

П32
5

АРХИТЕКТУРА СССР

2

L'architecture de l'URSS

Architecture of the USSR

Architektur der UdSSR

1935

Технический редактор — Б. Соморов
Выпускающий — Э. Алейникова
Чертежи — Е. Белко, М. Перельштейн
Репродукции — Ф. Коган, Б. Остроумов, В. Сибелев.
Сдано в производство 8/1 1935 г. Подписано к печати 27/II 1935 г.
Формат 62×94¹/₈. 10 листов. Тираж 5000. 128 тыс. зн. в бум. листе
Уп. Главлита Б-3875. Заказ № 47
Типография и цинкография Жургазобъединения
Москва, 1-й Самотечный пер., 17

1132
5

ОТ ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА ВСЕСОЮЗНОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ (БОЛЬШЕВИКОВ)

Центральный комитет ВКП(большевики) с великим прискорбием извещает партию, рабочий класс и всех трудящихся нашей страны и всего мира, что 25-го января 1935 года в 14 ч. 30 м. скончался от склероза сердца член Политбюро ЦК ВКП(б), заместитель председателя Совнаркома СССР и председатель Комиссии советского контроля при Совнаркоме СССР товарищ Велериан Владимирович Куйбышев.

Товарищ Куйбышев умер на боевом посту, продолжая большую государственную и партийную напряженную работу вплоть до последнего момента своей жизни.

Товарищ Куйбышев был образцом пролетарского революционера, последовательного ленинца, непримиримого к врагам партии и рабочего класса и самоотверженного борца за дело коммунизма.

Его революционная деятельность начинается в период первой русской революции. За годы своей боевой большевистской работы товарищ Куйбышев прошел через царские тюрьмы и ссылки, как самоотверженный боец ленинской партии.

В годы гражданской войны товарищ Куйбышев является одним из виднейших политических руководителей Красной армии.

Крупнейший организатор и руководитель нашего государственного и хозяйственного строительства товарищ Куйбышев отдавал все свои силы делу социализма.

Безграничная преданность партии, самоотверженная, неутомимая работа на благо трудящихся Валериана Владимировича Куйбышева будут служить примером для миллионов пролетариев и трудящихся в их великой борьбе за торжество коммунизма.

Центральный комитет Всесоюзной коммунистической партии (б.)



В. В. КУЙБЫШЕВ

Советские архитекторы глубоко переживают тяжелую утрату, понесенную партией, рабочим классом и всей нашей страной. Мы всегда видели в лице незабвенного В. В. Куйбышева яркий образец большевика, неутомимого работника, крупнейшего государственного деятеля страны советов, преданного всем своим существом великим идеям коммунизма, последовательного и непримиримого бойца за учение Маркса — Ленина — Сталина. Прекрасная жизнь В. В. Куйбышева останется навсегда бессмертным примером для будущих поколений бойцов за коммунизм.

Склоняя головы перед прахом дорогого Валериана Владимировича, мы, советские архитекторы, призываем еще теснее, еще крепче сплотиться вокруг коммунистической партии, вокруг великого и мудрого вождя — товарища Сталина.

Президиум оргкомитета союза советских архитекторов: К. Алабян, А. Александров, В. Веснин, И. Жолтовский, Б. Иофан, Н. Колли, М. Крюков, С. Чернышев, И. Шафран, В. Шуко, А. Шусев.

Г.П.Б. в Липер

Ц. 1936 г.

Акт. № 46

МОСКОВСКИЙ МЕТРОПОЛИТЕН ПОСТРОЕН!

В небывало короткий срок создано еще одно величественное сооружение второй пятилетки, — Московский метрополитен, завершение первой очереди которого является величайшей победой социалистического строительства. Начатое по инициативе гениального вождя трудящихся тов. Сталина, осуществлявшееся под повседневным глубоко оперативным и талантливым руководством его славного соратника тов. Кагановича, строительство Московского метрополитена представляет собой во всех отношениях замечательный образец большевистского стиля работы, большевистского умения строить и побеждать.

История этой стройки изобилует изумительными примерами массового энтузиазма, подлинно революционного овладения высотами современной техники, замечательного искусства преодолевать самые трудные препятствия, какие может поставить человеку природа. Всем известны те особые трудности, какие представляло сооружение подземной железной дороги в Москве, где, соединились все те неблагоприятные условия, какие имели место порознь в других столицах мира — неблагоприятнейшие условия почвы, запутаннейшая уличная и подземная сеть. Не меньшую трудность представляло и отсутствие у нас обученных кадров по специальным работам, связанным с проходкой 12-километрового тоннеля под громадным городом и оборудованием этого подземного пути сложнейшей аппаратурой быстрого и электрического транспорта.

Все эти трудности побеждены, они остались позади, — и в срок, который кажется почти сказочным для самых передовых в техническом отношении столиц Запада, проложен этот замечательный подземный путь, построен лучший в мире метрополитен. Он построен героическим коллективом, подавляющая часть которого до приступа к работе не обладала специальными знаниями и опытом, требующимися для этой работы. На самой работе этот коллектив прошел высокую техническую школу, и по окончании производства он представляет собой высококвалифицированный отряд мастеров по самым различным отраслям подземных работ, строительства, электрохозяйства.

Комсомольцы и комсомолки, рабочие и работницы самых различных предприятий, влившиеся в многотысячную армию метростроителей и составившие ее основное ядро, показали на этой стройке замечательный образец творческой работы не только над силами природы, но и над самими собой. Метрострой войдет в историю не только как одно из выдающихся строительных достижений нашей эпохи, но и как школа социалистического труда, социалистического творчества.

Исключительное значение имеет строительство московского метро для советской архитектуры. В отличие от всех аналогичных сооружений капиталистического мира в строительстве московского метрополитена почетное и видное место было уделено архитектору, архитектурному творчеству. Непосредственный вдохновитель стройки метро Л. М. Каганович выдвинул замечательную идею — о создании архитектурного облика всех станций, надземных и подземных вестибюлей метро. Этим самым необычайно раздвинулся круг тех строительных объектов, которые подлежат архитектурному воздействию, расширился круг архитектурного творчества: ведь все известные нам образцы метро на Западе по существу вовсе исключали эти сооружения из круга объектов архитектуры. Громадное принципиальное значение московского метро для нашей архитектуры заключается именно в том, что здесь наглядно показана тенденция советской архитектуры всесторонне обслужить потребности социалистического человека, наделить все сооружения, все строительство вплоть до таких «чисто утилитарных» сооружений как станции, архитектурным лицом, яркой художественной выразительностью.

Советская архитектура активно включилась в строительство метрополитена, и результаты этой активности — выполненные ныне станции и вестибюли первой очереди. Подробная оценка этих сооружений в целом и каждого в отдельности — дело самого ближайшего времени. Но уже сейчас, в дни, когда еще не все архитектурные и отделочные работы закончены, можно сказать, что строительство московского метро вписало новую, страницу в историю архитектуры, что замечательная победа социалистической техники, победа людей, овладевших этой техникой, являются в то же время крупнейшим завоеванием архитектурного творчества, творческим завоеванием советской культуры.

АРХИТЕКТУРА—СКУЛЬПТУРА—ЖИВОПИСЬ

25—28 декабря 1934 г. состоялось первое творческое совещание по вопросам синтеза пространственных искусств, созванное Союзом советских архитекторов. Совещание привлекло многочисленных мастеров трех искусств — архитектуры, скульптуры и живописи. Мы публикуем в настоящем номере статью об итогах совещания, извлечения из докладов и отчет о дискуссии, развернувшейся по докладам.

ИТОГИ ТВОРЧЕСКОГО СОВЕЩАНИЯ

А. И. БАССЕХЕС

«Мне постоянно кажется, что картины, необходимые для того, чтобы современная живопись была всецело собою и поднялась на высоту, достигнутую греческими скульпторами..., что такие картины превышают мощность отдельной личности и поэтому они наверняка будут созданы целыми группами людей, соединенных для выполнения общего замысла», — писал Винцент Ван-Гог Бернару. В другом месте он пишет: «художник будущего будет колористом, какого мы еще не имели... Мне кажется, что он придет в одном из следующих поколений».

Задача воспитать такого художника возложена на наше время, в нашей социалистической стране. На своем первом совместном совещании советские архитекторы, живописцы и скульпторы обсуждали вопрос о том, как «объединить целые группы людей в работе над выполнением общего замысла», как осуществить синтез трех искусств.

И впервые за очень долгое время в выступлениях мастеров архитектуры, живописи и скульптуры звучала уверенность в своих творческих силах, в том, что их споры и первые практические опыты не останутся только утопическими теориями, не приведут только к созданию «нескольких трагических достопримечательностей», как выразился Воррингер о монументальных исканиях XIX в.

Мы твердо знаем, что наши монументальные работы, несмотря на неизбежные ошибки и срывы, приведут к созданию большого искусства социалистического реализма и даже сейчас, при всем их несовершенстве, войдут в жизнь, будут ей служить. Эта уверенность прозвучала во всех выступлениях, и это, пожалуй, наиболее яркий итог совещания.

Не менее характерной особенностью совещания является то, что на нем ни

один из выступавших не пытался воскресить недавних теорий о гегемонии того или иного искусства в синтезе или противопоставить монументальные работы станковым.

Живопись и скульптура, сочетаясь на основе архитектуры, не теряют своей самостоятельности и содержательности, своих особых задач и средств выражения. Архитектура также не служит им только «тектонической основой». Она не должна прибегать к скульптуре и живописи только как к легкой возможности символического, тематически-иллюстративного или декоративного оправдания своего замысла. Это было четко заявлено и архитекторами, и скульпторами, и живописцами. «Но, — по удачному выражению Л. Бруни, — когда в синтезе участвуют различные виды искусств, они становятся своего рода реактивами, особенно ярко обнаруживающими скрытые свойства соседнего искусства».

Так, на совещании ставилась проблема формирования стиля, как центральная теоретическая проблема при определении практических путей сотрудничества архитектуры, скульптуры и живописи. Правда, ни один из докладчиков не сумел дать четкого ответа на эту выдвинутую совещанием проблему. Здесь сказала наша слабая еще теоретическая вооруженность в области эстетики, неумение связать теорию искусства с художественной практикой. Этим обусловлено и то, что отдельные выступления не были свободны от отдельных формалистических положений.

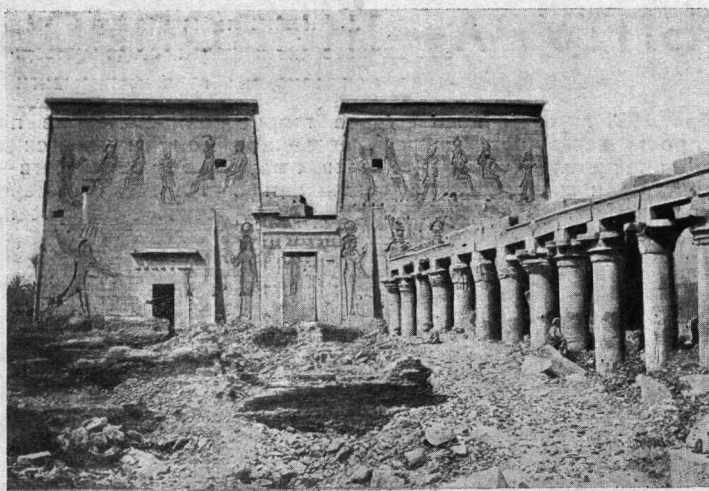
Синтез искусств в условиях социалистической действительности принципиально отличен от исканий синтеза в буржуазном обществе, исканий, которые в теории всегда приводили к реакционным утопиям, а на практике утверждали официальное лживое искусство.

К тому же наследство XIX в. в

известной мере еще сохранено, и в его положительных и в его отрицательных элементах, в художественном опыте и навыках наших мастеров. Без критического овладения этим наследством в его прогрессивных элементах, без анализа закономерности развития буржуазного искусства, приведших к расщеплению отдельных его видов и их резкой неравноценности, нельзя сейчас начертать достаточно широкую перспективу для нашего искусства. Без этого нельзя и определить, какие стилевые пережитки ему следует преодолеть сейчас, когда на новом этапе культурной революции под художественное творчество социалистическим строительством подведена мощная материальная база. К сожалению, все эти вопросы у нас еще очень слабо изучены, и это также отразилось на характере и теоретическом уровне отдельных докладов.

Наиболее последовательно определить новые взаимоотношения живописи и архитектуры попытался в своем несколько отвлеченном, но интересном докладе В. А. Фаворский. Центральным пунктом концепции В. А. Фаворского является следующее его положение: «Всякое художественное произведение имеет две задачи, сразу, одновременно выполняемые, это, с одной стороны, познавательная задача образа, а с другой, и тем самым (так как образ дается в конкретном материале), и задача ритмической организации материала в определенную вещь».

В какой связи стоит задача образа с задачей организации материала? В. А. Фаворский отдает себе полный отчет в том, что полное разграничение этих задач приведет на одном полюсе к украшательству, к иллюзорности, к натурализму и на другом — к теориям конструктивизма и функционализма. Особенное значение эта проблема приобретает при определении общности в архитектуре и широчайшей



Храм Изиды на о. Филе. Египет. III—II век до н. э.



Сассанидский рельеф „Накш и Рустем“

области предметов быта, в орнаменте и т. д. Ведь, как известно, здание может рассматриваться и как произведение искусства и как «машина для жилья», или «коробка для машин».

Маркс в своем известном отрывке из философско-экономических рукописей 1844 г. дал наиболее четкое определение этого единства организации материала и образа: «... практическое порождение предметного мира, обработка неорганической природы есть утверждение человека, как сознательного родового существа»... и далее «... животное формирует лишь в меру и по потребности вида, к которому оно принадлежит, между тем, как человек умеет производить в соответствии с мерой каждого вида и повсюду умеет прилагать внутренне присущую предмету меру; человек поэтому формирует также и по законам красоты».

Таким образом, самым общим определением искусства будет следующее: произведение искусства это организованная по законам красоты, очеловеченная природа. «Только благодаря предметно развернутому богатству человеческой сущности возникает богатство субъективной человеческой чувственности, возникает музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы... одним словом, человеческие чувства, человечность органов чувств возникает благодаря бытию их предмета, благодаря очеловеченной природе» (там же).

Ясно, что две задачи, поставленные перед искусством В. А. Фаворским, являются двумя сторонами одного и того же процесса. Познавательная задача образа осуществляется только в процессе организации материала в определенную вещь, ибо образ это «пред-

метно развернутое богатство человеческой сущности»...

Итак, В. А. Фаворский сознает ошибочность механического разграничения этих двух задач. Он стремится только определить специфические задачи живописи, скульптуры, архитектуры. Архитектура, по его мнению, отвечает, главным образом, на задачу организации материала (хотя при этом неизбежно для нее возникает и задача образа). Живопись и скульптура в большей мере отвечают на задачу образа, что, естественно, не исключает задачи организации материала. Можно бы согласиться с таким условным делением, в котором выражается степень или мера организации тех или иных предметов по законам красоты. Но В. А. Фаворский всюду сопоставляет с образом не просто организацию материала, а «ритмическую» организацию материала. Разграничение двух задач при этом становится тавтологией, ибо ритмически организованный материал это уже природа, оформленная по законам красоты и развернутая в предмете внутренне ему присущая мера. Ибо ритм (если даже брать этот термин в его самом узком значении), это уже один из элементов образной организации материала.

В дальнейшем это разделение двух задач приводит В. А. Фаворского к ряду спорных положений. Образ, в конечном счете, оказывается, по его мнению, заранее данным в материале: «Мы должны добиться такой содержательности цвета, какую мы встречаем в греческой краснофигурной вазе или в цвете помпейской фрески», — говорит В. А. Фаворский. Содержательным цвет краснофигурной вазы или помпейской фрески

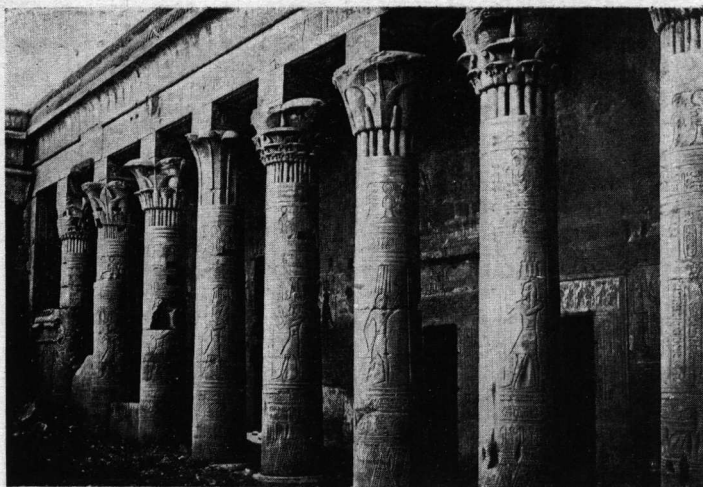
становится только в самом организованном по законам красоты предмете, но В. А. Фаворский идет дальше и предполагает эту содержательность и реалистичность заранее данной.

Говоря о применении арктического туфа в архитектуре, В. А. Фаворский замечает: «Важно установить конкретный ли это цвет, дающий действительно поверхность, характеризующую здание». «Мне представляется, — говорит В. А. Фаворский далее, — что этот цвет нужно тоже оценивать как определенное реалистическое изображение в самом элементарном своем виде, но обязательно предполагающее уже определенные формы».

Так, в теории В. А. Фаворского творческий процесс становится пассивным, а не действенным, замкнутым в пределах заранее данных формальных представлений. Вспомним, что еще недавно конструктивисты утверждали, что железобетон диктует лишь определенные формы.

Естественно, что, исходя из таких предпосылок, В. А. Фаворский и в дальнейшем развитии своего доклада ограничивает проблему синтеза задач формального соответствия пространственных представлений живописи тому или иному типу архитектуры. При чем, и те и другие типы уже даны, и важно лишь установить между ними такое соответствие.

«Стенная живопись на разную архитектуру отвечает по-разному» — это, конечно, верно, но достаточно ли этого определения, подкрепленного даже самым тонким формальным анализом образцов искусства всех времен и на-



Восточная колоннада храма Изида на о. Филе. Египет
III—II век до н. э.



Монументальная скульптура
в Абу-Симбл. Египет

родов для того, чтобы определить наш путь к синтезу?

Не означает ли эта теория признания равноценности любого сочетания архитектуры, живописи и скульптуры, если оно не нарушает формального соотношения сочетающихся искусств?

В. А. Фаворский делает, правда, ряд оговорок. Он выдвигает требование обязательной содержательности всех видов искусств, включающихся в синтез, но все же не в состоянии дать четкого ответа на основные проблемы синтеза.

Какая живопись стоит на более верном пути — «глубинная», живопись Е. Лансере, или «плоскостная», живопись группы Дейнека, о которой В. А. Фаворский замечает, что она «в какой-то мере идет от графики, от бумажного листа, от формы изобразительной бумажной плоскости»? Какая архитектура стоит на верном пути, архитектура, по определению В. А. Фаворского, опирающаяся на Ренессанс и «выражающая свою массу в отдельных скульптурных деталях колонн и пилястров» или конструктивистская архитектура, в которой отсутствует «тельность» и которая «не позволяет в живописи организовать глубину»? Да, эти тенденции, по мнению В. А. Фаворского, «могут синтезироваться, но, в конечном счете, они все-таки могут существовать и параллельно». Итак, ответа нет. А следовательно, отсутствует и постановка вопроса о стиле, о содержательности искусства, т. е. о тех внутренних качествах, которыми наделяются все виды искусства, сочетающиеся на основе архитектуры для выполнения определенных действенных жизненных задач.

Ведь «производство идей, представлений, сознания прежде всего непосредственно вплетается в материальную деятельность и в материальные сношения людей — в язык реальной жизни». (Маркс и Энгельс о Л. Фейербахе.)

Это чувствует и В. А. Фаворский. В анализе третьей, выделенной докладчиком, группы живописцев, работающих над монументальными заданиями, «которая главное внимание обращает на ритм» — это ясно сказывается.

В эту группу В. А. Фаворский включает Бела-Уйтца, украинских художников (Бойчука, Седляра, Падалку, Павленко и др.) и отчасти, очевидно, и себя. Этим мастеров, по утверждению В. А. Фаворского, можно упрекнуть «в тенденции к стилизации» — это, безусловно, справедливо. Далее, В. А. Фаворский правильно указывает, что украинские художники в своих последних работах пытаются преодолеть стилизацию и объясняет стилизаторские тенденции этой группы мастеров трудностью решения задачи «ритмического оформления архитектуры». По мнению В. А. Фаворского, мы в ритмах «гораздо больше зависим от архитектурного и вообще художественного наследства».

Как же должен в этом случае художник решать свою задачу? — «Подход, во-первых, должен диктоваться самой архитектурой, а, во-вторых, в большей мере, самой жизнью. Это, по утверждению В. А. Фаворского, «снимает с нас засилье старых ритмов». Новые ритмы В. А. Фаворский открывает, наблюдая жизнь советского завода.

Так, доклад В. А. Фаворского ставится с головы на ноги именно в той

его части, в которой он обусловлен его собственным творческим опытом.

М. В. Алпатов в своем докладе «Проблема синтеза в мировом искусстве» повторяет ряд спорных положений В. А. Фаворского. Однако В. А. Фаворский, хотя и робко, пытается повернуть свою теорию в сторону жизненных задач искусства, а М. В. Алпатов приходит к ряду чисто-схематических положений, ибо пытается остаться на позициях ложного объективизма. По мнению докладчика, после запустения XIX в., неспособного решить задачу синтеза, вновь возникает живопись, органически способная включиться в архитектуру. Возникает она на Западе с появлением панно Матисса для музея Барнеса в Филадельфии. Надо сказать, что такой заключительный вывод доклада, после путешествия к руинам Парфенона, заставляет задуматься. Если В. А. Фаворский стремится, несмотря на ряд спорных моментов своего доклада, ориентировать советское искусство в направлении повышения его содержательности, реалистичности, то М. В. Алпатов предлагает в сущности путь декоративизма, отказа от содержательности.

Под синтезом, по утверждению М. В. Алпатова, «следует разуметь те сложные соотношения, основанные на противоречии, которые в конечном счете складываются в новое единство». Какое это противоречие? — «Противоречие между миром пространственных форм архитектуры и миром иллюзорного пространства живописи и скульптуры». Синтез устанавливается гармонией между «тектоникой» и образом. Тектоника это мир архитектуры, образ —

мир скульптуры и живописи. По существу здесь перед нами возникает в искаженном виде знакомое нам определение В. А. Фаворского о двух задачах художественного произведения... Тектоника (ритмическая организация материала по Фаворскому) у М. В. Алпатова уже окончательно порывает с образом и отдается в полное и безраздельное владение архитектуры (хотя в примере с кариатидами Эрейхтейона Алпатов и принужден признать тектоническую задачу и за скульптурой).

В дальнейшем анализе число самостоятельных «миров» у М. В. Алпатова умножается. Помимо мира архитектуры и мира скульптуры и живописи появляется и мир реального пространства, к которому все виды искусства как-то относятся и даже мир, как будто, «потусторонний», ибо в Египте «скульптура возникает из культа, и статуя должна дублировать мумию умершего. Из этого следует, что в Египте нельзя говорить о противоречии двух миров и этим самым о синтезе».

