критик Николай Молок указывал на то, что материальные постройки бывших бумажников не только «кажутся по меньшей мере скромными на фоне строительного бума конца 1990-х и последних лет», но и «самое главное, никак не связаны с их же экспериментами 1980-х годов: на место величественных замыслов (“Ноев ковчег”, “Город-храм”) пришла архитектура малых форм» [13].

Несмотря на сложившиеся карьеры, многочисленные выставки и премии «бумажных» архитекторов, корпус литературы о ней невелик: примечательно, что подавляющее большинство текстов русских исследователей о бумажной архитектуре написано не для книг, а для журналов, газет и интернет-блогов, особенно в сравнении с зарубежными каталогами выставок, снабженных основательными статьями-исследованиями. Вероятно, это произошло потому, что сами архитекторы в большинстве своем откристились от своего «детского» «бумажного» периода. Во вступительной статье альбома «250 лет московской архитектурной школы», изданного Московским архитектурным институтом, об авторах «бумажных» работ сказано как о тех выпускниках, которые «прославили на весь мир свои имена и московскую архитектурную школу» [14, с. 25], но при этом на страницах альбома нет ни одного созданного ими проекта.

Тем не менее нельзя сказать, что перестройка похоронила бумажную архитектуру — она открыла ей возможности для альтернативного пути развития. На самой первой выставке бумажной архитектуры в редакции журнала «Юность» поэт Андрей Вознесенский назвал экспозицию «сублимацией отчаяния» и посоветовал

архитекторам уезжать из города по распределению и заняться стройкой, а теоретик Александр Гербертович Раппопорт предложил отказаться от конкурсов и изучать в проектах тему «Блик в архитектуре» [2, с. 27]. Историк архитектуры Селим Омарович Хан-Магомедов [15, с. 178] поставил «бумажные» проекты в один ряд с опытами эпохи авангарда — путь, отчасти спрогнозированный Хан-Магомедовым, оказался самой рабочей стратегией. Из активной конкурсной деятельности, длившейся с конца 1970-х до 1987 г., бумажная архитектура переходит в этап ускоренной архивации — удивительный исход для явления, которому не было на этот момент и десяти лет.

Успех этой стратегии говорит о том, что бумажная архитектура представляет собой очень пластичный архитектурный язык. Во многом это советский вариант постмодернизма — в то время, пока зарубежная архитектура говорила со зрителем еще и с помощью зданий, бумажная архитектура писала ему пространственные письма. Ускоренная архивация связана с тем, что любой язык требует словаря, в котором будут собраны все его слова. Эта стратегия во многом сходна с подробной документацией творчества художников московского концептуализма, которое тоже стало скорее языком, чем каталогом работ.

Опыты прошлого сохранились благодаря подробной каталогизации движения, причем преимущественно за рубежом, где прошло огромное количество выставок бумажных архитекторов. В России перевел бумажную архитектуру в музейный статус Юрий Аввакумов, взяв на себя роль главного историка и архивариуса бумажных проектов. В 1992 г. состоялась выставка «Бумажная архитектура. Alma Mater» — она логично расположилась в стенах Белого зала Московского архитектурного института. Эту выставку Аввакумов назвал похоронами движения, поставив на правах чуть ли не единственного ее отечественного исследователя символическую точку в его истории.

Однако бумажная архитектура после 1992 г. неоднократно выставляется как в России, так и за рубежом. Работы «бумажников» были показаны на Венецианской архитектурной биеннале — в 1996 г. (выставка Юрия Аввакумова «Русская утопия. Депозитарий»), в 2000-м (выставка «Руины рая» с участием Ильи Уткина и Михаила Филиппова), в 2006-м (инсталляция Александра Бродского «Населенный пункт» («Localita Abitata»)), в 2008-м (групповая выставка «BornHouse»). В Москве, помимо многочисленных персональных и тематических выставок, прошли две масштабные ретроспективы бумажной архитектуры — «Бумажная архитектура. Mausoleum» (Государственная Третьяковская галерея, 2009) и «Бумажная архитектура. Конец истории» (Государственный музей изящных искусств имени А. С. Пушкина, 2015). В 2017 г. несколько «бумажных» работ были переданы в Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, а в 2019-м вышел большой сводный каталог проектов «Бумажная архитектура. Антология». Эти сравнительно недавние события свидетельствуют о продолжающейся архивации и интересе к бумажной архитектуре у профессионального сообщества.