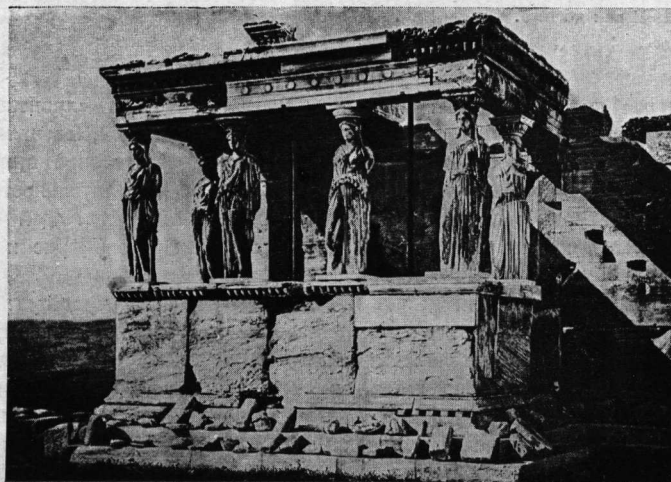
Не слишком ли много миров создает докладчик? В конце концов им определяются два вида синтеза. Один отличается тем, что «сохраняется грань между изображением и реальностью» — второй стирает эту грань. М. В. Алпатов говорит: «Если задачей Ренессанса было согласовать два мира — мир изображенного и мир реального, то барокко вносит смятение в этот порядок». Но и барокко создает последовательный синтез. Почему? Объяснения докладчика становятся не особенно убедительными: «Архитектура барокко была выражением стремления к экспансии, повышенному эмоциональному воздействию, с помощью которого контрреформация старается захватить зрителя, старается вовлечь его в свой мир. Картина является продолжением настоящей архитектуры. Это тоже синтез, но на другой основе».

Надо сказать, что М. В. Алпатов отличает вульгарную иллюзорность от искусства, в котором стирается грань между изображением и реальностью. Рококо — доведенные до крайнего предела и разложения начала барокко. Это искусство уже не может дать синтеза именно потому, что здесь грань между миром изображенным и миром реальным стирается во имя вульгарной иллюзорности. И искусство эллинизма, благодаря его стремлению к задаче иллюзорности, грозит нарушить тектоническую основу архитектуры и, следовательно, нарушить основную, по Алпатову, закономерность сочетания образа и тек-

Парфенон
(современный вид)



Эрейхтейон
Портик Кариатид



тоники в античном синтезе. Этим же обусловлено нарушение органического синтеза в искусстве XIX в. Таким образом, синтез, по мнению М. В. Алпатова, возникает в том случае, если определяется основное противоречие между тектоникой архитектуры, за которой не отрицается ее реальное предметное бытие, но зато отрицается образность и образом живописи и скульптуры. Последние пребывают в мире иллюзорного пространства, лишенного всякой материальности и предметности.

Можно было бы выдвинуть целый ряд возражений и против отдельных утверждений докладчика, против его попыток на конкретных памятниках обосновать свои общие заключения, но думается, что и приведенных замечаний достаточно для того, чтобы дать представление о спорности, а подчас и ошибочности ряда его положений.

Ошибки другого доклада — В. С. Балихина — напоминают по своему характеру утопии дезурбанистов и сверхурбанистов периода первой нашей дискуссии о социалистических городах.

Реальные возможности планирования города как архитектурного организма и строительства целыми ансамблями В. С. Балихин подменяет неким «художественно-идеологическим планированием архитектуры массовых действий и изобразительных искусств», планированием «художественных качеств и типов изобразительных искусств».

Реальное богатство, содержательность и многообразие форм социалистической действительности подменяются «руководящей идеей формы планирования ансамблей и объединяющего их пространства». Этой руководящей идеей, по мнению В. С. Балихина, является «массовое действие, как решающий фактор создания образа в архитектуре и решения проблемы синтеза в целом».

В. С. Балихин рисует не менее заманчивую картину этой архитектуры будущего, чем дезурбанисты с их «кабинами сна», социалистическим расселением людей по магистралям связи и т. д.

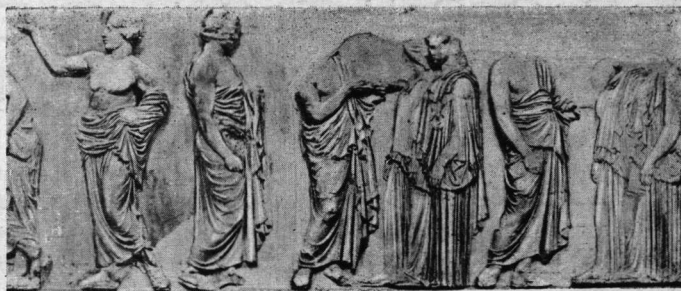
Явный отрыв от действительности, голая абстракция, отказ от решения реальных проблем содружества архитектуры, живописи и скульптуры, поставленных жизнью — вот оценка, какую можно дать схемам В. С. Бахихина.

Но совещание не пошло по пути абстрактного, оторванного от жизни обсуждения проблем синтеза. Мастера искусств — архитекторы, живописцы и скульпторы — захвачены теми громадными перспективами, которые открываются возможностью содружества всех отрядов искусств. Их выступления вылились в форму творческих отчетов. Характерно, что узко формальные проблемы менее всего при этом занимали выступавших, хотя со всей четкостью в выступлениях и говорилось о сложности и трудности монументальной работы.

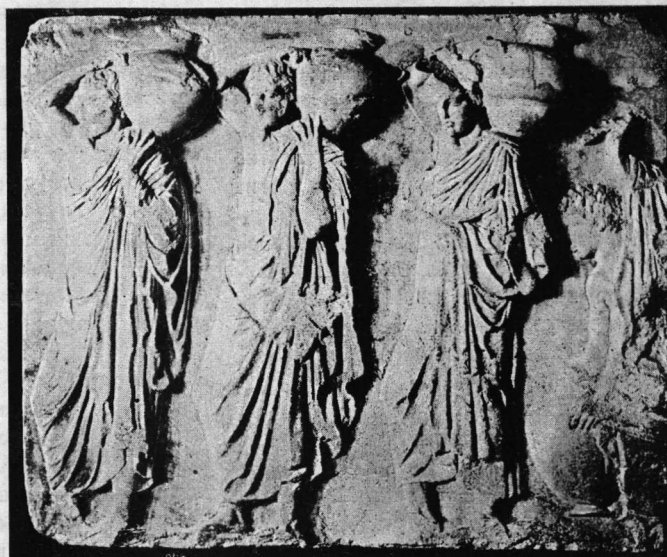
Задаче создания полноценных образов, раскрывающих жизнь и вплетающихся в ее язык, были посвящены эти выступления. Украинский художник В. Т. Седляр в своем выступлении особо подчеркнул необходимость тесной связи станковых художников с монументалистами. Только на основе исканий всего советского искусства, развивающегося на путях социалистического реализма, можно найти образ социалистического человека в монументальных работах. Об опасности стилизаторства, о стремлении к правдивости говорил Л. Бруни и многие другие художники. Технологические проблемы не игнорировались в этих выступлениях, так же как и специфика монументальной работы, но они не представлялись самоцелью.

«Проза жизни» оказалась куда более увлекательной, чем «надзвездные высоты теорий». Сейчас, через сто лет, советский архитектор вновь получает возможность строить целыми ансамблями, целыми строительными комплексами, — говорит акад. А. В. Щусев. Архитектор работает на потребителя, который не удовлетворяется коробочной архитектурой, лишенной образной содержательности. «Именно сейчас наступает большая эпоха для архитектуры, в то время как непосредственно предшествовавшая эпоха буржуазного искусства была скорей маленькой эпохой». Касаясь этой непосредственно предшествовавшей эпохи, А. В. Щусев правильно отмечает неравномерность развития отдельных видов искусства и указывает, что архитектура была этой эпохой разоружена значительно в большей степени, чем станковая скульп-

Фриз Парфенона
Фрагмент рельефа



Фриз Парфенона
Фрагмент рельефа



тура и живопись. Между тем, архитектура выступает в полном владении своих средств, если она включает и средства всех других пластических искусств.

По существу, выступление М. Я. Гинзбурга подтверждает эту мысль. Живопись и скульптура возвращают архитектуре «утраченную конкретность», «скульптура, поставленная рядом с архитектурой, делает архитектуру более конкретной, заставляет архитектуру принимать эту скульптуру не механически, а органически». Как видите, для архитектора пресловутое механическое разграничение тектоники и образа уже давно является пройденным этапом. Хотелось бы еще отметить указание М. Я. Гинзбурга на то, что проекты, в которых фасады домов обильно украшаются пятнышками, должныствующими изображать декоративную скульптуру, ничего не имеют с подлинными задачами синтеза. Не декоративистское обогащение фасада, а органически содержательный синтез архитектуры и скульптуры перед лицом одних и тех же жизненных задач поставлен в порядок дня.

Правильно и практическое указание

М. Я. Гинзбурга, что сейчас необходимо установить творческий контакт между архитекторами, живописцами и скульпторами — заняться «сложным и деликатным делом взаимного подбора».

От первого совещания по вопросу синтеза трудно ожидать полного решения всех тех сложнейших теоретических и практических вопросов, которые на нем были поставлены. Это — задача второго совещания, которое должно будет учесть уроки предшествовавшего обсуждения проблемы синтеза.

Невозможность включиться «в язык реальной жизни» была трагедией художника XIX века. Сейчас уничтожено все, что ограничивало творчество художника, и созданы все предпосылки для неограниченного, наиболее свободного художественного развития в условиях социалистического общества. Именно эти условия социалистического строительства, общественного быта, культурные запросы широких масс определяют содружество трех искусств — архитектуры, скульптуры, живописи.

ТВОРЧЕСКОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ВОПРОСАМ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Вступительный доклад Д. Е. АРКИНА

В истории искусства нет проблемы более сложной и более ответственной, чем проблема творческого сотрудничества отдельных искусств. Эта сложнейшая творческая проблема властно встает перед нами не только в плане теории искусства, но и как актуальный вопрос живой художественной практики наших дней. Советская архитектура выдвигает проблему синтеза трех пространственных искусств как один из важнейших пунктов своей творческой программы.

Как известно, проблема синтеза искусств не раз ставилась в новейшее время. Хотя в художественной культуре конца XIX и начала XX в. мы наблюдаем процесс дифференциации отдельных искусств, попытки их предельно обособиться друг от друга, — параллельно этим попыткам имеет место и тяготение к неким синтетическим формам, по-разному трантуемым отдельными мастерами и художественными школами.

Достаточно вспомнить те искания синтеза, которые нашли себе место еще в раннем периоде европейского декаданса. Один из пророков и вождей последнего, Бодлэр, требовал создания таких художественных форм, которые были бы основаны на чувственных ассоциациях, на «соответствиях» художественного восприятия различных звуков, красок, даже запахов. На просторах синтетического искусства рвался и Скрябин, мечтая о фантастических звуко-цвето-световых партитурах для своего «Прометея». Гениальный Врубель судорожно стремился вырваться из идейной и образной бедности «модерна», создавая тоже своего рода «синтетические» нагромождения из цветных камней, витражей, майолики, скульптуры.

Во всех этих попытках основным мотивом является ущербность, бедность, неполноценность идейного содержания в искусстве, недостаточность образной темы. Преодолеть эту недостаточность,

эту ущербность искусство пытается при помощи формального «синтеза», при помощи наращивания разнородных художественных форм. Отсюда — чисто формалистическое понимание самой проблемы синтеза, трактовка последнего как формального восполнения средств одного искусства средствами другого.

Когда мы выдвигаем вопрос о синтетическом сотрудничестве искусств, то речь идет о чем-то совершенно ином. Стремление к синтезу, намечающееся в нашем искусстве, — не следствие какой-то внутренней недостаточности художественных средств, а напротив того — выражение наполненности нашего художественного мышления большими идеями, большими образами, требующими для своей реализации совместного действия разных искусств: архитектуры — с ее трехмерно пространственными формами, живописи — с ее цветоплоскостными формами, скульптуры — с ее пластическими формами. Синтетическое объединение искусств — для максимально полного, всестороннего охвата художественной идеи, для создания наиболее действенного образа, притом образа монументального, т. е. способного говорить большим массам, большими формами, с большим полем действия в пространстве и времени.

Именно архитектура, — искусство, в самой природе которого лежат начала монументальности, является носителем и практической основой синтеза пространственных искусств. При чем архитектура имеет возможность реально поставить сейчас эту проблему потому, что и изобразительные искусства — скульптура и живопись — в силу аналогичных процессов их внутреннего развития, развития всей советской художественной культуры, стремятся также к синтетическим формам.

Иногда приходится сталкиваться с ходячим суждением: современная архитектура потому-де ставит сейчас с такой настойчивостью проблему синтеза искусств, что сама архитектура, в пределах своих средств и своего материала, не в состоянии достаточно выразительно и ясно передать в художественных образах ту или иную идею, тот или иной круг идей. Эту образную «бедность» архитектуры и должны восполнить живопись и скульптура,

наделяя изобразительностью и тем одухотворяя мертвые стены, пустоты ниш, безгласный камень сооружения.

В рассуждениях подобного рода повторяются наивные притязания некоторых эстетов — исключить архитектуру из круга искусств на том основании, что архитектура ничего-де не изображает. И на том же основании в подмогу архитектуре рекомендуется живопись и скульптура, которые и призваны исцелить архитектурное произведение от его природной немоты.

Объективной основой подобных концепций почти всегда является... плохая архитектура. Архитектура образно не насыщенная, нейтральная или пустая может действительно потребовать каких-нибудь спешных изобразительных прикрас. Но такую архитектуру не спасешь ни живописными, ни скульптурными придатками.

Когда наша архитектура выдвигает вопрос о синтетическом искусстве, о сотрудничестве с живописью, то это требование возникает не от бедности архитектуры, а от ее богатства. Именно широчайшие возможности решения таких больших архитектурно-художественных задач, как создание сложных ансамблей города, площади, улицы, индустриального комплекса и т. д., — новое безмерно расширившееся содержание архитектурного творчества — диктуют необходимость собирания всех художественных средств для того, чтобы суметь реализовать эти громадные задания с наибольшей выразительностью, с наибольшей полнотой.

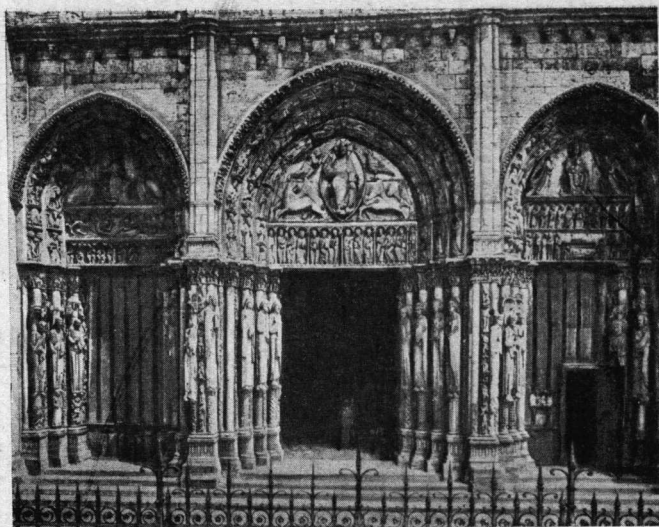
Архитектура является в данном случае инициативным началом в организации сотрудничества трех пространственных искусств. Это сотрудничество осуществляется во круг архитектурного задания, которое дает ему не только материальную основу, но в решающей степени определяет и содержание совместной художественной работы. Ибо архитектура сама составляет часть материально-бытовой среды, окружающей человека, организующей в пространстве определенные жизненные процессы, — архитектура имеет возможность непосредственно вводить образы искусства в самый быт; архитектура раскрывает человека в самых разнообразных областях его деятельности;

наконец, как уже указано, в самой природе архитектуры лежит то начало монументальности, которое является основным художественным качеством всякого синтетического искусства.

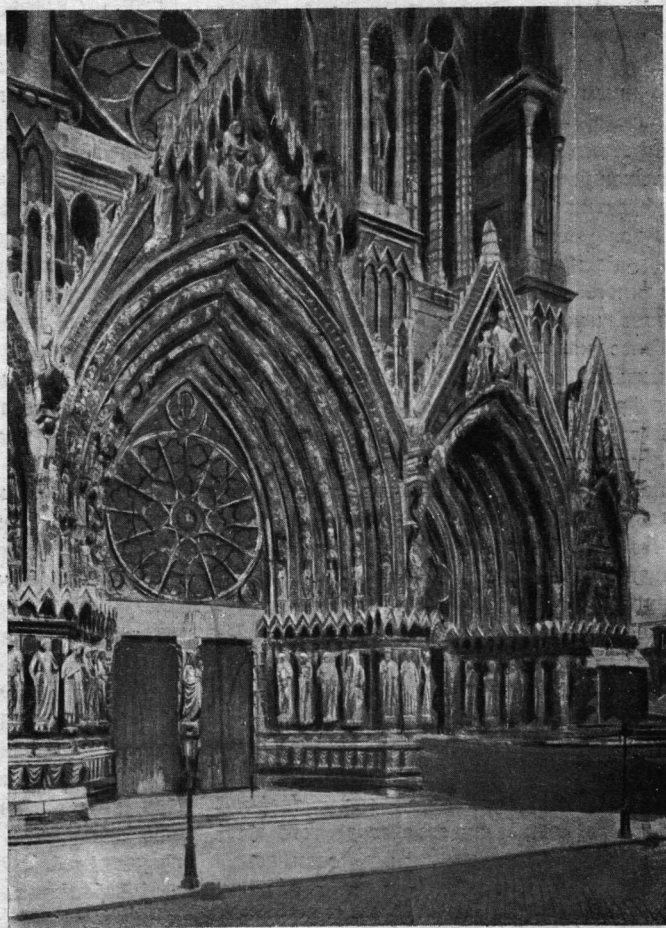
Основной предпосылкой подлинного сотрудничества искусств является их идейная общность, работа над теми гигантскими образами и идеями, которые выдвинуты нашей эпохой. Самые типы и формы сотрудничества могут быть чрезвычайно многообразными. Изобразительные искусства, — скульптура и живопись, — могут, прежде всего, дать дальнейшее раскрытие идеи архитектурного произведения. Именно такую роль играла, например, скульптура в архитектуре классической Греции. Можно, на ряду с этим, представить себе такой тип сотрудничества, когда изобразительное искусство вводит и разрабатывает как бы самостоятельную тему, но вступающую в созвучие с темой архитектуры. Такое звучание «в униссон» архитектуры и живописи мы имеем в замечательных образцах итальянского Ренессанса. Наконец, изобразительные искусства могут давать декоративно-пластическую разработку архитектурной формы, — при чем и этот тип сотрудничества искусств, иногда разрушавший идею синтеза, также должен быть учтен нами в своих лучших образцах и проявлениях.

Мы говорим, что основой сотрудничества искусств является наиболее полное раскрытие содержания. Когда идет речь о содержании архитектурного произведения, то мы часто ограничиваем это понятие чрезвычайно узкими формальными рамками. Так, содержание того или иного сооружения отождествляется с его служебным утилитарным назначением. Но, конечно, содержание архитектурного произведения — это нечто гораздо большее, чем его утилитарная функция. Понятие содержания в архитектуре охватывает и эту служебную цель, и всю совокупность художественной выразительности, и ту роль, какую это произведение играет в ансамбле по отношению к человеку и человеческому коллективу. Поэтому, когда «раскрытие содержания» архитектурного произведения понимается лишь в смысле выявления его служебного назначения, — то это понимание оказывается чрезвычайно обуженным, неполноценным. Это, если можно выразиться, — раскрытие содержания по принципу вывески. Ведь вывеска тоже по своему «раскрывает» содержание данного здания, когда изо-

Собор в Шартре
Главный портал
XII век



Собор в Реймсе
Главный портал
XIII век



бразительно рассказывает о том, какую служебную функцию выполняет это здание. Не следует ли этому принципу некоторые наши художники-монументалисты, когда, например, «раскрывают» содержание нового здания городских бань, украшая это здание большим и мастерски выполненным майоликовым панно с изображением моющихся граждан и гражданок?..

Изобразительное искусство располагает возможностями не сужать «содержание» архитектуры до пределов утилитарной функции, а, напротив того, в огромной мере расширять это содержание, художественно раскрывать разнообразные, иногда скрытые идеи и мотивы, заложенные в архитектуре. При чем, это художественное раскрытие должно быть не только ло-



Джотто. Фреска в капелле дель Арена. Падуя. XIV век



Джотто. Фреска в капелле дель Арена. Падуя. XIV век

гически объясняющим и популяризирующим, но также основанным на общности художественного метода, — общности ритмического построения, согласованности цветового решения и, наконец, пластического воздействия на окружающее пространство.

Раскрытие содержания художественного произведения при сотрудничестве искусств будет тем полнее, чем более каждое из искусств будет стремиться к монументальности, образности, конкретности и правдивости. Эти начала должны пропитать весь процесс художественной работы над синтетическими формами. При чем, если мы утверждаем, что в этом сотрудничестве руководящая роль остается за архитектурой, то вместе с этим утверждением мы выдвигаем требование художественного равноправия и равноценности всех трех искусств. Синтез — органическое сотрудничество. Глубоко враждебно реалистическому пониманию синтеза такое сотрудничество, при котором одно искусство ущемляется в своих творческих возможностях за счет другого или же теряет свою специфику, свои, ему свойственные, особенности и ему присущие средства. Не потеря каждым искусством его специфических качеств, а взаимное обогащение искусств — вот что должно явиться одним из следствий их сотрудничества. Элементы архитектурного произведения, архитектурные формы делаются более полноценными от сочетания со скульптурой. Для этого вовсе не обязательно, чтобы та или иная архитектурная форма, скажем, стена перестала быть плоскостью, а превращалась бы в ка-

кую-то рыхлую массу лепнины. Напротив того, «круглая» скульптура или рельеф должны лишь усиливать выразительность стеной плоскости, делать ее более «звучной», точно так же как сама стена должна обогащать пластические качества скульптуры и рельефа.

Не нивелировка отдельных искусств, не потеря каждым из них своих специфических формальных качеств, — а такое сотрудничество, которое на основе общей идеи, общей темы ведет к еще более яркому выявлению этих качеств, к более выразительному и многостороннему раскрытию содержания.

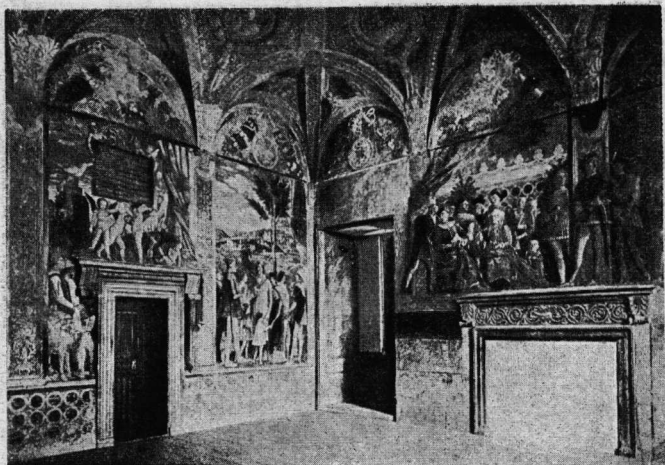
Здесь перед нами тотчас же встает, так сказать, обратная сторона этой проблемы. Ведь если мы легко устанавливаем общие черты, присущие всем пространственным искусствам, то с такой же легкостью мы установим и те противоречия, которые заложены в природе каждого из этих искусств. Мы неизбежно столкнемся с противоречием между формой скульптурной и формой архитектурной, живописной формой и формой в архитектуре и т. д. Мы хорошо знаем, что эти противоречия на определенных этапах развития искусства разрешались не в гармонии форм, а в их резкой борьбе: «круглая» скульптура разрушала архитектурные формы, живопись разрывала рамки условной перспективы и условного пространства и порывалась слиться с реальной перспективой и реальным трехмерным пространством, в то же время ломая архитектурные грани этого пространства (монументальная живопись барокко). Являются ли эти «противоречия» изначально присущими искусству и делающими невозможным создание ху-

дожественного синтеза? Теоретики некоторых направлений эстетической мысли именно так трактовали этот вопрос, мотивируя этим необходимость дальнейшей дифференциации искусств, дальнейшего обособления их друг от друга. Они указывали на то, что формальная разнородность отдельных искусств обрекает на неудачу всякую попытку синтеза, эти попытки ведут лишь к внутренним художественным коллизиям и конфликтам.

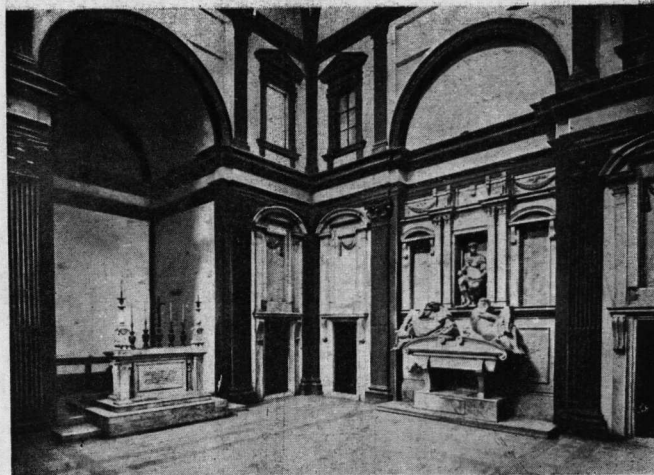
Но, анализируя внимательно художественную практику прошлого, мы узнаем, что эти формальные коллизии всегда были обусловлены не «природой» самих форм, а коллизиями идей, коллизиями двух или нескольких различных начал, которые боролись между собой в самом идейном содержании творчества того или иного мастера, того или иного стиля. Именно такую картину являет творчество величайшего мастера монументального художественного образа — Микеланджело.

Преодоление тех художественных противоречий, которые заложены в формальном строении отдельных искусств, зависит от ясно и четко поставленной идеи произведения, от цельности художественного образа, от цельности мировоззрения художника. Именно эта цельность обеспечивает преодоление противоречивости материала, пространственных средств и нахождение симфонического звучания всех трех искусств.

Осуществление синтетического сотрудничества скульптуры и живописи с архитектурой требует, конечно, прежде всего, не теоретических деклараций, а целого ряда совершенно конкретных мероприятий. Надо так орга-



Мантенья. Фрески в палаццо дожей в Мантуе, XV век



Микеланджело. Капелла Медичи во Флоренции

низовать это сотрудничество, чтобы все три искусства могли создавать действительно высокие произведения синтетического порядка, — произведения, проникнутые духом социалистического реализма, передающие языком правдивых монументальных образов великие идеи нашей эпохи. Для этого необходима совместная работа мастеров всех трех искусств над самой темой, которая дана в архитектурном задании. Именно совместная разработка темы, совместная разработка, так сказать, партитуры будущего произведения является обязательной предпосылкой синтетического сотрудничества. Мы уже сказали, что меньше всего речь идет о таком «синтезе», при котором скульптура и живопись призываются заполнять какие-то композиционные пустоты, оставленные архитектурой. Нужна совместная разработка композиции, которая установила бы ритмическую основу произведения и роль архитектурной, скульптурной и живописной формы в осуществлении этого единого ритма.

Целый ряд других творческих вопросов встает в связи с этим, и настоящее, первое в истории искусств, совещание мастеров архитектуры, скульптуры и живописи должно будет поработать над ними. Но мы не должны забывать также и чисто практических вопросов и, прежде всего, вопроса о людях, которые будут осуществлять высокие замыслы монументального искусства: у нас так мало мастеров монументальной живописи и скульптуры, нам так нужна специальная высококачественная подготовка этих мастеров, нам нужно также резко поднять знания и квалификацию архитектора в области изобразительного ма-

стерства! Нам необходимо во всей широте поставить вопрос о материальной базе монументального искусства — об облицовочных материалах, красках, массах для скульптур и рельефов — и о многих других вещах.

Наконец, мы должны со всей определенностью установить, что сотрудничество трех пространственных искусств далеко не исчерпывается проблемой синтеза. Уже сейчас совершенно реально стоит вопрос о распространении этого понятия также и на всю обширную область художественной промышленности, — на оформление интерьера, искусство бытовой вещи, на все элементы внутреннего и внешнего оборудования и отделки здания. Ибо синтез, осуществляемый на основе архитектурного задания, может быть полным только в том случае, если он включит в себя все те пространственные формы, которые фигурируют в нашем материальном окружении, в архитектурном комплексе.

Многие эпохи в истории искусства прошлого выдвигали и по своему ставили проблему монументального искусства, проблему художественного синтеза. Но по отношению ко всякой эпохе, ко всякому искусству можно, в связи с этой проблемой, поставить основной вопрос: о праве этого искусства, этой эпохи на монументальность. Далеко не всякому искусству не всякой эпохе это право дано. Целый ряд больших художественных катастроф и провалов в истории искусства, целый ряд зияющих пустот образовался как раз на тех местах, где искания синтеза, попытки

создать монументальное искусство были предприняты без наличия полноценной идейной основы; где эпоха не давала искусству этой основы, не обладала сама такой полнотой содержания, которое дало бы ей это право на монументальность. И если мы, с другой стороны, находим в истории искусства ряд великолепных образцов монументального творчества и сотрудничества разных искусств, то мы можем здесь же, проводя исторические параллели, сказать, что ни одна эпоха не обладала в такой полной мере этим правом на монументальность, как наша. Ни одна эпоха не знала таких громадных просторов для творческого развития и такой глубокой всеобъемлющей героики, как наша эпоха, наполненная огромными возможностями для создания подлинного монументального искусства.

Когда здесь, на этом первом творческом совещании мастеров трех искусств, мы произносим слова о синтезе и монументальном искусстве, то перед нами проносятся величественные видения прошлого, — образы помпейских фресок, пластика готических соборов, великолепные композиции Веронеза, титанические фигуры Сикстинской капеллы, гармония рафаэлевых Станц. Но рядом с этими образами перед нами выступают, превосходя их монументальностью, глубиной и правдой, образы искусства будущего, которое вырастет из героического настоящего. Не Кумская Сивилла Микеланджело, не видения сикстинского Страшного суда, но совершенно иные, еще более титанические и правдивые образы наполнят творческую жизнь нового искусства, — искусства подлинно синтетического, искусства социализма,

Палладио
Палаццо Кьериати
в Виченце
XVI век



АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ

Доклад А. В. ЩУСЕВА

Наступило время, когда практически стало не только возможным, но и необходимым сотрудничество всех трех пластических искусств. Именно сейчас поэтому следует оглянуться хотя бы на тот период жизни, который я прожил. На основании архитектурной практики этого периода можно сделать известные выводы. Если взглянуть еще дальше в прошлое, то можно будет подвести итоги достижениям пластических искусств за время их существования. При этом можно будет установить, насколько значительными были достижения недавнего прошлого и стоит ли о них вспоминать с сожалением. Мне кажется, что именно сейчас наступает эпоха действительно большая, а та, старая, была скорей маленькой для искусства. В 20-х годах XIX в. архитектор России в старом Петербурге еще возводил большие комплексы. В последующие годы архитекторы уже над ансамблем не работали и только с сожалением вспоминали, что в XVIII в. строились такие ансамбли. Теперь, через 100 лет, эти ансамбли в строительстве городов опять появляются. Перед архитектурой стоят задачи архитектурной реконструкции площадей, строительства новых проспектов, новых городов. Задачи грандиозные и уже осуществляющиеся. Но надо добиться, чтобы и грандиозные проекты, по своему качеству, были достойны нашей эпохи.

Живопись в недавнем прошлом пережила блестящую эпоху, в то время как архитектура плелась в хвосте пла-

стических искусств. Это была, главным образом, станковая живопись.

Были, конечно, и заказные большие полотна. Но, когда бывало нужно было поговорить с хорошим живописцем о заказе, у него на лице появлялось кислое выражение: «скука, тоска...» — неизвестный хозяин будет требовать свое, потом заказ будет утверждаться архитектором, затем работа будет представляться на заключение комиссии и в результате выйдет произведение, от которого сам автор постарается отказаться и оправдывается тем, что нужно было «жить и работать».

Но все же на этом фоне 90-х годов XIX в. уже появилось течение, выдвигавшее в живописи задачу монументального искусства, — движение, отчасти ретроспективное и вкусовое. Эти мастера «Мира искусства» — Александр Бенуа и его друзья — были художниками большого вкуса и действительно могли исполнить монументальный заказ.

Система живописного оформления зданий, которая выполняет и обогащает плоскость стены, требует от художника-монументалиста — большой проникновенности и гибкого усвоения замысла архитектора. Такой художник должен знать многое, он должен быть большим мастером не только композиции, но рисунка и цвета, он в совершенстве должен знать и ремесленную сторону своего искусства (технику фрески, сграфито и т. д.).

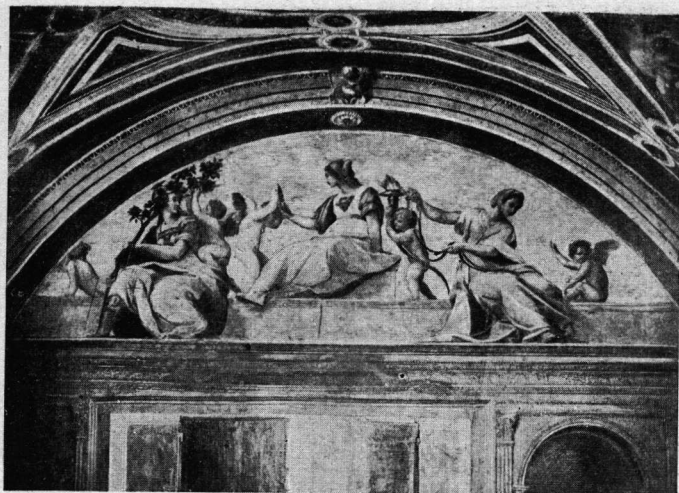
Таких выдающихся мастеров было

мало, обычные же исполнители монументальных работ удовлетворяли заказчика, но ничего ценного не оставили для истории. Только Васнецов и Нестеров дали в этом плане настоящую живопись.

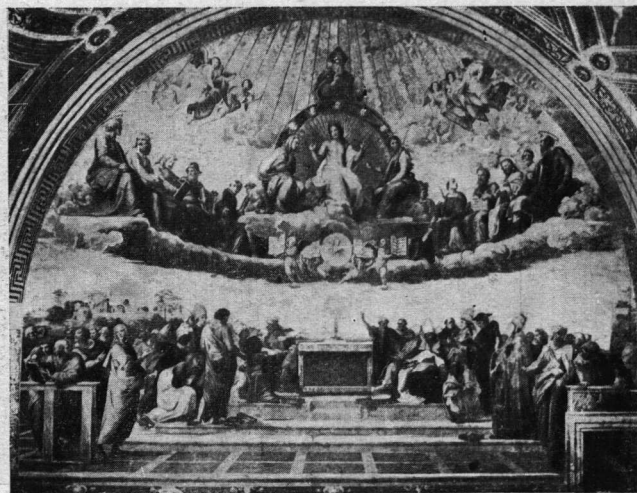
Некоторые однобокие критики любят говорить (хотя это неверно) что архитектура на протяжении XIX в. была целиком эклектичной. Правительственные сооружения строились обычно по традиции в стиле ампира. В архитектуре барского особняка применялись все стили, и, наконец, в огромном количестве строились доходные дома.

В таких условиях сотрудничество живописи и архитектуры нельзя было осуществить. Скульптура в то время стояла ближе к архитектуре. Скульпторы одной выставочной работой не были удовлетворены и ждали заказов, но заказы эти не удовлетворяли художников, и шли на них только люди, которые действительно очень нуждались. Художественной ценности такие работы, конечно, не имели.

Теперь мы, архитекторы, начинаем получать колоссальные государственные задания. Но наши группировки в своем архитектурном кредо часто еще неустойчивы и неглубоки. Это происходит потому, что нет творческой договоренности в архитектурных установках и мало крупных мастеров. Архитектура много столетий развивалась на основе известных теоретических традиций. Некоторая часть современных архитекторов пыталась определить новые архитектурные



Рафаэль. „Сила, мудрость, умеренность“
Фреска в станцах Ватикана. XVI век



Рафаэль. „Диспут“
Фреска в станцах Ватикана. XVI век

формы, новый стиль на основе функционализма и применения новых материалов и научных методов. Под этим девизом некоторые архитекторы работали и экспериментировали, но, несмотря на это, новая архитектура не получила того качественного оформления, которое ей дало бы право на существование.

Сейчас пролетариат хочет жить в красивых городах, красивых домах, его соцгород должен характеризовать эпоху. Могут ли архитекторы только своими силами решить поставленную задачу. Не нужно забывать и наших быстрых темпов строительства. Архитекторам теперь приходится решать громадные строительные задачи в самые короткие сроки. Другие пластические искусства не очень легко на это идут и получается известный разрыв.

Между тем, сотрудничество всех трех пластических искусств может привести к эпохе расцвета архитектуры. Я

считаю, что одними архитектурными средствами мы не можем строить современную архитектуру. Архитектура совмещает в себе все пластические искусства, и если мы их не будем совмещать, то архитектура будет однобокой и скучной. Современной архитектуре нужен более широкий диапазон и в идейном и в формальном отношениях. Скульпторы, как мастера, прошли школу еще XIX в. и имеют великолепную зарядку знаний. Между тем, современные архитекторы часто не имеют элементарных знаний в теории и истории искусства. Можно подразделить живопись на плоскостную и пространственную. Современная архитектура должна применять и ту и другую. Рерих — это оформитель поверхностей стены. Такой тип живописи в настоящее время возможен и желателен в фойе театра или в другом общественном помещении. Хотя примитивизм Рериха, гра-

ничающий с символизмом, для нас и не совсем созвучен. Для нашей эпохи более характерным является тип реальной живописи.

Нам, архитекторам, особенно близок художник Е. Е. Лансере; его работам недостает четкости рисунка старых итальянских мастеров раннего Ренессанса, но он хорошо владеет большими композиционными и красочными установками и, благодаря этому, мы стараемся его всячески привлечь в нашу архитектурную семью.

Эпоха, которая сейчас создается и те новые идеи, которые вкладываются в эту эпоху, заслуживают того, чтобы над ними поработали все три искусства и создали бы ценности, которые вошли бы в историю искусства, не как эклектика, не как случайное, фракционное мышление, а как действительно глубокая продуктивная идея сотрудничества всех трех пластических искусств.

АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ

Содоклад В. А. ФАВОРСКОГО.

В одной из своих статей Гете делит ложные художественные уклоны на две группы. Одну Гете определяет как серьезную группу — эрист, другую — шпиль — игра. Первую группу составляют подражание (очевидно, натуре), затем стремление передать характер, и, наконец, пунктуальность в выполнении. Вторую группу составляют: противоположность подражанию — фантазия, противоположность характери-

ке — композиционистская тенденция (Гете этот уклон определяет термином ундулист от латинского слова волна), наконец, пунктуалисту он противопоставляет скициста, т. е. того, кто берет общее и не доводит до детали. Гете считает, что если взять эти группы отдельно, то они составят частную манеру художника. Большое искусство возникает только тогда, когда эти уклоны искусства объединяются.

Тогда, дополнив друг друга, они составят большое искусство.

Повидимому, здесь в одной группе мы видим натурализм, в другой — стилизаторство, и отдельно они будут и по-нашему составлять такие частные художественные уклоны.

Сочетаясь же, они приводят, в случае сочетания подражания с фантазией, к художественной правде, в случае сочетания характерности с композицио-



Галерея в Версале. XVII век



Замок Бельведер в Вене
Арх. Гильдебрант
Скульптор Буасси. 1720 — 1723 гг.

нистской тенденцией — к красоте и в случае сочетания пунктуалиста со скицистом получается — «фолендунг», как говорит Гете, т. е. совершенство.

Это, конечно, только схема, но здесь есть некоторое очень существенное для нас сейчас указание: всякое художественное произведение имеет две задачи, сразу одновременно выполняемые, это — с одной стороны, познавательная задача образа, с другой, и тем самым (так как образ дается в конкретном материале), и задача ритмической организации материала в определенную вещь. Мне представляется, что все искусства отвечают на эти обе задачи.

Станковая живопись, главным образом, отвечает на образ, архитектура — на ритмическую организацию материала, но нельзя ни в коем случае отрицать образа и в архитектуре. Архитектура имеет и образную задачу, тем самым и живопись имеет чисто ритмическую задачу организовать материал в определенную вещь.

Поэтому, говоря о синтезе мы не умаляем тем самым отдельные художественные дисциплины. Они сочетаются именно потому, что имеют общую задачу, хотя по разному ее решают. Когда архитектура хочет быть только архитектурой, т. е. организацией материала, а живопись стремится быть только образной, то подобные искусства не могут объединяться, они уже ни к какому синтезу не способны. Натуралистическая картина, натуралистическая скульптура, конструктивистическая архитектура, которая не имеет

тела, и к массе, и к цвету никак не относится, — такие искусства, конечно, не могут быть соединены, они синтеза составить не могут.

Каждое искусство может своими средствами быть реалистическим, но синтез искусств дает живописи возможность быть реалистической не только в смысле образа, но и в смысле ритмического оформления нашей жизни. Ведь при этом он занимает определенное место, определенное положение в городе, в том пространстве, в котором человек живет. Очень важно поэтому ставить вопрос о реализме не только с точки зрения образа, но и с точки зрения ритма.

Надо говорить также о реализме архитектуры. Это существенно потому, что иначе мы вступаем на ложный путь декоративизма. Мы можем говорить о более глубокой живописи, можем говорить о более плоскостной живописи, но это должна быть всегда живопись реалистическая. Если понимать декоративность в смысле условности, в смысле украшения, то мы впадем сразу же во вкусовую произвол. Поэтому мы должны и оформление самого пространства цветом также рассматривать как определенную изобразительную форму.

Очевидно, при этом нужно исходить из задач всего ансамбля: цвет должен пониматься образно, как определенный реалистический момент. Мы должны добиться такой содержательности цвета, какую встречаем в греческой краснофигурной вазе или в цвете помпейской фрески.

В архитектуре искание такого цвета очень существенно и это один из путей связи архитектуры и живописи.

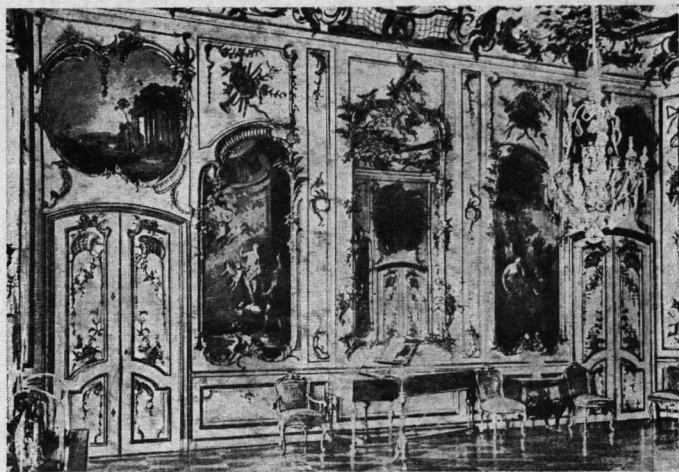
Мы видим, что архитектура сейчас применяет розовый артинский туф. Важно установить конкретный ли это цвет, дающий действительно поверхность, характеризующую здание. Мне представляется, что этот цвет нужно тоже оценивать как определенное реалистическое изображение в самом элементарном своем виде, но обязательно предполагающее уже определенные формы.

Весь ансамбль — цвет, покраска, орнамент, картины, отдельные изобразительные элементы, различное обрамление — все это должно стоять перед нами как решение сложной задачи.

Очень важен вопрос о том, как на архитектуру ложится фреска, как ложится на стену роспись. Мы можем условно установить два вида архитектуры: первый как бы выделяет скульптурные моменты и, тем самым, подчеркивает плоскость стены и, в известной степени, отвлеченность этой стены от массы, второй тип архитектуры подчеркивает массу здания. Византийский тип архитектуры и ренессансовый это два таких типа. Колонны, пилястры, карнизы, — все эти скульптурные моменты Ренессанс выделяет, и поэтому стены в таком здании часто кажутся не массивными, они, контрастируя с этими скульптурными деталями, становятся отвлеченными от массы. Если мы возьмем византийский храм, то он весь дается в одной почти монолитной массе и только кое-где мы можем выде-



Церковь при замке в Вюрцбурге. Внутренний вид
Роспись Тьеполо. XVIII век



Сан-Суси в Потсдаме
Музыкальная комната. XVIII век

пить более отвлеченную или более массивную стену.

Стенная живопись на разную архитектуру отвечает по-разному. В искусстве Ренессанса живопись развивает рельеф очень глубоко. Тут следует отметить, что можно развивать плоскость стены в глубину и можно стену нарушить, выйдя к зрителю за переднюю зрительную плоскость. Можно также дать бесконечное движение в точку схода перспективы. То и другое может привести к нарушению стены, и тем не менее глубина во фреске не обязательно влечет за собой нарушение стены. И Веронез и Тициан дают развитие движения в глубину и делают тем стену отвлеченной, но как зрительную плоскость они ее сохраняют. Это оправдывается тем, что стена выражает свою массу в отдельных скульптурных деталях колонн и пилястров, которые держат эту стену и составляют как бы раму. В целом массивной архитектуре такого решения быть не может — здесь органично более плоскостное решение, чаще всего не рассчитанное на определенную точку зрения. Оно связано с движением по стене, связано с восприятием живописи на дальнем расстоянии и т. д.

И в современной архитектуре сохранены эти два типа решения. Целый ряд архитекторов опирается на Ренессанс, с другой стороны, конструктивистские тенденции в архитектуре утверждают нерасчлененную архитектурную массу, которая ни в коей мере не позволяет организовать глубину и развивать ренессансовую фреску. Эти две

архитектурные тенденции борются, они синтезируют и в конечном счете все-таки могут существовать и параллельно. В этом смысле живопись тоже, по видимому, будет иметь разные задачи, задачи, связанные с разной архитектурой.

Из современных опытов монументальной живописи отметим роспись плафонов Е. Лансере. Это решение, несомненно, очень удачно, но оно связывается с его тяжелыми рамами, с тяжелым архитектурным обрамлением. Именно такой глубины и требует такая архитектура.

Возьмем группу Дейнека, его учеников и товарищей. Большинство работающих в этой группе в какой-то мере идут от графики, от бумажного листа, от формы изобразительной бумажной плоскости. Они часто графически решают свои композиции. Многие художники этой группы очень легко дают большую глубину, но эта глубина совсем другого характера, чем у того же Лансере. Это глубина чисто графическая — она не имеет конкретности в смысле движения в глубину, она не строится на одной непосредственной связи предметов друг с другом, она прямо переходит к мелким вещам, которые находятся на горизонте. Это придает определенную легкость всей композиции, но это в какой-то мере напоминает композицию стиля модерн. Стена берется более или менее отвлеченно, она в какой-то мере немассивна и, мне кажется, это связано с какой-то формой конструктивизма, где тельность, материальность здания в сущности отсут-

ствуют. Нарисована стена, и на нарисованной стене нарисовано панно. Между прочим, если мы возьмем Дейнека, там мы видим наоборот, — предельность рельефа, предельность глубины, большую цветность, большую плоскостность и большую конкретность. Это особенно заметно в его последних вещах. Группа Дейнека, несомненно, отличается и тем, что она берет современный типаж, наблюдает его, добросовестно его изображает.