Литература

1. Седов, Владимир. «Устная история. К 20-летию бумажной архитектуры. Интервью с Лежавой И. и Беловым М.». *Проект Классика*, no. 6 (2003). Дата обращения ноябрь 22, 2022. http://projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11d.htm.

2. Аввакумов, Юрий. *Бумажная архитектура. Антология*. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
3. Cook, Catherine. "A Picnic by the Roadside or Work in Hand for the Future?" In *Architectural Association (Great Britain). Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture*. London: The Architectural Association, 1988.
4. Седов, Владимир, и Григорий Ревзин. "Алексей Бавыкин, Михаил Хазанов. Устная история. К 20-летию бумажной архитектуры". *Проект Классика*, no. 7 (2003). Дата обращения ноябрь 20, 2022. http://www.projectclassica.ru/newsmake/07_2003/07_2002_09a.htm.
5. Белов, Анатолий. "К 20-летию бумажной архитектуры. Александр Бродский". *Проект Классика*, no. 11 (2004). Дата обращения ноябрь 23, 2022. http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_11.htm.
6. Зайцев, Дмитрий, и Алексей Кафтанов. "Молодые архитекторы на международных конкурсах". В кн. *Год архитектуры*, авт.-сост. Ю. Волчок и др., 72–7. М.: Стройиздат, 1987.
7. Тарханов, Алексей. "Бумажная архитектура по ее состоянию за 1986 год". В кн. *Год архитектуры*, авт.-сост. Ю. Волчок и др., 77–86. М.: Стройиздат, 1987.
8. *Декоративное искусство СССР*, no. 12 (1987): 6.
9. Белов, Анатолий. "История бумажной архитектуры". Дата обращения ноябрь 23, 2022. <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569502&fl=5&sl=1>.
10. Тумаркин, Михаил. "В архитектурном зазеркалье". *Знание — сила*, no. 1 (1986): 32.
11. Бочаров, Юрий. "Творческий потенциал молодых зодчих". В кн. *Год архитектуры*, авт.-сост. Ю. Волчок и др., 262–8. М.: Стройиздат, 1987.
12. Кабанова, Ольга. "Мы строим коммунизм' Раздел выставки на Кузнецком мосту". В кн. *Год архитектуры*, авт.-сост. Ю. Волчок и др., 418–9. М.: Стройиздат, 1987.
13. Молок, Николай. "Бумажники становятся каменщиками". *Известия*. Август 04, 2004. Дата обращения ноябрь 06, 2022. <http://www.izvestia.ru/news/292775>.
14. Смолина, Надежда. "Московская архитектурная школа и зодчество Москвы за 250 лет". В кн. *250 лет Московской архитектурной школы. Учебные работы и проекты. 1749–1999. Иллюстрированный альбом*, сост. Лариса Иванова-Веэн, ред. Александр Кудрявцев, Наталия Душкина, 19–28. М.: А-Фонд, 2000.
15. Латур, Алессандра. *Рождение метрополии. Москва 1930–1955. Воспоминания и размышления*. М.: Искусство XXI века, 2005.

Статья поступила в редакцию 29 ноября 2022 г.;
рекомендована к печати 8 августа 2023 г.

Контактная информация:

Коваленко Елена Юрьевна — the.metanoia@gmail.com

The Beginnings of 1980s Soviet 'Paper Architecture' and the Circumstances of its Existence

E. Iu. Kovalenko

Lomonosov Moscow State University,
1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation

For citation: Kovalenko, Elena. "The Beginnings of 1980s Soviet 'Paper Architecture' and the Circumstances of its Existence". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 4 (2023): 709–719. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.406> (In Russian)

History of Soviet 'Paper Architecture' of 1980s is mostly oral: its fragments are scattered in architecture magazines, critical articles and interviews. It seems that it has come from nowhere — this phenomenon has a very weak connection with what was going on in 'built' architecture. Nevertheless, Paper Architecture is a prominent part of Soviet culture of 1980s that is impossible to neglect. Conceptual architecture in the 20th century has certain regularity:

it has been getting spotlight roughly once every 20 years; from avant-garde utopias of 1920s to totalitarian myths of 1940s and once again as the part of the 'Space Age' aesthetics of 1960s. Paper Architecture wasn't supported by 'real' architecture except from a very small number of projects; nevertheless it has answered the postmodernist challenge — to make architecture talk. Restoration of events chronicle may be the key to understanding the development of Paper Architecture: its duality between art and architecture, weak interest of its authors in 'real' building and disbanded nature of working groups can be explained by outer circumstances, not some program of the group. This article tries to connect this puzzle from recollections and events to describe the beginnings of this phenomenon.