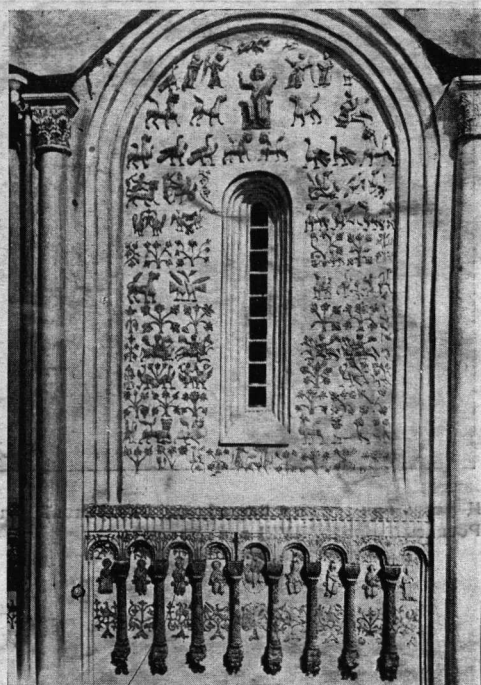
Мы можем теперь перейти к большой группе, очень разнохарактерной, которая главным образом обращает внимание на ритм. Эту группу можно в какой-то мере упрекнуть в тенденции стилизаторской. В оправдание можно сказать, что вообще эта сторона художественного произведения гораздо труднее, здесь следовательно, реализма добиться гораздо труднее. В эту группу войдут работы Бела Уитца, работы некоторых художников советской Украины и целого ряда других художников.

Ритмическое оформление архитектуры чрезвычайно важная задача. Подход к решению этой задачи диктуется самой архитектурой и, в значительной мере, и самой жизнью. Я был на днях на заводе-автомобилестроителе в г. Горьком — там поражает техника, количество людей, но, кроме того, поражает и красота всего окружающего, именно ритмическая и цветовая красота. Поэтому засилье старых ритмов, в которых мы гораздо больше зависим от архитектурного и вообще художественного наследства, может быть с нас снята нашей работой на натуре.



Дмитровский
собор
во Владимире
XII век

La cathédrale
Dmitrov
à Vladimir
XII-ème siècle



Дмитровский
собор
во Владимире
Деталь фасада

La cathédrale
Dmitrov
à Vladimir
Détail
de la façade

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА

Доклад В. С. БАЛИХИНА

В искусстве улицы, искусстве открытых пространств скульптуре принадлежит по праву ведущая роль.

Выйдя на улицу и площадь, в открытые пространства города, скульптура естественно должна обрести некоторые архитектурные качества и выполнять архитектурные функции, чтобы не нарушить художественную цельность архитектурного ансамбля и чтобы, в свою очередь, не затеряться в этих пространствах и не потерять свою художественную выразительность.

Отсюда и рождается проблема синтеза, в котором каждое искусство выполняет в пластической и идейной выразительности.

Социальные образы, которыми живет наша страна, получают художественное воплощение и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи. Когда эти искусства сочетаются в совместном выражении единой темы, воплощаемый в них синтетический образ получает наибольшую выразительность. Следовательно, «однотемность» искусств в синтезе нужно считать исходным принципом. Скульптуре и живописи при этих

условиях принадлежит роль раскрытия архитектурного образа.

Так статуя Афины раскрывает образ архитектурного ансамбля афинского Акрополя, скульптура Богоматери на фасаде раскрывает образ готического собора в Париже. Но для того, чтобы скульптура могла раскрыть архитектурный образ, сама архитектура должна быть образной, сама архитектура своими средствами должна достаточно полноценно выражать основную идею. Следовательно, вся проблема синтеза упирается в проблему образа советской архитектуры.

Социальные образы, которыми живет наша страна и которые получают воплощение в архитектуре и изобразительных искусствах, в силу своей социалистической природы, проникнуты действенным и идейным единством.

В этом действенном и идейном единстве наших социальных образов заложена исключительно плодотворная возможность сочетания их в более мощном синтетическом образе и пластического выражения его в синтезе пространственных искусств. Такой синте-

тический образ естественно будет выражаться не в отдельном архитектурном объекте, но в целостном пространственном ансамбле.

Так мы приходим к социалистическому ансамблю, как основной форме выражения образа в архитектуре.

Следовательно, в первую очередь не фасадом, а средствами планировки, средствами объединения в одном ансамбле идейно родственных архитектурных объектов решается выразительность социального образа в архитектуре.

Примером может служить планировка центра Москвы. Начиная с Красной площади, где проектируется Дворец промышленности, следуя через площадь Дзержинского, дальше по проспекту Дворца советов, через площадь Свердлова с Большим театром мимо Дома союзов и дома СТО, через дом Коминтерна, библиотеку Ленина, музей Революции (проектируемый), институт Маркса—Энгельса—Ленина, Коммунистическую академию — тематический ансамбль завершается Дворцом советов, объединяясь в представлении в грандиозный синтетический образ.



Триумфальная
арка
на площади
Звезды
в Париже
Арх. Шальгрен
Скульптура
Рюда и Корто
1806 — 1836 гг.

Рюд
„Марсельеза“
Горельеф на
триумфальной
арке Звезды
в Париже



Необходимо в планировке и архитектуре выдержать для этого ансамбля единую руководящую идею художественного и идеологического планирования, чтобы не допустить композиционного распада его на отдельные противоречивые фасады зданий. Этим же будет достигнута возможность создания целостного пластического и идейного образа изобразительных искусств в ансамбле и их органического синтеза с архитектурой.

Одним планированием архитектурной тематики и созданием единой системы тематических ансамблей проблема образа в архитектуре еще не решается. Встает вопрос о руководящей идее ансамблей и объединяющих их пространств.

В процессе будничной повседневной жизни архитектурного ансамбля, во всем комплексе его архитектурных качеств должно звучать эхо могучей поступи революционных демонстраций.

Если мы будем исходить из этих моментов в построении архитектурного ансамбля, мы найдем и новый пластический язык для архитектурных форм.

Модулем в архитектуре будет при этом не столько индивидуальный человек, сколько мощный человеческий коллектив.

В ансамбле, пластическая и идейная выразительность которого строится

не фасадами отдельных объектов, архитектурный момент приобретает доминирующее значение. Сопоставление масс в пространстве и во времени будет играть решающую роль. Вертикали (большая высотность) сейчас случайно возникающие в отдельных участках города, в будущем будут диктоваться художественно-идеологической планировкой всего ансамбля, необходимостью дать взлет или остановку там, где это требуется для создания большого идейного или пластического напряжения.

Скульптура должна раскрывать образ не только архитектурного ансамбля, скульптура одновременно должна раскрывать и образ массового действия, которое совершается в этом пространстве. И синтез скульптуры и архитектуры нужно понимать, как синтез скульптурно-архитектурного пространства и массового действия. Скульптура, архитектура и само действие, само празднество на площади, митинг или массовое игровое действие или демонстрация должны сливаться в одно пластическое и идейное целое — в синтетический образ.

Мы переходим к идее художественно-идеологического планирования архитектуры, массовых действий и изобразительных искусств. Но, планируя их, мы, одновременно, приходим к планированию типов изобразительных искусств и их художественных качеств.

Такое планирование позволяет определить, какие образы, в каком порядке, в какой последовательности и в каком соподчинении должны быть распределены в том или ином архитектурном ансамбле и в каких видах искусств они должны получить полнозвучное выражение. Такое планирование определяет, чем должна отличаться тематика каждого комплекса от тематики заводской площади, чем должна отличаться тематика детского комплекса от парка культуры для взрослых и т. д., и каковы должны быть художественные средства в том и другом случае. При этом все виды скульптуры получают свое признание и свое место.

Наконец, последний момент. Совершенно естественно, что в центральных архитектурных ансамблях получают свое воплощение ведущие социальные образы. В пространствах же периферийных, в пространствах местного значения, на районных площадях и в жилых комплексах — идейное содержание будет рождаться бытом самого жилого района, жизнью самого жилого комплекса. Чем ближе мы будем подходить к идейному содержанию, которое рождается непосредственно из быта рабочих масс, тем больше открывается возможностей участия самих масс в планировании идейного и художественного содержания своего района, жилого комплекса или заводского ансамбля.



Г. Нерода
„Новый Донбасс“

Le nouveau Donbass. Sculpture pour la Maison de culture de l'usine „Le Rayon Rouge“
par le sculpteur G. Nérode



Н. Шильников
Эскиз скульптуры для станции метро
„Сокольники“

Esquisse d'une sculpture pour la station de métro
„Sokolniki“
par N. Schilnikov



Г. Мотовилов
Эскиз скульптуры для моста
у Можайского путепровода

Esquisse d'une sculpture près
du passage à niveau au pont
de Mojaïsk
par G. Motovilov

СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА

Содоклад И. Е. ХВОЙНИКА
(Союз советских скульпторов)

Если расшифровать понятие синтеза и посмотреть, какие творческие ресурсы вносит каждый цех, включаясь в синтез, то станет ясно, что скульпторы, помимо идейно-образительных образно-пластических функций, стремятся, так же, как и архитекторы, ответить на задания архитектурные, на задания организации пространства.

Есть ли у нас предпосылки для такого синтеза? Безусловно есть. Это прежде всего задача создания больших содержательных образов искусства, которые уже поставлены жизнью.

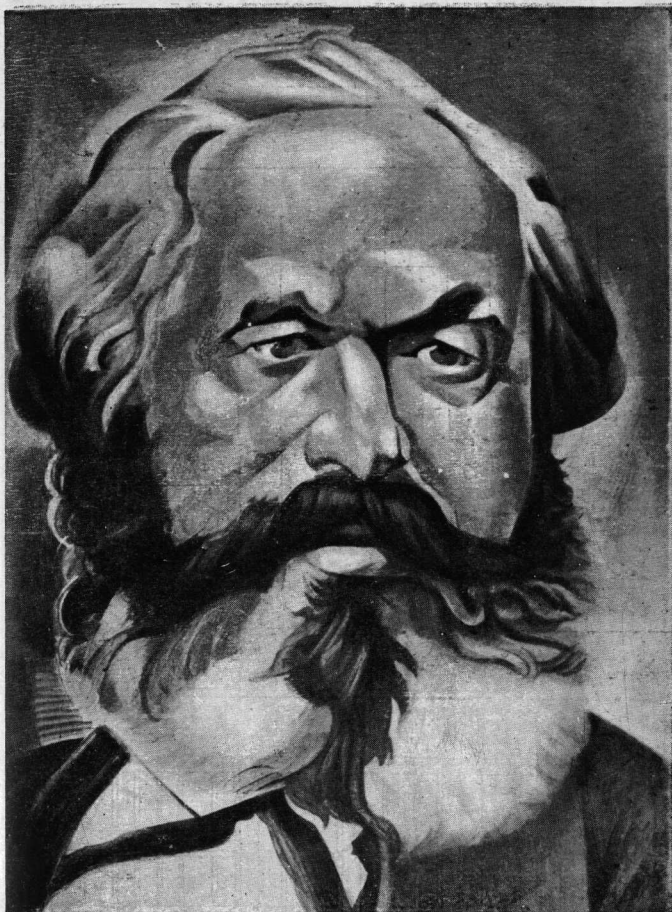
Второй момент, который всегда был камнем преткновения в исторических опытах осуществления синтеза, — это плановость объединения колоссальных образов, возможность согласованного проведения крупных начинаний социально-художественного и экономического порядка.

Далее, художник нашел одного «заказчика» — это коллектив и органы, выражающие волю этого коллектива, это правительство и партия, которые создают для творческих цехов, работающих над созданием синтеза, совершенно исключительные творческие условия.

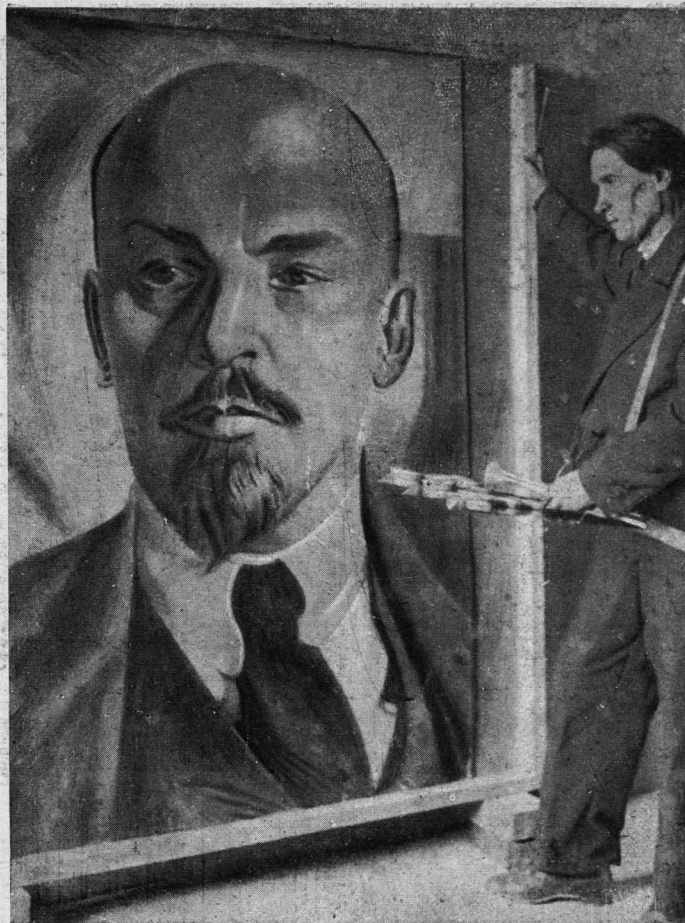
Однако, сейчас следует меньше говорить о положительных сторонах уже сделанного опыта и главное внимание сосредоточить на тех недочетах нашей творческой практики, которые препятствуют углубленному сотрудничеству архитектуры и скульптуры. Это, конечно, препятствия не только организационного порядка. Центральным моментом являются проблемы образа и стиля. Здесь надо, прежде всего, задать себе вопрос: с какими ресурсами приходит скульптура к монументальным заданиям?

На протяжении ряда лет между мастерами архитектуры и скульптуры не было контакта. Он и не мог установиться в силу различных отправных точек архитектуры и скульптуры в вопросе о форме и образе. То обстоятельство, что советская архитектура чрезвычайно долго развивалась на путях конструктивизма, а скульптура давно уже пережила острый, но сравнительно кратковременный, период беспредметных конструктивистских увлечений, здесь также сыграло отрицательную роль.

Конструктивистские тенденции держались в архитектуре значительно дольше и естественно, что это неравномерное движение архитектуры и скульптуры создало и некоторое неравновесие в подходе к самому образу. В дальнейшем практическое сотрудничество архитектуры и скульптуры уста-



Б. Уитц. Монументальный портрет Карла Маркса для Краснозаводского театра в Харькове
Karl Marx. Portrait exécuté par le peintre B. Ouïtz pour le théâtre de l'Usine Rouge à Kharkov



Б. Уитц. Монументальный портрет В. И. Ленина для Краснозаводского театра в Харькове
Lénine. Portrait exécuté par le peintre B. Ouïtz pour le théâtre de l'Usine Rouge à Kharkov

новит новое соответствие и это соответствие, конечно, будет особенно плодотворным. Произойдет какое-то перераспределение образных акцентов, какое-то оплодотворение архитектуры, ибо в архитектуре до сих пор еще нет должного ощущения архитектурной роли скульптуры.

У архитектуры было одно преимущество, которого не имела скульптура. Помимо освоения новых материалов и техники, здесь были приняты значительно более интенсивные темпы работы. Тут возникает важный вопрос о приближении скульптуры к тем темпам творческой работы, которые заданы архитектурным строительством. К тому же скульптура, частично вновь осваивающая старые культурные материалы (бронза, мрамор, гранит и т. п.), очень сильно отстает в деле освоения новых материалов.

Сейчас скульпторы говорят — мы не желаем быть иллюстраторами, мы не желаем быть только осуществителями

изобразительно-пластических форм, мы хотим быть творцами какого-то конкретного, архитектурно оправданного зрительного образа.

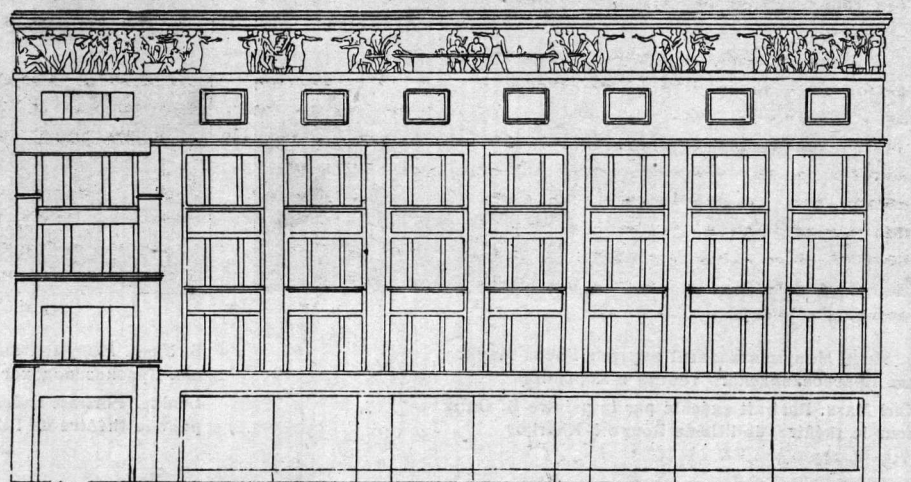
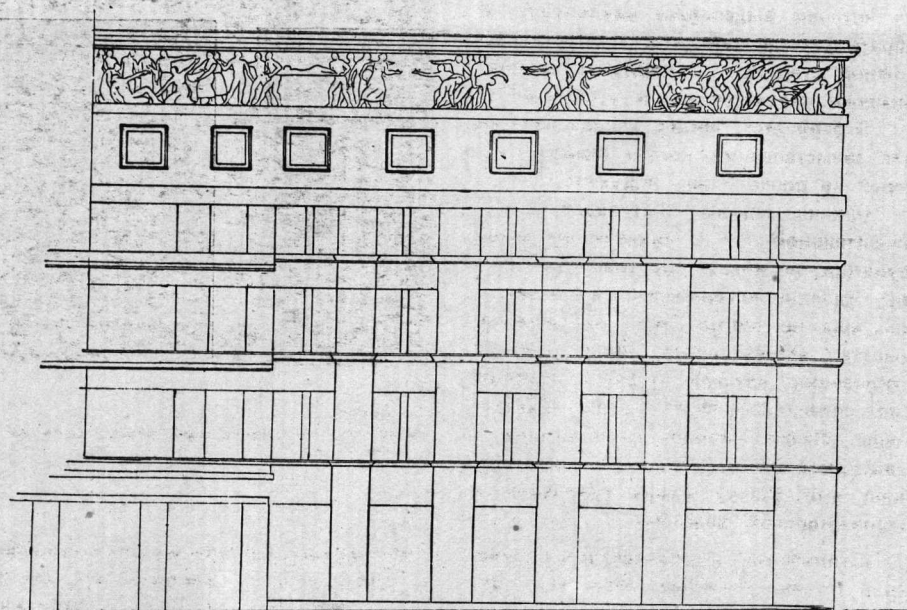
Здесь возникает типичное противоречие между функцией организации образа и функцией организации пространства.

Такое противоречие возникает всякий раз, когда вы в том или ином советском учреждении сталкиваетесь со скульптурным изображением, случайно помещенным в пространстве производственного или бытового интерьера. Установка скульптурной фигуры отвечает определенной художественной потребности, но при этом происходит очевидное смешение моментов художественных и моментов иллюзионистической бытовой реальности. Это снижает силу художественного воздействия образа.

Использование скульптуры, без учета той дополнительной архитектурной функции, которую она несет и должна нести, ограничение ее исключи-

тельно зрительно-образными функциями приводит к столкновению образа со всем его пространственным окружением.

Несомненно, эти противоречия проявляются не только в единичных частных случаях. Приведу другой пример, когда скульптура пытается играть только роль носителя зрительных образов. Возьму очень хорошую работу т. Крандиевской — бюсты писателей на здании Ленинской библиотеки. Здесь ощущается некоторое несоответствие скульптуры — не в самом качестве работы, но в полноте образного пластического выражения — с библиотекой, с архитектурной средой, с архитектурной массой здания. Здесь скульптура пытается ограничить себя функциями иллюстративного порядка. Поэтому, пластический образ поставлен в неестественные условия. Ведь вне этой широкой связи с архитектурой и вне учета второй «архитектонической» функции скульптуры, она, поскольку она входит в быт, не может быть мо-



Esquisse d'une frise pour la maison
du Mejrabpom à Moscou
Exécuté par V. Moukhina

нументальной. Бюсты писателей воспринимаются в силу этого просто, как изображения людей, высунувших головы из-за занавеса и сообщающих прохожим: заходите к нам, у нас книги. Такое впечатление возникает потому, что здесь момент изобразительный оторвался, он не слился в синтезе с архитектурной массой. Но это противоречие идет дальше и ведет к обратному положению. Скульптор справедливо стремится во всех случаях сохранить идейно-образную значимость своего произведения. Но если скульптура загоняется на 12-й этаж здания, она, конечно, превращается только в архитектурно-архитектонический момент, она уже «не читается».

Большие мастера во все эпохи огромное внимание уделяли задаче сочетания изобразительных моментов скульптуры и архитектурно-архитектоническим ее функциям. В 1504 г. ткачи Флоренции создавали собрание своего цеха, на кото-

ром присутствовал и Микеланджело, и поставили вопрос о том, куда поместить его «Давида». На этом заседании присутствовал также Сангалло, Альберти, и Леонардо-да-Винчи. Интересно, что Альберти и Сангалло предлагали поставить мраморного «Давида» не на площади Палаццо Веккио, а под аркой или у задней стены в Уффицих и позади стены нарисовать нишу. Нам кажется это сейчас странным. Но совершенно ясно, что здесь проявлялась забота о пространственной увязке скульптуры, о включении ее, как организованный элемент, в архитектурное целое. Нарисовав нишу, пытались придать скульптуре архитектурно-архитектонический смысл. Подобные задачи возникают и при постановке памятника в условиях открытого природного ландшафта. У нас сильно этим увлекаются, при чем вся забота об увязке со средой обычно ограничивается стремлением к масштаб-

ному равновесию между скульптурой и пейзажем. Конечно, такой путь увеличения скульптуры до гигантских размеров совершенно бесплоден.

Уместно, в связи с этим, вспомнить случай удачного сочетания пейзажа со скульптурой. В одном из французских городов на реке Гаронне установлен памятник, стоящий на равнине за стенами города. С правой и с левой стороны пейзаж ограничивают большие цепи гор, впереди открывается громадное пространство. И вот, когда (это было в XVIII в.) из городских ворот выходил человек, то, пройдя аллею, он видел в конце ее фигуру Людовика XV. Она сразу вырисовывалась перед ним во весь рост, а не воспринималась издали, как горошина в громадном пространстве. Аллея завершалась аркой, и лишь подойдя к арке, вы сталкивались со скульптурой, так что весь ландшафт приобретал характер пейзажного фона,

на котором выделялась скульптура. И наоборот, когда смотрели с противоположной стороны, то памятник воспринимался как бы в рамке этой арки.

Я беру этот пример не как образец для заимствования, но как схему, о которой не плохо и нам подумать.

Однако, помимо противоречий изобразительной и архитектурной функции, возникают противоречия стиля. Освоение исторического наследия у нас еще не всегда стоит на должной высоте. Определяется явная тяга к стилизации, которой отмечены многие «классические» работы наших архитекторов. Любый скульптор, приступая к совместной работе с архитектором, ощущает этот разлад между реализмом и стилизаторской фальшью.

Стилизация в архитектуре, приводя к готовым, заранее известным приемам, обнаруживает свою порочность, как только тянет на путь стилизации и скульптуру.

Это противоречие стиля обнаруживается и в новой Ленинской библиотеке и в доме на Моховой. Это — стилевое противоречие. Силевые противоречия в значительной мере объясняются тем, что у нас произошел распад единого художника на три лица. В ренессансном художнике сидел не только архитектор, но и скульптор и живописец. Сейчас мы наблюдаем распад



Б. Королев
Проект скульптурного оформления станции метро „Кировская“

Projet de la station de métro „Kirovskaya“
par B. Korolev

этого единого мастера на трех отдельных действующих мастеров. И потому нужен очень строгий подбор сотрудничающих мастеров для того, чтобы восстановилось утраченное стилевое единство.

Это стилевое противоречие может быть изжито только при условии более близкого знакомства архитекторов со скульпторами.

Скульпторам следует бороться и за освоение новых материалов. Говорят, что новые материалы (например, бетон) не годятся для скульптуры. Конечно, это неверная установка, но, с другой

стороны, должна вестись упорная работа по линии обогащения этих материалов, изыскания и освоения более легких материалов, которые подошли бы во всех тех случаях, где мы имеем архитектуру, созданную на основе более легких материалов и т. д.

Сейчас следует решительно поставить и ряд организационных вопросов. У нас недостает технических кадров, даже для первых практических монументальных работ, например, бронзолитейщиков. И этой организационной части работы архитекторы и скульпторы должны уделять большое внимание.

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДСТВЕ

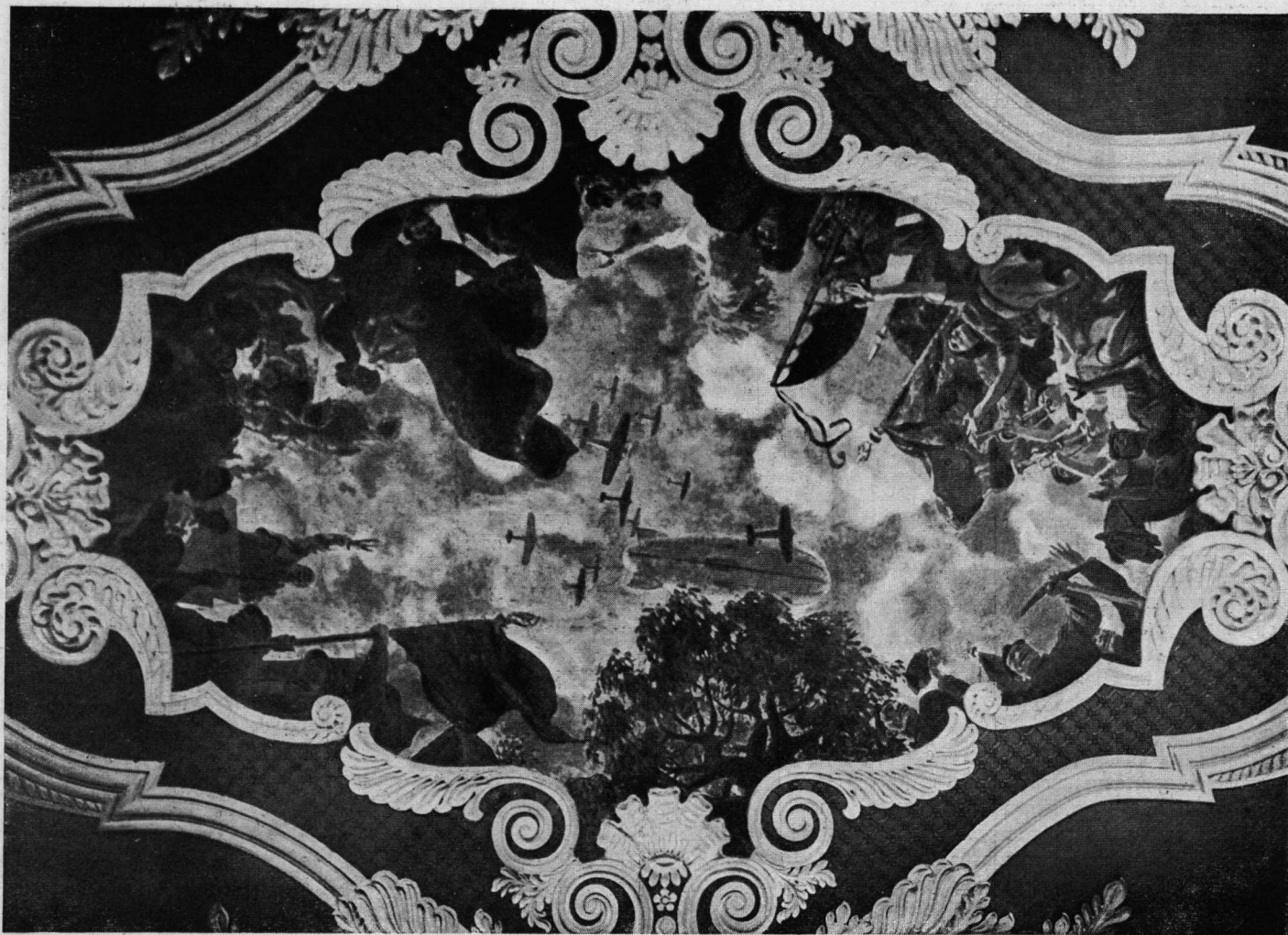
Доклад М. В. АЛПАТОВА

У нас часто немного упрощенно подходят к проблеме синтеза, рассматривая синтез искусств как простое примыкание одного искусства к другому. В этом понимании синтеза проблема взаимного проникновения двух или трех искусств и их сложного соотношения сводится к проблеме простого соседства и, часто, чуть ли не к отношениям архитектора и скульптора. Между тем, под синтезом следует разуметь сложное соотношение, основанное на противоречии, которое, в конечном счете, складывается в новое единство. Не следует забывать о том, что каждое из искусств обладает своими задачами. Живопись и скульптура изображают реальные предметы, они создают свой мир, свое пространство, свое со-

отношение между вещами. Архитектура точно так же создает свой мир, оформляя пространство, создавая тоже целостное единство. И вот эти два единства сталкиваются, при чем то, что для архитектуры является плоскостью и только ограничивает ее объемное реальное пространство, в живописи определяется как свое иллюзорное пространство. Несмотря на это противоречие, общим между живописью и архитектурой является то, что они в одинаковой степени связаны с реальной жизнью, которую оформляют различными средствами. При рассмотрении проблемы синтеза необходимо учитывать отношение каждого из вида искусств к этой реальной действительности.

Обратимся к конкретным примерам.

Представление о том, что египетское искусство является наиболее совершенным образом синтеза, ошибочно. В Египте синтеза в сущности не было, потому что не было противоречия, не было еще обособления каждого вида искусства. В чем это сказывается? Прежде всего, египетская архитектура изобразительна. Египетский храм отражает реальный мир. Колонны — это изображение пальм или других растительных форм. Потолок египетского храма — это небо, покрытое золотыми звездами и т. д. С другой стороны, скульптура Египта изобразительна в другом смысле, чем понимаем изобразительность мы. Египетская скульптура возникает из культа. Статуя должна дублировать мумию умершего. Она почти повторе-



Е. Лансере
Плафон Казанского вокзала в Москве

Plafond de la salle d'attente à la gare de Kazan à Moscou
par E. Lanceret, peintre

ние реальности. Из этого следует, что в отношении Египта нельзя говорить о противоречии двух миров и этим самым о синтезе.

В египетском пещерном храме в Абу-Симбел ясно выражена непосредственная материально неделимая связь изобразительных форм четырех колоссов и самого храма. Храм высечен из той же скалы, что и статуи и художник подчеркнул эту связь фигуры с массой тем, что сохранил часть этой скалы. Таким образом, масса является первичным. Из нее едва начинают выкристаллизовываться изображение и архитектура.

Совершенно по другому формально, но принципиально так же разрешается проблема синтеза в египетском рельефе.

Египетский рельеф как бы не счи-

тается с архитектурой, которую он украшает. Он пользуется свободным пространством, заполняя его и часто переходит границы архитектуры. Это как бы проекции фонаря, которые можно направить куда угодно на стену, на выступы и т. д. Художника не останавливает то, что это нарушает архитектурные линии здания.

Каждому рельефу в Египте присущи, кроме того, черты иероглифа. Вот почему египетские рельефы лишены материальности. Этим объясняется и тот факт, что Египет пользовался углубленным контуром, что придает ему бестелесность и дает возможность покрывать любые поверхности стены, колонны, столбы, по которым изображения стекают, не вступая в противоречие, которое служит основой синтеза.

В искусстве Греции мы сталкива-

емся с другим пониманием как архитектуры, так скульптуры и вообще всего синтеза искусства. Для древних греков архитектура становится организмом самостоятельным, законченным, подчиняющимся своим тектоническим законам.

Хотя от Витрувия идет сравнение колонны с живым человеком, но самое замечательное в греческой колонне это то, что она не является изображением, а подчиняется своим тектоническим законам, как и построение всего храма. Все это привело к тому, что изобразительное искусство, которое тоже составило органическое единство, отделилось от архитектуры. Здесь можно говорить о противоречии, но противоречии, разрешенном путем своеобразного синтеза.

Как же этот синтез осуществляется? Ограничимся указанием основных

моментов. В греческом храме четко выделяются несущие части, — колонны, антаблемент и триглиф. Среди этих тектонических частей остаются пустоты. Такими пустотами были треугольники, образованные кровлей, фронтоны и промежуточные пространства, среди триглифов — метопы, к ним же можно отнести полосу над стеной целлы храма, которая украшается фризом.

Эти пустоты были предоставлены скульптуре. Здесь скульптура могла сохранить свою органичность. Здесь она могла создавать свой самостоятельный мир. Мало того, при этом рождаются некоторые закономерности, которые можно наблюдать в искусстве греков.

Хотя у них уже есть противоположность, но противоположность снимается благодаря тому, что устанавливается соотношение между организмом архитектуры и организмом скульптуры. Греки не сливают того и другого. Они четко отделяют тектонику от образа, но и то и другое согласовано гармонично. И эта гармония — основа синтеза греков.

Соотношение между тектоникой и образом сказывается уже в выборе тематики. Оказывается, что грекам было не безразлично, чем заполнить эти пустоты. Обычно рельеф, как вытянутая полоса, украшается движущимися фигурами (вспомним панафинейские шествия Парфенона). Квадраты метопов удобны для изображения единоборства, борьбы, диалога. Наконец, фронтоны давали возможность развернуть композиции более величественные и торжественные. Мы видим здесь преимущественно явления божества и чудес, — вроде рождения Афины в Парфеноне, — или Аполлона, помогающего лапифам в борьбе с кентавром в Олимпии.

Но греческая скульптура не замкнута, не создана для пассивного созерцания, как картина. Своеобразие греческого мышления заключается в том, что изобразительное искусство, составляя замкнутый организм, находится почти в том же близком контакте с реальностью, как в Египте. Сказывается это в том, что панафинейский фриз Парфенона оформляет реальное движение, что фронтон, встречая входящего в храм, своим симметрическим построением останавливает зрителя. В этом выступает действенная роль греческого изобразительного искусства, которая тоже связывает его с действенной ролью архитектуры.

Опускаем ряд промежуточных этапов, ограничимся лишь двумя примерами позднего периода: образцами гре-

Е. Лансере. „Поволжье“. Плафон Казанского вокзала в Москве

La région de la Volga
Détail du plafond de la gare
de Kazan à Moscou

par E. Lanceret



ческих изображений, которые приобрели или пытаются приобрести самостоятельный характер и оторваться от архитектуры. Таковы помпейские дома с иллюзорным пространством их фресковых росписей, которые, вместо гармонии между двумя видами искусства, пытаются их слить воедино, не останавливаясь перед опасностью лишения архитектуры ее тектонической основы. По настоящему разрешить эту задачу иллюзорности античное искусство не могло, потому что не обладало достаточными знаниями перспективы. Но начало этого процесса мы встречаем здесь.

То же самое можно отметить и в скульптуре. В эпоху эллинизма, в частности в Пергамском фризе, отдельные фигуры пытаются выйти вперед, выступить в пространство здания, нарушить свои границы. Особенно ясно это видно на лестнице алтаря, где фигуры настолько сильно выступают вперед, что некоторые отделяются от плоскости, которую украшают, и колена их упираются в ступени. Здесь таится огром-

ная опасность. Если мы продолжим эту мысль дальше, фигуры могут вовсе отделиться от плоскости и основание этого алтаря обнажится. Произойдет полнейший разрыв архитектуры и скульптуры, смещение различных планов.

Новый этап в развитии синтеза создается на новой основе в средние века. Единство почти такое же, как в древнем Египте. Изображения плоть от плоти архитектуры. Готические соборы обрастают фигурами, и здание и скульптура сделаны из белого камня, все они охвачены единым стремлением. Но в чем же разница в сравнении с античностью? Возьмем кариатиды Эрейхтеона — смелое решение для греческого искусства, ибо здесь вместо колонн поставлены фигуры. Однако, несмотря на то, что этот памятник знаменует переход к IV в., к эпохе утраты строгой классики, он все же основан на том же соответствии образа и тектоники, как произведения V в. Ноша на голове у этих девушек не превышает того, что

они в силах нести. Они несут ее легко, без всяких усилий, без всякого напряжения. И это является одним из факторов, создающих впечатление равновесия. Каждая фигура обладает самостоятельностью. Даже взятые по отдельности, они производят гармоническое впечатление прекрасных статуй. Но линии падающих складок — повторение капеллур дорических колонн — включают их в тектоническую систему, так как естественное падение одежды совпадает, соответствует тектоническому началу целого в линиях. Наконец, еще один оттенок. Когда мы смотрим на девушек, они образуют как бы одну группу. Это — подобие группы девушек, несущих кувшины с водой. Но отдельные фигуры никогда не сливаются в цельную картину. Они все-таки составляют часть в архитектуре. Они связаны с архитектурной формой, они не образуют картины, оторванной от окружающего мира. В этом тоже сказан принцип гармонии между организмом изображения и организмом архитектуры.

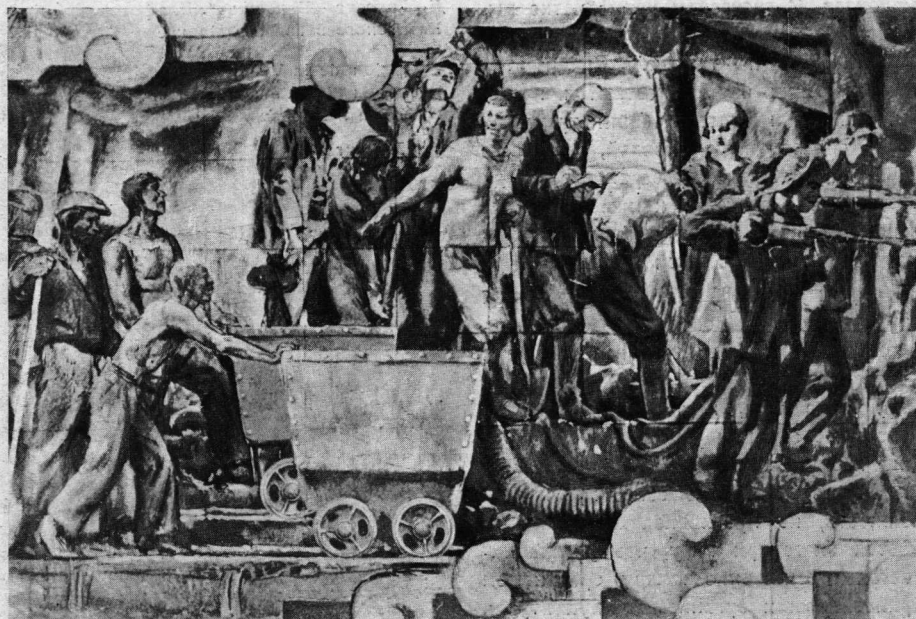
Если теперь взять поздний романский портал, мы увидим там нечто другое. Фигуры проникнуты тем же движением, как тяги, колонны, полуколонны, столбы, фиалы — все то, что образует средневековый храм. Связь между фигурой и архитектурой бесспорна, но принцип единства в отрицании материи, в стремительном движении, которым проникнуты все образы. Мы видим почти то же разрешение задачи, как в Египте, только на другой основе. В Египте было утверждение камня, здесь отрицание материи, так как фигуры отрицают в этих параллельных линиях материю.

В Ренессансе мы видим новую попытку создания синтеза.

Искусство Ренессанса для нас особенно интересно, потому что оно развивается на основе реализма. В Ренессансе впервые создается тип художественного произведения, картины, как замкнутого зрительного образа, переданного средствами перспективы и т. д.

Рельеф «Благовещение» Донателло тоже является своеобразным синтезом потому, что здесь и архитектурные формы и изображение. Но у Донателло архитектура служит только обрамлением. Здесь проявляется существенная черта Ренессанса, стремление обособить картину, придать замкнутость действию и сделать из архитектуры ее обрамление.

Нужно стать на защиту Ренессанса, который часто обвиняют в том, что он



Лансере
Эскиз майолики для станции метро
„Комсомольская площадь“

Esquisse pour la céramique d'art destinée à la
décoration de la station de métro
„Place du Komsomol“
par E. Lanceret, peintre

внес элементы распада в синтез искусств. От Ренессанса идет все реалистическое искусство: он открыл целый мир и отрицать это, значит, отрицать те положительные моменты, которые легли в основу дальнейшего развития искусства. Но одновременно в эту эпоху возникла огромная опасность отрыва образа от архитектуры.

Это сказывается и в том, что архитекторы раннего Ренессанса, даже Брунеллески, допускали в архитектуре скульптуру только в виде незначительных украшений. Так же как скульптура и живопись приобрели самостоятельность и стали нетерпимы по отношению к архитектуре, так же и архитектура с ее новыми формами и новыми задачами не могла включить в себя живопись.

В первую половину Ренессанса скульпторы, живописцы и архитекторы работают отдельно. В дальнейшем Ренессанс шел к объединению этих двух миров, пространственных форм архитектуры и мира иллюзорного пространства живописи и скульптуры. Как произошло это объединение?

Вот одно из ранних решений: роспись библиотеки в Сиене, Пинтуриккио. Этот художник владеет всеми средствами реалистической живописи Ренессанса. Перед нами разворачивается цикл, который заставляет зрителя двигаться и воспринимать живопись ритмически. Начала ритма объединяют живопись и архитектуру. Но каждая фре-

ска имеет свою перспективу, свою точку схода. Перед нами как бы серия картин, поставленных одна против другой. Зритель должен двигаться и останавливаться перед каждой картиной. Это разрывает целостное впечатление. Только у Рафаэля живопись и архитектура приходят к согласованию.

В его росписях станц Ватикана мы видим, как реальное пространство переходит в изображенное и как, вместе с тем, изображенное пространство сохраняет свою целостность и самостоятельность. Он сохраняет грань между изображением и реальностью, хотя пространство фрески как бы продолжает движение реального пространства. Это классическая точка в развитии Ренессанса, которую можно сравнить с классическим этапом развития древней Греции.

Если задачей Ренессанса было согласовать два мира — мира изображенного и мира реального, то искусство барокко вносит смятение в этот порядок. Это ясно, если мы сравним два плафона. Плафон Ренессанса утверждает конструкцию свода, показывая четыре грани этого пространства. Благодаря тому, что изображение заключено в медальоны, у нас сохраняется впечатление плоскости свода. Барокко пробивает стену, создавая иллюзию пространственного движения и зритель не знает, где кончается реальное пространство и где начинается картина.

Это связано с самой природой об-



Е. Лансере

Картон для майолики станции метро „Комсомольская площадь“



Carton pour la décoration de la station de métro „Place du Komsomol“

par E. Lanceret, peintre

разов в архитектуре барокко. Архитектура Ренессанса, как и все мышление, стремилась к статическим законченным формам. Архитектура барокко была выражением стремления к экспансии, к искусству повышенного эмоционального воздействия, с помощью которого контрреформация старается захватить зрителя, старается вовлечь его в свой мир. Картина является продолжением настоящей архитектуры. Это тоже синтез, но на другой основе.

Барокко создало синтез не только путем движения в глубину, но и движением вперед. И то и другое вытекает из одного начала. Это ясно, если сравнить гробницу Ренессанса (Сансовино) с памятниками барокко. В Ренессансе спокойствие и замкнутость: фигура умершего мирно заснула; ни одна из фигур не пытается нарушить свои границы.

В памятнике барокко (фонтан дворца Боргезе) как из рога изобилия высыпается множество разных мотивов. Фигуры выходят за пределы рамы. Они поставлены перед колоннами. Изображение сливается с реальностью. Этот фонтан стоит в саду, из него струится вода; статуи окружены гирляндами, которые непосредственно сливаются с са-

дом, — искусство не выделено. Оно охватывает зрителя, сливается с миром реальным. Единство архитектуры и рельефа — лежит в этом стремлении, которым охвачены все ее формы.

Последний этап барокко — это работы Тьеполо (середина XVIII в.). В сущности это уже переход к рококо. Мы видим здесь окончательное растворение реального мира, распад архитектурной формы, распад принципа барокко.

Вот украшение залы вюрцбургского архиепископского дворца, которое выполнил Тьеполо. По богатству художественных приемов его можно сравнить со станциями Рафаэля. Но изображение представлено так, что границы между изображенным и реальным миром стираются. Нужно представить в этой зале шумную толпу придворных, одетых в те же костюмы, которые мы видим на стене, нужно иметь в виду, что стены украшены частично скульптурой и частично живописью, что в простенках поставлены зеркала, в которых отражается реальный мир, что реальные колонны окрашены в тот же розовый цвет, что в картине — чтобы понять, что здесь начала барокко доведены до крайнего предела.

Отличие лишь в том, что барокко пользуется громадной силой, в нем часто проступают черты мистицизма, тогда как здесь всему придается характер легкости, изящества, грации, свойственной всему искусству рококо.

XIX в. для нас особенно поучителен своими недостатками. Традиции XIX в. еще не изжиты и у нас. Я укажу на два момента, которые в проблеме синтеза выражаются особенно ярко: первое это то, что разрешению проблемы синтеза в XIX в. препятствовало натуралистическое понимание изобразительного искусства, которое привело к тому, что живопись, увлеченная своими натуралистическими задачами, разрушила свою архитектуру, не хотела считаться с ней и соединялась с ней только внешне.

Разрешение гробницы Кановы можно назвать синтетическим. Но изображение здесь настолько натуралистично, углубление в пирамиду так иллюзорно, точно фигуры могут туда войти. Это значит — могут оторваться и от архитектуры, и это немножко напоминает эффекты панорамы или паноптикума.

Особенно ясно это сказывается на живописи.

Надо сказать, что XIX в. пре-



А. Дейнека. „Крестьянское восстание“. Панно

„Régence paysanne“. Panncau de Alexandre Deyneka

красно сознавал свои недостатки. О синтезе никогда так много не говорили, как в XIX в. Об этом мечтали романтики. О соединении всех видов искусства начал впервые говорить Гердер. Если отдельным художникам и удалось создать кое-что в этом отношении, напомним Вагнера — великого мастера синтеза, то в изобразительном искусстве дело обстоит несколько слабее.

Приведу пример из книжки Фолькмана „Die Grenzen der Kunst“ (Границы искусства) — роспись Преллера, которую Фолькман приводит как отрицательный пример.

Роспись изображает скованного Прометея. Она разрушает плоскость. О синтезе нет и речи. Картина вставлена в арку.

Другой пример, который приводит тот же Фолькман, это роспись Шнейдера в Лейпциге. Фолькман утверждает, что живопись эта замечательно согласована с архитектурой. Он указывал, что здесь мы видим не конфликт между изображением и архитектурой, а согласование, и предлагает это произведение в качестве идеала.

Но для нас совершенно ясно, что это произведение очень далеко от идеала, от правильного разрешения синтеза. В сущности говоря, целый ряд моментов делает эту живопись не больше, чем картиной или театральной декорацией. Но главный недостаток тот, что живопись стремится изображать архитектурные формы, пытаясь натуралистическими средствами создать архитектурное впечатление.

Я покажу еще один пример начала XIX в. Это украшение свода в Мюнхене работы Корнелиуса. Художник также исходит из того, что нужно считаться с архитектурой. Основные линии свода сохраняются, но он подразделяет створки свода чем-то вроде столбов, так что в целом весь этот свод разрушен на куски.