Keywords: paper architecture, Soviet architecture of 1980s, concept architecture, postmodernism, postmodernist architecture.

References

1. Sedov, Vladimir. "Oral History. On 20th Anniversary of Paper Architecture. Interview with I. Lezhava and M. Belov". *Proekt Klassika*, no. 6 (2003). Accessed November 22, 2022. http://projectclassica.ru/newsmake/06_2003/06_2002_11d.htm. (In Russian)
2. Avvakumov, Iurii. *Paper Architecture. An Anthology*. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2019. (In Russian)
3. Cook, Catherine. "A Picnic by the Roadside or Work in Hand for the Future?" In Architectural Association (Great Britain). *Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture*. London: The Architectural Association, 1988.
4. Sedov, Vladimir, and Grigorii Revzin. "Aleksey Bavykin, Mikhail Khazanov. Oral History. On 20th Anniversary Of Paper Architecture". *Proekt Klassika*, no. 7 (2003). Accessed November 20, 2022. http://www.projectclassica.ru/newsmake/07_2003/07_2002_09a.htm. (In Russian)
5. Belov, Anatolii. "On 20th Anniversary of Paper Architecture. Aleksandr Brodskii". *Proekt Klassika*, no. 11 (2004). Accessed November 23, 2022. http://www.projectclassica.ru/newsmake/11_2004/11_2004_11.htm. (In Russian)
6. Zaitsev, Dmitrii, and Aleksei Kaftanov. "Young Architects at International Competitions". In *God Arkhitektury*, comp. by Iu. Volchok et al., 72–7. Moscow: Stroiizdat Publ., 1987. (In Russian)
7. Tarkhanov, Aleksei. "Paper Architecture in 1986". In *God Arkhitektury*, comp. by Iu. Volchok et al., 77–86. Moscow: Stroiizdat Publ., 1987. (In Russian)
8. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 12 (1987): 6. (In Russian)
9. Belov, Anatolii. "History of Paper Architecture". Accessed November 23, 2022. <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569502&fl=5&sl=1>. (In Russian)
10. Tumarkin, Mikhail. "Architecture Through The Looking-Glass". *Znanie — Sila*, no. 1 (1986): 32. (In Russian)
11. Bocharov, Iurii. "Art Of Young Architects". In *God Arkhitektury*, comp. by Iu. Volchok et al., 262–8. Moscow: Stroiizdat Publ., 1987. (In Russian)
12. Kabanova, Olga. "'We build communism'. Section of exhibition at Kuznetskii most". In *God Arkhitektury*, comp. by Iu. Volchok et al., 418–9. Moscow: Stroiizdat Publ., 1987. (In Russian)
13. Molok, Nikolaii. "Paper Architects Becoming Bricklayers". *Izvestiia*. August 04, 2004. Accessed November 09, 2022. <http://www.izvestia.ru/news/292775>. (In Russian)
14. Smolina, Nadezhda. "Moscow Architecture School and Building of Moscow through 250 Years". In *250 Anniversary of Moscow Architecture School. Studies And Projects. 1749–1999: Illustrated album*, comp. by Larisa Ivanova-Veen, ed. by Aleksandr Kudriavtsev, Natalia Dushkina. Moscow: A-Fond Publ., 2000. (In Russian)
15. Latur, Alessandra. *The Birth of Metropolia. Moscow 1930–1955. Recollections and Thoughts*. Moscow: Iskusstvo XXI veka Publ., 2005. (In Russian)

Received: November 29, 2022

Accepted: August 8, 2023

Author's information:

Elena Iu. Kovalenko — the.metanoia@gmail.com