Из художественного наследия Запада наиболее ценна недавняя работа Матисса — его декоративные панно для музея Барнеса. Конечно, с точки зрения тематики, Матисс очень далек от нас. Тема вакханалии применима разве только для фойе театра. Но над художественной задачей, которую решает Матисс, следует задуматься. Матисс оживляет один из главных предрассудков той школы, которая идет от Гильдебранда и которая утверждает, что живопись должна заполнять пустые пространства. Это стало почти трюизмом. Обычно делается стена. Архитектор примиряется с тем, что она будет «испачкана», и живописцу приходится записывать свои фигуры, стараясь, чтобы ни одна фигура не вышла за ее пределы.

Матисс дает иное решение. Для того, чтобы его разъяснить, обратимся к синтезу музыки и драматического искусства. Известно, что школа Далькроза утверждает, что движение должно целиком подчиняться музыке, т. е. одному такту соответствует одно движение, двум тактам соответствуют два движения и т. д. Так создается унисон между движением человека на сцене и музыкой. Мейерхольд утверждает обратное. Он допускает совпаде-

ние ритма и движения, но не отрицает и возможности несовпадения. Он освобождает движение, дает ему больше эмоциональности и вместо сухого метра творит ритмы. Эти свободные ритмы мы находим и у Матисса. Фигуры выходят из обрамления и это не снижает значения архитектуры, наоборот, это усиливает действие архитектуры, облегчая пространство.

Круглые линии арок повторяются в живописи, но это не рабское повторение, это только лейтмотив, который свободно преодолевается движением фигур.

Если теперь задаться вопросом, как освоить это наследие Египта, Греции, Ренессанса или барокко, то на этот вопрос трудно дать полезный практический совет. Конечно, для всех ясно, что для нас важнее реалистические решения и это предопределяет наш больший интерес к Ренессансу, чем к средневековью или Египту, но это не значит, что можно пройти мимо ряда решений в других стилях. Но самый главный вывод из предложенного обзора — это то, что решение синтеза всегда диктовалось целостным художественным мировоззрением, что отдельные решения рождались из общих задач искусства, их отношения к реальности. Для наших художников это значит, что они смогут прийти к своим решениям не путем подражания отдельным приемам, а путем создания цельного образа на основе материала нашего мировоззрения, наших складывающихся эстетических воззрений.

ТВОРЧЕСКАЯ ДИСКУССИЯ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

27

По докладам А. В. Щусева и В. А. Фаворского (см. выше) на творческом совещании развернулась широкая дискуссия.

Выступающим первым в прениях заслуженный деятель искусств К. Ф. Юон говорит о грандиозных перспективах, которые открываются в настоящее время в СССР перед всеми работниками пространственных искусств. Он подчеркивает, что целый ряд моментов роднит нашу эпоху с эпохами наиболее значительными в истории развития человеческой культуры.

— Если греки и римляне, — говорит Юон, — умели прекрасно использовать окружающую их действительность, придавать элементам природы законченные архитектурные и скульптурные формы, то неужели мы не можем пойти гораздо дальше, чем это до сих пор представляли себе возможным все архитекторы и художники прошлого.

Наша жизнь дает колоссальный материал для монументальных художественных образов, представляет к услугам мастеров источники, еще, можно сказать, совершенно нетронутые.

Достаточно, например, взять некоторые идейные моменты и отдельные явления нашей сегодняшней действительности, наши революционные празднества, ликвидацию противоположности между городом и деревней, подчинение природы человеку, всю нашу героiku — разве это не подлинная сокровищница образов?

К. Ф. Юон поднимает вопрос о разработке своего рода «кодекса новых архитектурных форм». Эти формы могут быть, с одной стороны, применимы лишь в отдельных конкретных случаях к тому или иному определенному заданию, но с другой стороны, это не исключает момента некоторой стандартности форм, могущих быть хорошо использованными хотя бы на периферии, ибо ведь не для каждого здания можно создавать какие-то оригинальные формы. При всем этом вовсе нет необходимости строить наш «кодекс» архитектурных форм на базе старой культуры. Разве нельзя черпать эти формы щедрой рукой из арсенала профессиональной эмблематики, из области индустриально-технического развития нашей страны, или из других отношений, характеризующих нашу современность.

Создание стиля эпохи, — заключает т. Юон, — это длительный процесс и для ускорения его необходимо прочное сотрудничество мастеров скульптуры, архитектуры и живописи.

Следующим выступил художник В. Т. Седляр (Украина). Он информирует совещание о той огромной архитектурной работе, которая осуществляется сейчас на Украине под непосредственным наблюдением и руководством секретаря ЦК ВКП(б) У. Т. Постышева. В частности, огромный разворот получила эта работа в Харькове, облик которого совершенно изменился: в городе появились новые площади, перепланированы целые кварталы, возник ряд монументальных сооружений. Сейчас ве-



А. Дейнека. „Физкультура и спорт“
Эскиз панно для Парка культуры и отдыха
в Москве

дется работа по сооружению колоссального памятника Тарасу Шевченко, в новом бюджетном году горсоветом запроектировано множество статуй, фонтанов, памятников революционным борцам, целый ряд общественных и промышленных зданий и т. д.

В свете всей этой грандиозной строительной практики исключительное значение приобретает задача объединения архитекторов, художников и скульпторов в борьбе за великое искусство эпохи. К сожалению, констатирует т. Седляр, нелегко установить такое творческое сотрудничество. Все принципиально «за синтез», но перейти от деклараций к делу не так-то скоро решаются.

Отсюда — такие факты, как приглашение художников на работу по оформлению Краснозаводского театра в Харькове лишь тогда, когда уже начали возводить стены театра. Характерно также, что архитектор — автор проекта — не имел никаких конкретных предложений по вопросу об участии художников в оформлении его здания. Государственная организация, строившая этот театр, не могла также предложить ничего определенного. Пришлось выделить специальную комиссию, которой художники и предложили свой план, предусматривающий четыре фрески, где изображаются достижения советской Украины, и скульптуру — внутренние барельефы, воплощающие отдельные героические моменты гражданской войны, и два больших барельефа на фасаде, посвященные теме Интернационала.

После подробного сообщения о творческом опыте бригады художников, работающих в Краснозаводском театре, Седляр останавливается на выдвинутом Д. Е. Архиповым в его вступительном слове вопросе о кадрах.

— Много ли у нас людей, владеющих, например, техникой фрески или техникой живописного панно в архитектуре? У нас на Украине, как и у вас, был ряд слу-

La culture physique et le sport. Esquisse d'une fresque pour le Parc de culture et de repos à Moscou. Par A. Deyneka

чаев, когда попытка художников помочь архитектору, кончалась неудачей по многим причинам, из которых одной из существеннейших являлась техническая невооруженность. Живопись получалась, может быть, интересная по тенденциям, по своим тематическим установкам, но настолько сырой, что можно было понять опасения архитектора за свою стену, подвергавшуюся угрозе быть «испачканной». А, между тем, мы знаем, что в прошлом — возьмем хотя бы Ренессанс, живопись обогащала архитектуру. Есть ли у нас такие возможности?

Тов. Седляр считает, что на этот вопрос следует дать положительный ответ. Мы можем добиться высокой техники исполнения, но лишь при условии, что архитекторы наши не будут бояться идти на известный «производственный риск», окажутся достаточно смелыми для того, чтобы дать своим сотрудникам право на творческие искания, даже на неудачи, ошибки. Только в самом процессе практической работы художник сумеет овладеть в совершенстве техникой своего дела, сумеет расти, как мастер, подняться на уровень предъявляемых к нему требований.

— Как смотрят на синтез трех искусств, — спрашивает выступавший затем М. Я. Гинзбург, — те архитекторы, которые не хотят утерять ни одного из средств, завоеванных ими за 15 лет революции? Мы хотим к этим старым средствам прибавить целый ряд новых, которых требуют от нас изменившиеся обстановка, рост страны, ее богатства, и культуры. Я бы только хотел к этому синтезу трех искусств прибавить еще природу, тогда мы, архитекторы, сможем получить очень много для того движения вперед, которое нам надо совершить.

М. Я. Гинзбург считает, что ответить на требования нашей эпохи, определить новый образ советской архитектуры невозможно путем подражания тому или

инному историческому стилю. Здесь значительно больше может дать именно творческий синтез — скульптуры, живописи, архитектуры и, может быть, природы. Новую архитектуру сейчас хочется видеть обязательно связанной с куском природы, замкнутым в нее. Синтез трех искусств в таком здании не только обогащает архитектуру, но и придает ей новое лицо.

Нужно нашу архитектуру во что бы то ни стало сделать более конкретной. Она была до сих пор для многих совершенно непонятной. Эту утерянную конкретность архитектура обретает также в синтезе трех искусств. Скульптура, поставленная рядом с архитектурой, делает последнюю более конкретной, заставляет архитектора принимать скульптуру не механически, а органически.

— Мы за 15 лет научились вкладывать в архитектуру целый ряд завоеваний науки и техники. Мы не должны отказываться от этого пути, но нужно эти завоевания, которые до сих пор включались довольно механически в архитектуру, научиться вкладывать органически. Тогда архитектура обретет единство в многообразии своих элементов.

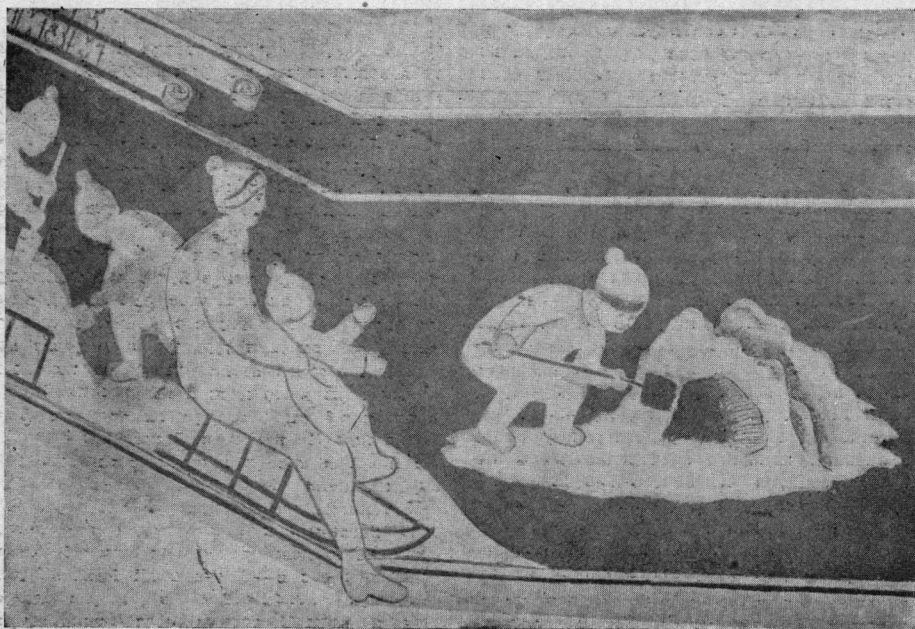
— Когда мы говорим о синтезе, — продолжает М. Я. Гинзбург, — то не может быть речи о каком-то приоритете одного искусства над другим. Нужно только не разрешать вопрос механически, так, что архитектор может работать с любым скульптором. Каждый архитектор должен суметь отыскать, выпестовать того скульптора или живописца, который его поймет и который вместе с ним сможет прийти к созданию того или иного образа. Это очень сложное и трудное дело. История архитектуры дает ряд примеров этого тонкого процесса соединения архитектора и художника в работе над созданием той или иной вещи, и не всегда эти соединения удачны.

Перед всеми нами, — архитекторами, художниками, скульпторами, — стоит задача — друг друга «разыскать» и установить творческое общение.

26 декабря в прениях по докладам В. С. Бахкина и Ин. Хвойника выступили гг. С. Д. Меркуров, Д. П. Штеренберг, Бела Уитц, Тава-снев и др.

— В периоды высшего расцвета искусств, — говорит С. Д. Меркуров, — скульпторы и архитекторы составляли единый, спаянный органический коллектив, для которого, как заметил еще Роден, характерным было «замечательное презрение к именам: мастера не подписывались под своими произведениями, точно так же, как сейчас рабочий не подписывает своего имени на камнях мостовой».

В буржуазно-капиталистическом обществе, отмеченном печатью собственнического индивидуализма, анархией производственных отношений, такое творческое единство разных областей искусства оказалось невозможным. Здесь мы наблюдаем процесс распада единства, ослабляющий силу воздействия каждого вида искусства в отдельности. До последнего времени и мы по инерции были разобщены. Теперь наступает новая эра в истории мирового искусства: общество, создающее социализм, ликвидирующее классы, предъявляет к нам требования искусства монументального, синтетиче-



В. Фаворский. Панель главного входа в Музей охраны материнства и младенчества в Москве. Сграффито

Fresque du Musée de protection de la maternité et de l'enfance à Moscou par W. Favorski

ского, ярко выражающего величие нашей эпохи.

С. Д. Меркуров, как и М. Я. Гинзбург, резко встает против узкого, ступообразного формального понимания идеи сотрудничества архитекторов, скульпторов и живописцев. Речь идет не о механическом, а о своего рода «химическом» соединении этих видов искусств. Новый стиль не упадет, как манна с небес. К нему ведет длительный и сложный путь исканий. Прежде всего это путь коренного пересмотра существующих кадров: они должны насильственно проникнуться руководящими идеями эпохи.

— Для того, чтобы создать Парфенон, — заканчивает С. Д. Меркуров, — нужно было проделать к нему путь от храма Пестума. Мы создадим социалистический стиль искусства. Но будем терпеливы: давайте искоренять в себе проклятое наследие прошлого, выражающееся в нашем «ячестве», давайте накапливать глубокие всесторонние знания, проникнемся любовью и верой в нашу эпоху, в творимую вокруг нас новую жизнь, пропустим природу не только через наши глаза, но и через сердце — и мы победим.

Заслуженный деятель искусств Д. П. Штеренберг говорит о необходимости урегулировать взаимоотношения между архитекторами, с одной стороны, скульпторами и художниками, с другой, в духе подлинного товарищества и сотрудничества. Тов. Штеренберг значительную часть выступления уделяет вопросу о поисках социалистического стиля искусства.

В поисках стиля социалистического реализма наша архитектура слишком часто дает эклектические произведения. Новый стиль приходит лишь в результате ответственного нарастания определенных процессов. Каждый мастер должен следовать своей творческой индивидуальности, своим органическим творческим влечениям.

С этой точки зрения Д. П. Штеренберг считает положительным явлением дом Жолтовского на Моховой, несмотря на то, что этот дом «во многом напоминает купеческие особняки». Но Жолтовский, по мнению Штеренберга, заслуживает уважения за свою принципиальность, за свою художественную последовательность. Он делает то, что умеет, что считает правильным, и с ним приятно бороться, с ним есть о чем спорить.

Художник Бела Уитц противопоставляет социалистическое искусство нашей страны искусству фашизма.

Фашизм пытается создать свою эстетику и даже ставит вопрос о синтезе искусств. Но все это, конечно, бесплодные надежды: достаточно посмотреть, на какие архитектурные объекты буржуазия может сослаться при обсуждении проблемы синтеза — это церковь и биржа, в то время, как у нас такими объектами являются Дворец советов, дворцы культуры, социалистические города. У них основным содержанием искусства является религия, война, крайний индивидуализм, — у нас — социалистическая индустриализация, коллективизация, раскрепощенный труд, оборона пролетарской страны.

— Этим определяется, — указывает Бела Уитц, — и различный подход в проблеме использования наследства. Фашисты стремятся использовать лишь искусства феодализма и буржуазной эпохи — мы обращаемся, главным образом к искусству, возникавшему в периоды широких массовых движений.

Скульптор Тава-снев говорит об отсутствии технической базы для нормальной работы скульпторов. Достаточно отметить, что в Москве нет хороших скульптурных мастерских. Очень слабо поставлена научно-экспериментальная работа.

Необходимо провести ряд мероприятий для того, чтобы покончить с кустар-

щиной в работе скульптора. В частности, одним из мероприятий, обеспечивающих скорейшее сближение архитектора и скульптора, должна явиться реализация постановления Моссовета о введении скульпторов в архитектурные мастерские.

27 декабря после доклада М. В. Алатова совещание заслушало творческие отчеты скульптора Б. Д. Королева, художников: Л. А. Бруни, Е. Е. Лансере, Н. М. Чернышова, скульптора Г. Нерода.

Теперь, — заявляет т. Королев, — необходимо перейти от случайных отношений к более прочной базе, к постоянной кооперации трех искусств, но не на тех основаниях, о которых говорил здесь Гинзбург, призывавший к индивидуальному подбору скульпторов теми или иными архитекторами. Теперь это дело должно стать закономерным, получить определенные рамки, иначе совещание не выполнит своего назначения. Параллельно с архитектурными мастерскими должны быть созданы такие же мастерские для скульптора и живописцев, нужно укреплять содружество и в порядке лабораторной работы. На данном этапе развития нашего искусства вполне закономерным должно явиться создание при Академии архитектуры кабинета по синтезу искусств с подсобными лабораториями, где можно было бы осуществлять ряд теоретических и опытных работ.

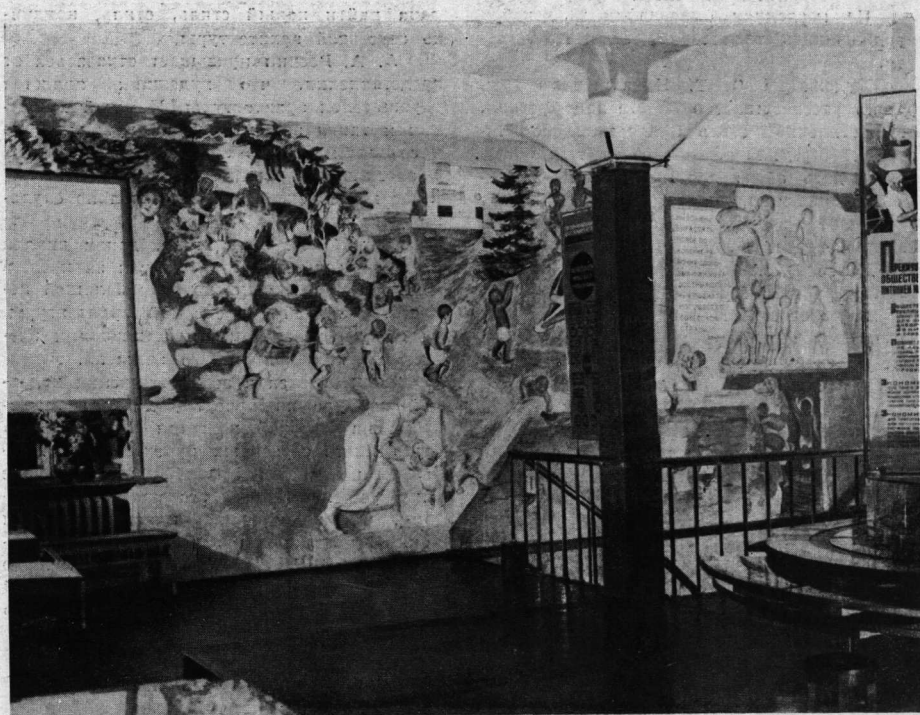
Л. А. Бруни делится опытом работы над фресками в Музее охраны материнства и младенчества. Художник считает нужным отметить, что он в этой работе являлся не столько мастером, сколько учеником. И вот в порядке первого опыта ему пришлось покрыть 50 кв. метров фресковой живописью.

— Меня, — заявляет Л. А. Бруни, — пугала мысль власть в стилизацию и потому я, отталкиваясь от этого, впал в другую крайность: фреска у меня получилась недостаточно монументальной и несколько похожей на увеличенную акварель.

Возвращаясь к общей проблеме синтеза, выдвинутой докладчиками и выступавшими в прениях, т. Бруни высказывает мысль о том, что синтеза нужно понимать не как некоторое сложение, а как своеобразное «извлечение корня». Синтез есть организм нерушимо цельный, но когда речь идет об архитектуре, скульптуре и живописи, то необходимо признать, что все пластические свойства находятся в каждом из этих искусств. Пластика есть и в живописи, и в скульптуре, и в архитектуре. Понятие рельефа у живописцев употребляется постоянно. Без понятия архитектоники немислимо ни одно художественное произведение. Очевидно, в какой-то мере синтез может быть осуществлен в каждом искусстве отдельно.

Но, конечно, лишь в какой-то мере: когда в разрешении синтеза участвуют и другие виды искусства, — то они становятся своего рода реактивом, особенно ярко обнаруживающим скрытые свойства соседнего искусства. Таким образом, нужно объединить усилия всех творцов советского искусства, нужно создать такие организационные формы сотрудничества, которые помогли бы нам сэкономить каждый атом творческой энергии, столь ценной для нашей страны.

Выступавший затем Е. Е. Лансере



Л. Бруни

Фреска в Музее охраны материнства и младенчества в Москве

делится опытом своей работы над росписями, которые ему пришлось выполнить в последние годы в Тифлисе, Харькове и Москве.

Художник, в противовес многим его товарищам по профессии, заявляет себя горячим сторонником строгих заданий, которые максимально конкретизируются заказчиком.

— Когда задание дается очень определенное, это действует в высшей степени благотворно. Когда я знаю, что мне отводится определенное пространство в данном месте, при данном освещении, когда даже дается конкретный сюжет, тема, это дает мне как художнику большую свободу оформления темы. Приступая к композиции, я стараюсь представить себе ее, как известное логически выраженное действие данной сцены, данного сюжета.

Е. Е. Лансере указывает, что для него колорит и краски не являются специальной задачей, они вытекают из самого сюжета. Поэтому он предпочитает останавливаться не на этом моменте, а на других фактах его творческой практики, на тех уроках, которые он извлек из новой для него работы.

— Когда работаешь над станковой картиной или пишешь с натуры, то внимание твое целиком в пределах рамки, дальше этих пределов, как правило, внимание художника не идет. И вот эти навыки, эти органические свойства станкового живописца сказались в процессе моих новых работ. Я заметил, что я слишком много думал о внутреннем содержании картины, о том, что находится внутри этой рамы, в то время как внимание монументалиста должно быть направлено на поверхность картины, он должен уметь представить себе, как будет изображение выглядеть на стене, как на нем отразятся все условия

Fresque du Musée de la protection de la maternité et de l'enfance à Moscou, par L. Brouni

освещения, пространства, окружающего орнамента и т. д.

Рассказав о своей работе над общей композицией, об опытах проработки сюжета на натуре (наиболее существенный этап работы, приведший т. Лансере к выводу о непригодности субъективного, слишком заостренного подхода к натуре в монументальной живописи), Е. Е. Лансере останавливается на проблеме взаимоотношений художника с архитектором. По мнению Лансере, не следует связывать архитектора предварительным участием художника или скульптора. Архитектор должен целиком нести ответственность за заказ, и навязывать ему художника в роли обязательного консультанта — это значит создавать хаос, который приведет к снижению качества художественного произведения.

От имени монументальной секции МОССХ выступает Н. М. Чернышев.

Он считает необходимым предостеречь от чрезмерно «распирительного» определения монументальности. Многие склонны признать монументальным каждое панно больших размеров. Это неверный подход. Монументальность дается не каждому художнику, как не каждый, например, человек рождается с хорошим голосом. Под монументальностью нужно понимать выявление архитектуры, «одухотворение» самой стены, овладение композицией в осуществлении общих для всех поисков стиля социалистического реализма.

Остро сейчас стоит проблема новых кадров монументалистов. Не странно ли, что у нас сейчас нигде не преподается монументальная живопись?

— Может быть, — спрашивает т. Чернышев, — было бы целесообразно организовать факультет монументальной живописи при Архитектурном институте?

На последнем заседании 28 декабря продолжались творческие отчеты мастеров.

Художница О. Т. Павленко (Украина) рассказывает о работе над фреской, осуществленной ею в Краснозаводском театре. Я стремилась, — говорит т. Павленко, — дать образ действенный, насыщенный движением, радостью, силой, дать ощущение здорового, социалистического бодрого труда.

Далее В. А. Фаворский делится опытом работ в Музее охраны материнства и младенчества. В процессе этой работы художнику пришлось пересмотреть некоторые из своих прежних методов и технических приемов.

— Я представлял себе, что могу ограничиться небольшим количеством красок, что сумею, взяв основные цвета и мешая их, добиться разных оттенков. На деле выяснилось, что это недостижимо, что получается загрязнение и дать таким способом тонкие нюансы чрезвычайно трудно. Нужны, очевидно, разные земли, разные краски. На них следует строить всю живопись. Акварельный способ выполнения фрески, который избрал В. А. Фаворский, требует виртуозного владения кистью.

Следовало бы, по мнению В. А. Фаворского, вообще подумать о форме кисти для монументалистов. Очевидно, самой подходящей явилась бы кисть китайского типа, с острым концом, величиною почти в руку.

С большой речью на совещании выступил также арх. А. А. Веснин.

А. А. Веснин против упрощенного понимания синтеза. К этому вопросу нужно подойти гораздо глубже, чем многие себе это представляют. Синтез искусств нужно понимать как единство и проникновение противоположностей. Следовательно, архитектура должна включать в себе скульптуру и живопись в «снятом» виде, а скульптура и живопись — архитектуру. Только при таком понимании возможен глубокий синтез искусств.

В качестве примера Веснин приводит Парфенон, который представляет из себя подлинное единство скульптуры и архитектуры. Архитектура и скульптура здесь взаимно проникают: скульптура проходит через всю архитектуру и архитектура через всю скульптуру. Это же самое можно сказать относительно Египта, Рима, готики и Возрождения. Великая архитектура прошлого была синтетична.

То же самое касается и стиля. Если мы возьмем архитектуру, скульптуру и живопись какой-либо эпохи, то мы видим единство стиля этих искусств. Архитектура и скульптура Парфенона — один характер, единый стиль. Архитектура и скульптура храма Тезея носит другой характер, но единство стиля обоих искусств и здесь сохраняется. Рим — другая эпоха, другая архитектура, скульптура, живопись и, вместе с тем, единство стиля данной эпохи, готика — новый характер архитектуры, скульптуры, живописи, объединенных единым стилем.

Сейчас перед нами стоит громадная за-

дача найти новый стиль, стиль, подлинно советской архитектуры.

А. А. Веснин призывает отказаться от представления, что художник является украшателем архитектуры. И такой художник и такая архитектура не нужны. Дело в создании единого архитектурного образа, в организации эмоции и психики. То же самое можно сказать и относительно скульптуры.

Арх. С. А. Лисагор, давая анализ развития советской архитектуры за последние десять лет, отмечает, как большой недостаток нашей современной архитектуры, ее слабую работу над пластическими элементами композиционного замысла.

Знаменателен в этом отношении недавний конкурс на проект дома Наркомтяжпрома на Красной площади. Представлено было много серьезных проектов. Но в основном концепции Красной площади не была решена. Почему это произошло? Потому, что недостаточно пластически был понят Кремль, вся кремлевская стена, башни, Василий Блаженный — и это помешало архитекторам с достаточной прямотой представить весь силуэт Кремля и всю Красную площадь в общем образе.

Сотрудничество представителей разных искусств должно осуществляться на базе творческого взаимовлечения. Принцип «естественного подбора» должен быть безусловно одним из определяющих принципов в работе архитектора и скульптора, архитектора и художника.

Тов. А. Михайлов выдвигает положение о том, что синтез искусства вырастает не только на основе единства различных видов искусств, но и, главным образом, на основе единства всей жизни, принимающей эстетически обработанные формы. У нас это единство есть.

Оратор считает, что в докладе М. В. Алпатова было дано объективистское освещение различным явлениям искусства прошлого. Тов. Алпатов высказал мысль, что синтетическим искусством обладали и Египет, и античность, и барокко, — и он не дал определенного ответа, — у кого же следует учиться. Мы же должны использовать лишь периоды, где синтез достигает своей высоты на основе правильного понимания соотношений различных видов искусств.

Затем выступает т. Л. И. Ремпель, рядом фактов доказавший, что фашистская печать, помешавшись на исканиях «расового стиля», обнаруживает лишь собственное бессилие в создании современного синтетического искусства. Стремление к монументальному искусству, к синтезу пришло в странах фашизма вместе с кризисом конструктивизма и «новой вещественности». Оно входит в программу «возрождения» цехов, сословий, корпораций. Антиреалистичность, неоромантизм, смесь новейшего спиритизма с христианскими, добуржуазными и первобытными формами религиозного сознания, мистическая патетика, смесь модернизма и символизма, дух воинствующего милитаризма и повинизма отличают искусство и архитектуру стран фашизма. В Германии произошло изгнание экспрессионистов Барлаха и Польде и обращение

к экспрессионизму готики. В Италии, вслед за падением «рационалистов» и «неоклассиков» тоже «процветает» своеобразный неоромантизм, окрашенный в повинистические тона. Маринетти, стремясь спасти конструктивистическую архитектуру, организовал выставку футуристов в Генуе, где показал «стенную пластику». Филиппо, Орнани и Моно Россо показали на ней фашистский синтез в виде грубого сечения фактуры материала, цвета, рисунка, символических знаков и музыкальных нот на одной плоскости. Во Франции господствует эстетически украшательский «синтез», прикладничество, которые восходят своими корнями к модерну. Диего Ривера — типичный представитель европейского кубизма, приспособивший свое творчество к национал-реформистским потребностям Мексики, оказал в свое время отрицательное влияние на многих мастеров советской Украины. Заслуживают внимания работы большой группы фрескистов в Сан-Франциско (Рей Бойнтон, Ральф Стемпул, Жан Шарле и др.), которые на основе изучения древних фресок майя, ацтеков и народного творчества Мексики отходят от формализма Диего Ривера. Реализм — генеральный путь революционного искусства Запада. Наша задача объединить художников антифашистского фронта в борьбе за социалистический реализм.

Арх. М. О. Барц основное внимание заостряет на проблеме национальной формы, как одного из важнейших факторов борьбы за синтез социалистических искусств. Как литература не может существовать вне языка, так и художественно-декоративная культура, оторванная от своих национальных корней, превращается в абстракцию.

К такому отрыву художественной культуры от национальных основ приводит политика буржуазии, нисколько не заинтересованной в полном раскрытии творческих сил народных масс.

Арх. Н. З. Нессис подчеркивает, что нам приходится открывать новую страницу не только в истории архитектуры, в истории искусства, но и в истории организации художественного труда. Архитекторы практически работают над освоением рисунка, цвета, пластика. Перед художниками стоит задача — изучить мастерство монументалистов прошлых эпох и постигнуть всю сложность их техники. Поставленная перед нами задача может быть разрешена только упорным трудом над собой, а поэтому нам необходимо учиться и учиться.

В прениях далее выступили заслуж. деятели искусств И. И. Машков и П. В. Кузнецов, арх. Андрэ Люрса, худ. Меркулов и др.

Перед закрытием совещания принимается предложение Д. Е. Аркина о выделении специальной комиссии из представителей архитектуры, скульптуры и живописи, которой поручается наметить организационные формы сотрудничества работников трех искусств и провести подготовительную работу к постановке этой проблемы на всесоюзном съезде архитекторов. Материалы настоящего совещания решено издать отдельной книгой.



Л. А. Бруни
Фреска в музее «Охрана материнства
и младенчества» в Москве

Fresque du Musée de la Protection
de la Maternité et de l'Enfance
Par L. A. Brouni

ОСНОВЫ СИНТЕЗА

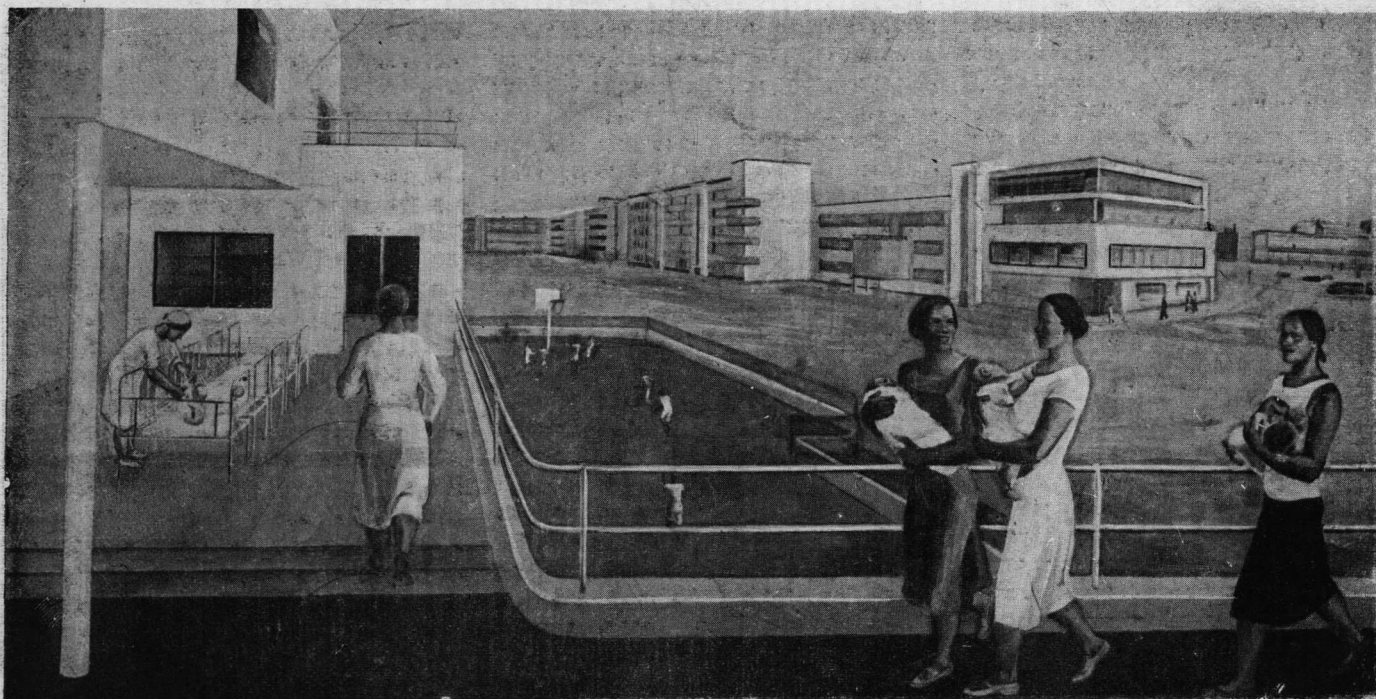
И. МАЦА

Советская архитектура, пройдя этап бумажного экспериментаторства, этап направленческих, между собой мало связанных исканий, выросла и окрепла. Разбросанные искания узко-направленно трактованного стиля заменило сознательное, уверенное искание единого пути архитектуры социализма. Многие, что в предыдущем периоде было предметом горячих споров и схоластических «доказательств за и против», — на сегодняшний день разрешено самой действительностью.

К числу вопросов, получивших свое принципиальное разрешение в процессе роста советской архитектуры, относится и вопрос о синтезе искусств в архитектуре, вопрос о совместном выступлении архитектуры, живописи, скульптуры и других видов пространственных искусств. И вопрос этот — сейчас уже для всех — решен в положительном смысле.

А между тем недавно еще нужно было доказывать «вообще» возможность и необходимость этого синтеза в нашей советской архитектуре. Нужно было доказывать это не только в среде архитекторов, большая группа которых относилась к синтезу отрицательно, но и в среде художников, скульпторов, все творческие интересы которых были направлены в сторону только «малых» и «станковых» форм своего искусства. Станковое и монументальное искусство противопоставлялись друг другу как два враждебных лагеря. И в этом механическом противопоставлении нередко являлось основное содержание — борьба за единое советское искусство, которое может иметь и станковые и монументальные формы.

Нужно было доказать, что борьба против украшательства во что бы то ни стало, против мещанской пышности,



Рабочий поселок. Панно
Ф. В. Антонов

Cité Ouvrière. Panneau
Par. F. V. Antonov

против преднамеренного декоративного разрушения архитектурных форм — что эта борьба никак не может быть сведена к полному отрицанию участия изобразительных искусств в архитектуре. Нужно было доказать, что архитектура, с одной стороны, живопись, скульптура, керамика и т. д., с другой — это не два принципиально враждебных лагеря, а области культуры, нуждающиеся друг в друге. Но в то же время нужно было доказать и то, что совместное действие этих видов искусства не может представляться в форме подвешивания, где и как попало, независимо от данного здания, возникших панно, что не всякая гладкая архитектурная плоскость пригодна для стеновой росписи, что скульптура может быть и случайным украшением и органической частью здания и т. д.

В настоящее время уже нужно найти реальную основу этой проблематики. Точнее говоря, нужно суметь увязать вопрос о синтезе с имеющейся реальной основой.

Эта реальная основа заложена не только в огромном количестве новых объектов нашего строительства, не только в архитектурной реконструкции наших городов, парков, и т. д., но в первую очередь в факте огромного куль-

турного роста всего населения нашей социалистической страны, предъявившего совершенно новые по своему содержанию требования к архитектуре своих городов, домов, улиц, площадей. Идейное богатство, глубина и многогранность архитектурного образа, содержательная и эстетически полноценная простота и выразительность архитектурных пространств, объемов, форм, выступающие в правильном сочетании с различными видами изобразительных искусств — вот общее содержание этих новых требований. Ответить на эти требования архитектор может только в совместной работе с художником, скульптором, декоратором.

Прежде всего необходимо договориться по одному вопросу, решение которого является предпосылкой для совместной работы архитекторов и художников. Это — вопрос о формах совместного с архитектурой выступления изобразительных искусств, об удельном весе каждого из них в синтезе. Поскольку мы синтез противопоставляем беспринципному украшательству и совместное действие искусств понимаем как органическое единство, вопрос об удельном весе, о соотношениях является не праздным вопросом. Он глубоко принципиален.

Речь идет о том, какой из участвующих сторон принадлежит в синтезе ведущая роль.

Об анархической «свободе» этих сторон при правильном понимании синтеза, конечно, и речи быть не может. Такая «свобода» привела бы именно к разрушению синтеза, к беспомощной украшенческой эклектике.

В решении этого принципиального вопроса не могут играть роли никакие цехово-ограниченные соображения. Речь идет не о «принижении» роли и значения того или другого искусства (тем более — художника), речь идет не о «диктаторстве», препятствующем развертыванию творческой инициативы, не о «гегемонии», а об основах сотрудничества, соревнования.

А эти основы заложены в идее, в художественном замысле и в художественных принципах данного архитектурного сооружения.

В этом смысле — в смысле общей обусловленности идеей и архитектурным образом данного сооружения, характера изобразительных образов и их роли в данных конкретных условиях — мы и можем говорить о ведущей роли архитектуры в синтезе.

Повторяем — ведущая роль архитектуры не должна и не может быть

подменена желанием установить «диктаторство» архитектуры в синтезе, при котором роль изобразительных искусств сводится к пассивному украшательству, а роль художника — к механическому и безоговорочному выполнению данных ему «хозяином» (архитектором) «заказов». Если «диктаторство» и «гегемония» архитектора подменяет творческую инициативу художника безинициативным выполнением «заказа», то при правильно понятой ведущей роли архитектуры творческая инициатива и творческая свобода художника сохраняются и — в пределах единой художественной идеи данного архитектурного произведения — получают только более конкретную направленность. Если теория «гегемонии» ограничивает возможность участия изобразительных искусств в архитектуре теми, более или менее случайными, плоскостями и объемами, которые по той или другой причине остались «свободными», то в действительности ведущая роль архитектуры не исключает, а предполагает организацию архитектурного целого таким образом, что в решении композиционных задач предусматриваются (или специально создаются) такие места, на которых должны быть развернуты изобразительные образы. В первом случае архитектурная композиция решается исключительно на основе функциональных и конструктивных соображений. Во втором же случае композиционное решение обогащается соображениями, выходящими за пределы узкой функциональности и конструктивной схемы, — соображениями идейно-художественного порядка. В первом случае роль изобразительных искусств пассивна. Во втором случае изобразительные искусства выступают активно, в создании художественного образа архитектурного произведения в целом. В первом случае технико-конструктивная часть довлеет над возможностями изобразительной конкретизации идеи сооружения; во втором случае идея архитектурного сооружения в целом играет руководящую, направляющую роль по отношению к изобразительным искусствам, сохранив их относительную свободу внутри обусловленного единства.

Тут же встанет вопрос и о мере в соотношениях архитектуры и изобразительных искусств, о мере участия изо в архитектуре. Нахождение соответствующей меры есть одно из важнейших условий правильного решения синтеза. Об этом красочно свидетельствует вся история архитектуры. Орнаментальная или декоративная перегрузка архи-

Беда Уитч.
Параскева Дмитрива.
Деталь фрески

La camarade Dmitrova
Détail d'une fresque
Par Béla Oúitz



тектурных плоскостей средствами изобразительных искусств всегда обозначала или отход от синтеза, его распад или же превращение синтеза в его противоположность — механическое «прикладывание» художественно-изобразительных элементов к архитектуре. Классический пример осуществления правильной меры участия изобразительных искусств в архитектуре дает Греция. Еще Гегель подчеркнул, что греки сумели «соблюсти прекрасную умеренность» в этом отношении. В греческой архитектуре классического периода «украшения расположены так, что они не вредят общему выражению простоты». И в самом деле — крупная скульптура, рельеф, окраска деталей употреблены в таких пропорциях и расположены в общей композиции так, что, несмотря на свою особую тематику, они, сохраняя свою самостоятельную эстетическую ценность, воспринимаются все же как ча-

сти целого, как составные элементы гармонического единства.

Конечно, было бы нелепо искать какие-либо всеобщие «правила» необходимой в синтезе меры. Эта мера — на основе общих требований композиционного и идейно-художественного единства — определяется дифференцированно и всегда конкретно. Жилой дом и общественное здание, какой-нибудь архитектурный памятник, не имеющий узко-утилитарных функций повседневного характера (например, мавзолей), и сооружения заводских зданий требуют иного подхода, иного решения и применения иной меры в синтезе. Наша многогранная архитектура оставляет за архитектором и художником возможность большой разнообразности и широкое поле для проявления творческой инициативы. Договорившись о разрешении этих принципиальных вопросов, мы сталкиваемся с рядом практических вопросов, являю-

щихся подступами к началу широкого осуществления синтеза в нашей архитектуре.

Первый из них — это вопрос о видах изобразительных искусств, участвующих в синтезе, и о тех кадрах, руками которых этот синтез осуществится. По видам искусств мы имеем две большие группы. В первую войдут разные виды собственно изобразительных искусств, а во вторую — «чисто» декоративные, не создающие изобразительного образа. Это будут скульптура, панно, разные виды стенной росписи, световые картины, с одной стороны, цветовое оформление стен, керамика, ночная иллюминация зданий (ночное оформление), постоянное оформление цветами, зеленью и т. д. — с другой. Но есть ли у нас достаточное количество подготовленных кадров для подобных работ художников? Нужно прямо сказать: необходимых кадров у нас почти нет, они далеко не достаточны. Художественные учебные заведения подготовке таких кадров не уделяют достаточного внимания. Факультеты «монументальной живописи», «декоративного искусства» были всегда на положении второстепенных факультетов (что при отсутствии массового запроса на «монументалистов» и «декораторов» было еще понятно) и остались до сих пор в таком же положении (что в сегодняшних условиях уже ничем не может быть мотивировано).

Но наша архитектура, наши новостройки не могут ждать, пока будут подготовлены соответствующие кадры художников. И здесь выплывает второй вопрос — о переподготовке художников,

желающих работать по данным видам искусства. Это — большой, серьезный вопрос, поднимавшийся уже неоднократно, но пока безрезультатно. Ибо нельзя же считать результатом тот весьма отрадный факт, что некоторые художники «самостоятельно», по собственной инициативе взялись за изучение, например, техники фресковой росписи. Раз это могли сделать давно определившиеся художники с крупными именами (Бела Уитц, Фаворский), то, казалось бы, тем больше следовало бы бороться за самосовершенствование нашим молодым художникам, тем больше следовало бы ожидать от Союза советских художников стимулирования и организованного обеспечения этого дела.

Но в то же время процесс перекалфикации (или дополнительной учебы) ошибочно было бы решать в отрыве от практики. И в связи с этим может быть выдвинут третий вопрос — о необходимости создания одной большой или ряда небольших экспериментальных лабораторий и экспериментальных мастерских по отдельным видам искусств. Экспериментальные лаборатории могли бы провести изыскательные работы по материалам и технике того или другого искусства, одновременно дав возможность желающим художникам поучиться этой технике, ознакомиться с материалами. Экспериментальные же мастерские, ведя опыты с освоенными уже материалами, одновременно могли бы послужить для организации небольших творческих коллективов, которые могли бы получать и выполнять небольшие заказы на наших постройках. Поднять это дело возможно только

совместными усилиями «союзов» советских архитекторов, скульпторов и художников.

Но ограничиваться этими мероприятиями не следует. В практических вопросах синтеза нужно заинтересовать все наши архитектурные организации — в первую очередь архитектурные мастерские (и не только проектные, но и планировочные). В наших больших городах важнейшие новостройки прорабатываются и проектируются в архитектурных мастерских, при чем все мастерские в своих творческих декларациях приветствуют участие других видов искусств в архитектуре. Эти декларации художникам и скульпторам известны. Но дальше этого дело не идет. А нужно, чтобы они реально чувствовали, что они нужны нашей архитектуре. Первый шаг к этому — участие художника в работах мастерских. И не просто участие отдельных лиц, а массовое участие, соразмерное с количеством возможных заказов.

Нужно прямо сказать, что существует некоторое взаимное недоверие между архитекторами и художниками. Это имеет свою реальную почву в прошлом. Не было сработанности, не было в достаточной степени даже взаимного знакомства (в творческом смысле).

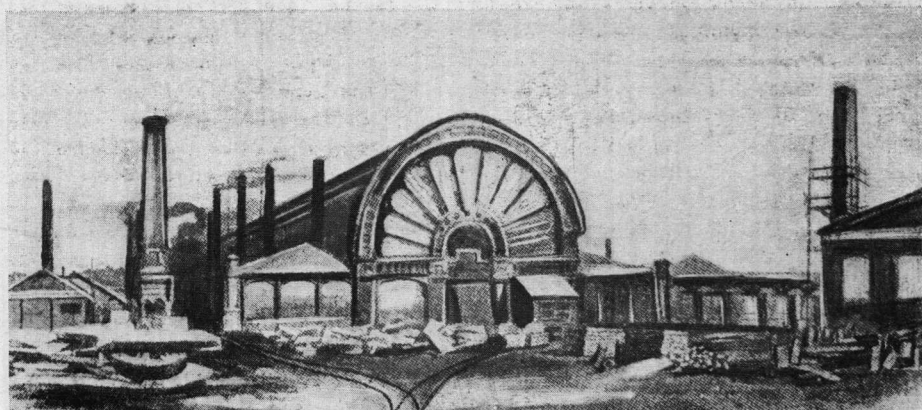
Это недоверие нужно преодолеть на принципиальной творческой основе, на практике.

Время деклараций о необходимости синтеза изобразительных искусств в архитектуре прошло. Рост нашей культуры, рост нашей архитектуры заставляет нас перейти к делу.

ПРОМЫШЛЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Сталежелезный завод
Общий вид
Конец XIX века

Usine métallurgique
Vue générale
Fin du XIX siècle



ИЗ ИСТОРИИ ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

И. С. НИКОЛАЕВ

Эпоху промышленного переворота XVIII в., когда машины широко начинают применяться во всех отраслях производства, следует считать начальным периодом возникновения промышленной архитектуры. В этот период в Англии создаются первые фабричные типы производств, пришедшие на смену мануфактуре и кустарному производству. Машины, часто в большом количестве, ставят в одном здании для удобства механического привода и лучшего обслуживания. В этих целях вначале используют уже существующие большие постройки. Чаще всего это были или старые амбары или конюшни.

«Так как старые помещения стали слишком тесны, то пришлось починить амбары, даже брошенные риги, навесы и всякого рода наружные пристройки; в старых глухих стенах пробивались окна, везде устраивались мастерские. Когда не осталось больше места, то кругом выросли новые дома, населенные ткачами» (Манту. «Промышленная революция в Англии XVIII в.»).

Эта производственная горячка относится к 1775—1785 гг., когда уже были изобретены и находились в состоянии эксплуатации наиболее важные машины, в том числе паровая машина Уатта и прядильная машина Аркрайта.

Первая хлопкопрядильная фабрика Аркрайта, помещалась в сарае, где прядильная машина приводилась в движение конной тягой.

Таким образом, назрело противоречие между объемом жилища и новыми

условиями, потребовавшимися для машины.

Это вызвало к жизни новый вид зданий, специально приспособленный для новых машин. Предприниматель этого времени, который зачастую является и изобретателем, смотрит на машину как на источник наживы. Сооружение здания для него является вынужденным накладным расходом, связанным с прикрытием машины от атмосферных осадков.

Говорить здесь о специальных архитектурных требованиях невозможно. Промышленное здание в это время представляет собой мало-мальски светлый сарай, капитальность которого не обязательна.

Вплоть до 20-х годов XIX в. происходили массовые разрушения машин и поджоги фабрик рабочими (движение луддистов). Жесточайшая эксплуатация человеческого труда на новых фабриках выражалась в экономии на элементарных гигиенических требованиях для работающих.

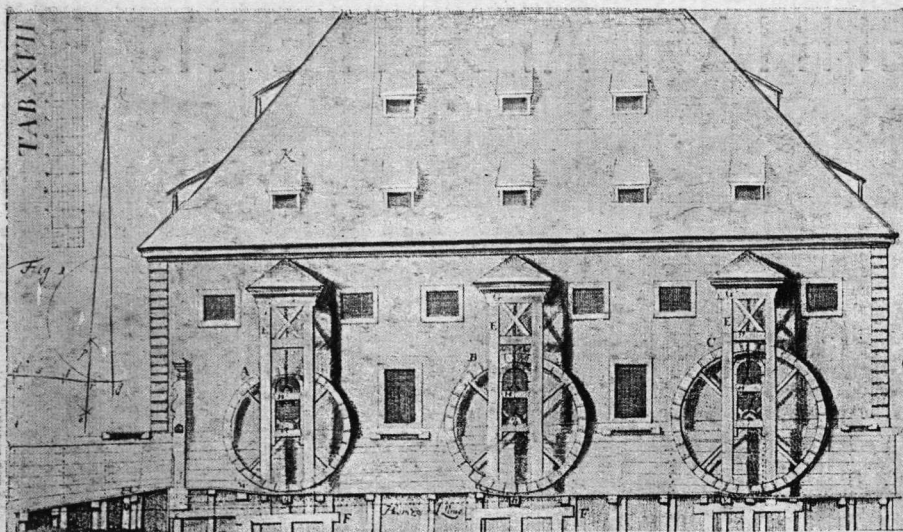
«Фабричные помещения были по общему правилу нездоровые: строители столь же мало заботились о гигиене, как об эстетике. Потолки были низки; для того, чтобы терялось как можно меньше пространства, окна были маленькие и всегда закрыты» (Манту. «Промышленная революция в Англии»).

Днем помещение не вентилировалось, а ночью использовалось для ночевки бездомных рабочих. Условия труда вызвали эпидемию «фабричной горячки»-тифа, унесившего много жертв.

В России случаи использования фабрик под ночлежки наблюдались еще незадолго до революции 1917 г., а в течение всего XIX столетия такая двойная эксплуатация зданий была правилом. В этом отношении характерно постановление Мануфактурного совета от 1835 г. Оно рекомендует использовать фабричные помещения для ночевки: «Наблюдение за чистотой воздуха в мастерских комнатах, где каждый рабочий отделен от другого станом, столом или другим каким-либо снарядом, гораздо легче, чем в особых казармах, где воздух от массы людей неминуемо должен портиться». Этот красноречивый документ свидетельствует, насколько ужасны были условия труда и быта рабочих на фабрике. Рабочий здесь рассматривается буквально как физический придаток к машине.

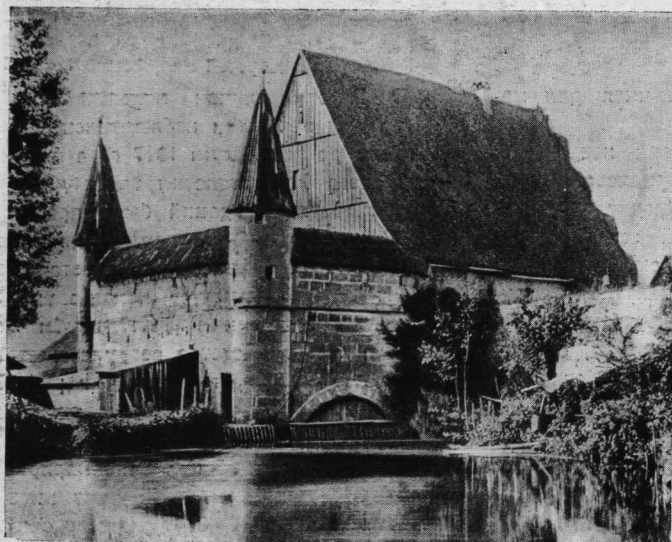
Маркс в гл. XIII «Капитала» так заканчивает описание фабрики: «Сбережение общественных средств производства, достигающее впервые в фабричной системе тепличной зрелости, в руках капитала превращается в систематический грабёж у рабочего, занятого процессом труда, всех условий, необходимых для жизни: пространства, воздуха, света, а также всех средств, защищающих рабочего от опасных для жизни или антигигиенических условий процесса производства — о приспособлениях же для удобства рабочих нечего и говорить. Не прав ли Фурье, называя фабрики смягченной каторгой».

Если «о приспособлениях для удобства рабочих нечего и говорить», то



Тип водяной мельницы
Первая половина XVIII века

Type de moulin à eau
Première moitié du XVIII siècle



Водяная мельница
в Динкельсбун
Начало XVIII века

Moulin à eau
à Dinkelsbun
Commencement
du XVIII siècle

как же можно говорить об архитектуре?

Об архитектуре иногда приходится говорить, как о некотором чудачестве владельца фабрики. Эти чудачества проявляются на Западе в раннюю пору фабричного производства. В России отголоски просвещенного абсолютизма иногда побуждали капитализирующегося дворянина приглашать крупных архитектурных мастеров к сооружению фабрик и заводов, в такой же мере, как они привлекаются к строительству усадебных ансамблей. Известно, что Казаков делал архитектуру для завода в Гусе Железном, Баженов — на Ижорском заводе и т. д.

Однако, на общий ход истории промышленной архитектуры эти уникалы не оказывали никакого влияния.

Вотчинные помещицы фабрики и заводы пришли в полный упадок и окончательно в России уступили место купеческим предприятиям. Купцы же берегли копейку, «на ветер» ее не бросали, а потому и создали самую убогую архитектуру. К основному объему, по мере расширения производства, каждый год делались пристройки, превращавшие все сооружение в темный и запутанный конгломерат. Вот в таком виде и дошел до нас «фабричный стиль» старой купеческой России. Только непосредственно перед войной магнаты промышленного капитала, усвоив уроки Запада, начали понимать, что плохая и безобразная фабрика — убыточна.

На Западе, и в частности в Англии, фабрично-заводское строительство

в значительной мере определялось законодательством, которое под напором рабочего профессионального движения обязывало фабрикантов идти на издержки, связанные с гигиеническими требованиями. Сознательно проблема архитектуры ставится в фабрично-заводском строительстве только во второй половине XIX столетия.

Особенно остро архитектурная проблема возникает в Англии в процессе быстрого роста английских промышленных городов.

Уже в начале XIX в. в Манчестере насчитываются сотни фабричных труб. Городской ансамбль, особенно приморского города, куда заходят иностранные корабли, требует какого-то, хотя бы минимального, приличия внешнего вида. Поэтому в Англии, раньше чем где-либо, устанавливается традиция приглашать архитектора к сооружению фабрики. Создается своеобразный тип многоэтажного кирпичного здания, с заимствованием зачастую деталей английской готики как национального стиля.

Чаще всего такая английская текстильная фабрика представляет собой пяти-шестизэтажное кирпичное здание, длиной до 100 м, высотой до 30 м. Здание обычно крыто плоской крышей, в результате огромной его ширины. Были попытки построить кровлю по принципу мансарды, но наиболее удобной оказалась плоская кровля, примененная уже в 40-х годах прошлого столетия в своей классической гольцецементной форме. Кирпичная конструкция обладает в таких постройках большей ажурностью, чем сменявшая эту конструкцию железобетонная, с кирпичным заполнением.

Каждый квадратный дюйм настолько использован в таких английских фабриках, что они представляют собой наиболее совершенную форму экономии пространства, в котором едва находится место для человека.

Непрерывной принадлежностью английской текстильной фабрики является водонапорная башня, оформляемая английскими архитекторами чаще всего в готических формах.

Любопытен тот факт, что прототипом английских многоэтажных фабрик явились итальянские постройки эпохи позднего Возрождения. Манту описывает случай с англичанином Джоном Ломбом, торговым путешественником, совершившим плавание в Италию. Джон Ломба похитил чертежи машин в Италии и в 1718 г. построил на острове, в Дорвенье, среди реки большую мно-

гостажную фабрику для производства сргансина (шелковой крученой пряжи). Вероятно Джон Ломб заимствовал и тип здания, который до той поры не был известен в Англии.

Здание имело по описанию современников 5—6 этажей, 460 окон, его длина равна 150 м. Фабрика производила вид гигантской казармы, приводилась в движение одним водяным колесом и имела 300 рабочих. Потребовалось более ста лет для того, чтобы в Англии прижились фабрики, равные ей по объему.

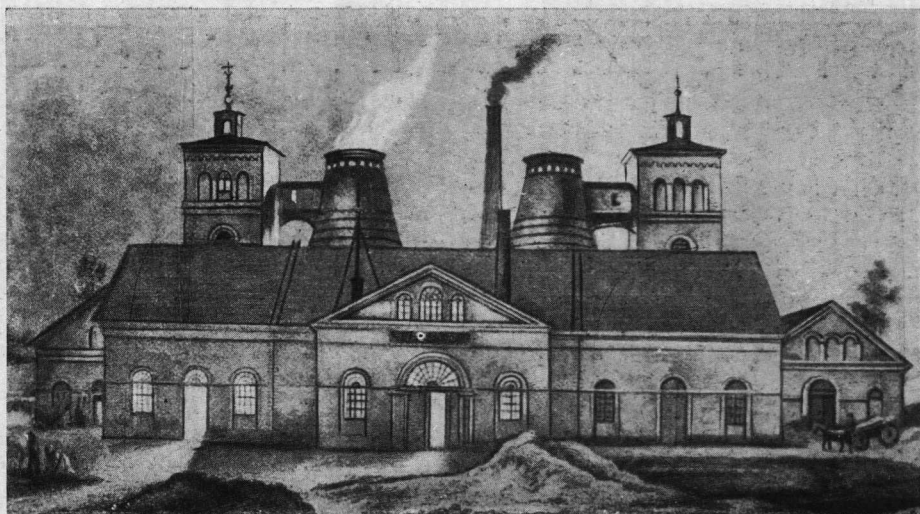
Эта фабрика, столь рано появившаяся в Англии, где не созрели еще условия для крупного фабричного производства, просуществовала всего несколько лет и была заброшена после таинственной гибели своего владельца, который по слухам был умерщвлен теми самыми итальянцами, у которых Ломб похитил чертежи. Так или иначе, но этот опыт не имел продолжения и был на долгое время забыт. Забыт, по-видимому, потому, что первые попытки изобретателей машин были направлены к тому, чтобы вписать новую машину в габарит жилища.

Раньше, чем появились ткацкие фабрики, ткацкий станок проник в жилище, и коттедж-мастерская продолжает в течение полстолетия существовать параллельно с фабричной системой.

Для истории фабрики и ее архитектуры необходимо остановиться более подробно на некоторых типичных фазах развития такого промежуточного типа здания между жилищем и собственно фабрикой.

Энгельс в своей книге «Положение рабочего класса в Англии» так описывает жилище ручных ткачей: «Для большинства ткачей требуется сырая мастерская, чтобы нить не рвалась каждую минуту, и вот отчасти из-за этого, отчасти вследствие бедности рабочих, которые за лучшую квартиру платят не в состоянии, в мастерских ручных ткачей нет ни досчатого, ни каменного пола. Мне приходилось посещать не мало квартир ручных ткачей; помещались они в самых заброшенных грязных дворах и улицах, обыкновенно в подвалах. Часто с полдюжины этих ткачей, из которых некоторые жены, живут в одном коттедже, состоящем из одной или двух рабочих комнат и большой спальни для всех».

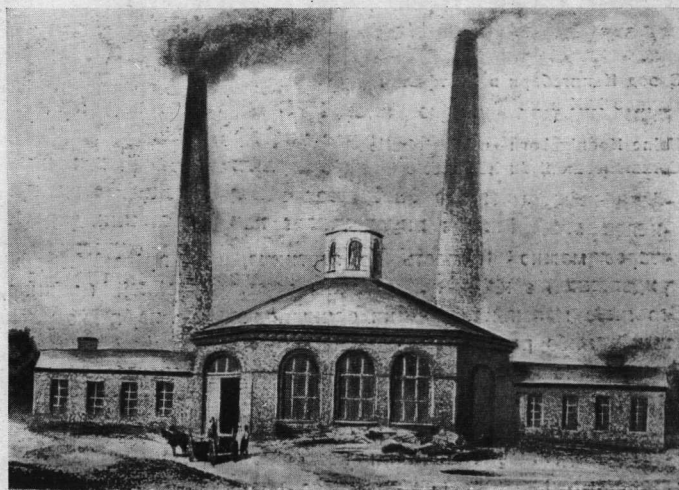
Описание Энгельса относится к 1844 г., т. е. по существу к тому периоду, когда фабричная система победила в текстильной промышленности ручную. Маркс по этому поводу говорит:



Металлургический завод в Верхнем Шлезвиге
Середина XIX века

Usine métallurgique dans le Haut Schléswig
Moitié du XIX siècle

Завод Борзиг-Тегель
в Берлине
Прежний вид
Середина XIX века



Usine Borzig-Teguel
à Berlin
Moitié du XIX siècle

«Всемирная история не дает более ужасающего зрелища, чем медленная, затянувшаяся на десятилетия и завершившаяся, наконец, в 1838 г. гибель английских хлопчатобумажных ткачей. Многие из них умерли голодной смертью».

К сороковым годам прошлого столетия фабричная система получает в Англии полное господство. Интересно отметить, что полстолетием ранее домашняя система проявляет себя в активных формах конкуренции с фабричной. Так, например, Маркс указывает на эксперимент, имевший место в Англии (Ковентри), состоявший в попытке механизировать домашнее производство.

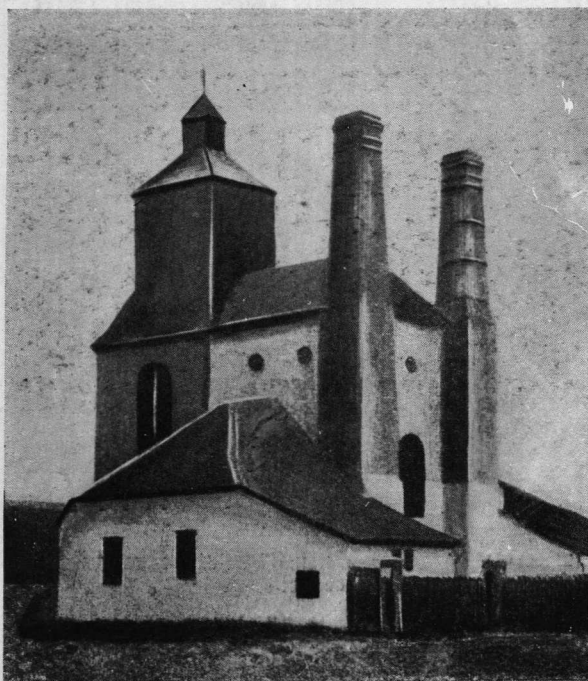
«В центре рядов коттеджей, образующих квадрат, строится так называемый *engine house* для паровой машины, которая посредством валов соединяется с ткацкими станками в кот-

теджах... В каждом коттедже помещалось 2—6 ткацких станков, принадлежащих рабочим или купленных в кредит, или нанятых на время. Борьба между коттеджем-фабрикой и собственно фабрикой продолжалась более 12 лет. Она кончилась полным разорением этих 300 коттеджей-фабрик».

Этот изумительный пример борьбы коттеджа с фабрикой безусловно должен войти в историю фабрик и их зданий.

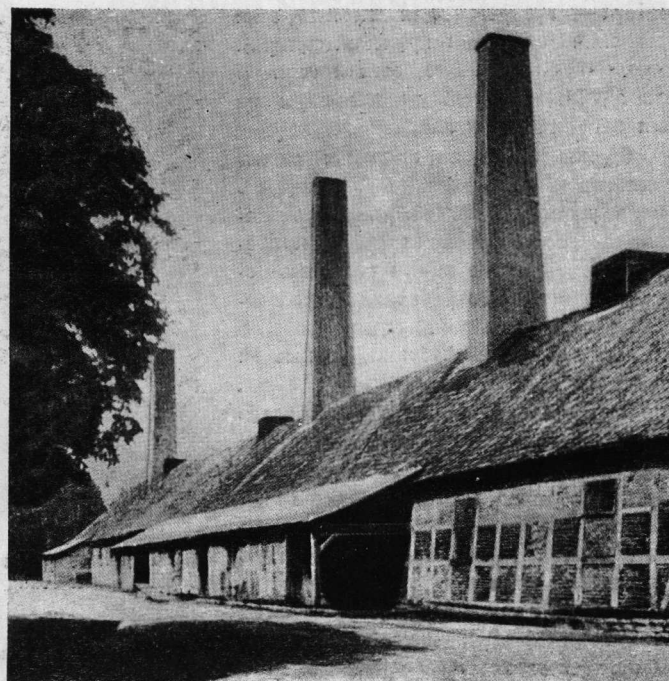
Некоторые данные относительно коттеджей ручных ткачей мы находим у Шульце-Геверниц в книге «Крупное производство».

«Значительная часть рабочих предместий Больтона еще до сих пор состоит из домов, которые в начале XIX столетия были построены для ручных ткачей; подвал для тканья, с обеих сторон освещенный непрерывным рядом окон; под ним жилое помещение, в



Завод Кенигсборн в Вестфалии
Начало XIX века

Usine Koenigsborn en Westphalie
Commencement du XIX siècle



Завод Зассендорф в Вестфалии
Середина XIX века

Usine Zassendorf en Westphalie
Moitié du XIX siècle

которое можно попасть по лестнице, приделанной с наружной стороны дома. Это либо маленькие домики одиночных ткачей, либо помещения с местом приблизительно на 20—30 ткацких станков. Последнее имеет место там, где кустарное ткачество перешло в мануфактуру».

Приведенные источники позволяют установить картину исторического развития ткацкой фабрики в эпоху промышленного переворота в Англии.

Проследить рождение новых архитектурных типов на примере именно ткацких фабрик чрезвычайно интересно потому, что, вплоть до наших дней, ткацкий станок незначительно изменялся в своих размерах и не только не увеличивался, но даже, по сравнению с деревянным станком, уменьшился во всех своих измерениях.

Совсем иное происходило с прядельными машинами: они непрерывно росли в своих размерах. Ручная прялка,

не превышающая по своей величине швейной машины, а потому, следовательно, легко уместяющаяся в самом небольшом жилище, была прототипом современного сельфактора или мюл-машины. В отличие от нее современная прядельная машина, доходящая до 30 м в длину, требует здания, которое должно иметь 3—4-кратную ширину жилого дома.

В области прядения это было одной из причин, почему фабричная система победила кустарные способы производства.

Тот же процесс борьбы кустарей с фабрикой происходит и в России за последнюю четверть прошлого столетия. Вся разница в том, что процесс в России происходил почти на столетие позже, чем в Англии. Аналогично дело обстоит и в Германии: Энгельс в сороковых годах так описывает промышленное состояние Германии: «Итак, на об-

ширных пространствах Германии в настоящее время существует такое состояние промышленности, которое на первый взгляд соответствует состоянию, господствовавшему повсюду перед введением машинного производства».

Поэтому так многообразна история развития ткацкой фабрики, которая обладала столь большой гибкостью в размещении машин, что позволила почти одновременно конкурировать целому ряду пространственных систем. Вначале кустарное ткачество, затем мануфактура, позже переход вновь к домашней системе на новой машинной базе и, наконец, к фабрике. В самое последнее время Форд говорит о том, что настала пора возвращения к домашней системе на базе электричества.

Таким образом, в ткачестве мы имеем возможность проследить все системы организации производства, которые когда-либо встречались:

Кустарное ткачество.....	до XVIII в.	жилище, имеющее одну более светлую комнату для станка
Мануфактура.....	начало XVIII в.	небольшие мастерские на 20—30 станков, без механического привода или с водяным двигателем
Фабрика (малая).....	конец XVIII в.	мастерские, с механическим приводом в виде парового двигателя с механическими станками
Фабрика-коттедж.....	начало XIX в.	жилище, со специальным помещением, оборудованным механическим приводом с механическими станками
Фабрика (большая).....	XIX в.	многоэтажное здание, с приводом от паровой машины или дизеля с трансмиссией (Англия)
Фабрика (малая).....	XX в.	одноэтажное здание с индивидуальными моторами и электрификацией (США)
Коттедж-фабрика.....	XX в.	жилище кустаря на новой технической базе электроэнергии и автотранспорта (США)

Внешний вид надшахтной постройки
с подъемным воротом, с лошадиным приводом
в Иоганнсгеоргенштадт в Эрцгебирге
Начало XVIII века

Construction surlevée d'un puit
à Iohangeorgenstadt à Erzgebirg
Commencement du XVIII siècle

Эта таблица дает возможность составить схематическое представление о развитии архитектурных типов в ткацком производстве, будучи типичной в некоторой мере вообще для легкой промышленности. Для того, чтобы проследить развитие типов заводов в тяжелой промышленности, главным образом в металлообрабатывающей промышленности, следует остановиться на эпохе бурного строительного подъема в Германии в 70—80-е годы прошлого столетия.

«Наша крупная промышленность возникла в 40-х годах; первым своим подъемом она обязана революции 1848 г. и смогла полностью развернуться после революции 1866—1870 гг. (Энгельс, предисловие к «Жилищному вопросу»). Победа над Францией в 1871 г. создала прилив французских капиталов в германскую промышленность». «Как раз тогда, — пишет Энгельс, — на Германию пролился дождь французских миллиардов; государственные долги были уплачены, построены крепости и казармы, возобновлены запасы оружия и амуниции... Миллиарды дали толчок молодой крупной индустрии».

Причины возникновения германской промышленности в эти годы, как мы видим, имеют военное значение, а потому совершенно понятно, что капиталы вкладывались в металлопромышленность. Машинная техника к этому времени достигла высокого развития, что можно видеть хотя бы из того, что новая промышленность вырастает на базе железнодорожного, рельсового транспорта, в отличие от водного и гужевого в период английского промышленного переворота XVIII в.

В Германии быстро вырастает металлургия, главным образом в двух районах: Рур и Силезия.

В архитектурном отношении интересно то обстоятельство, что тяжелая

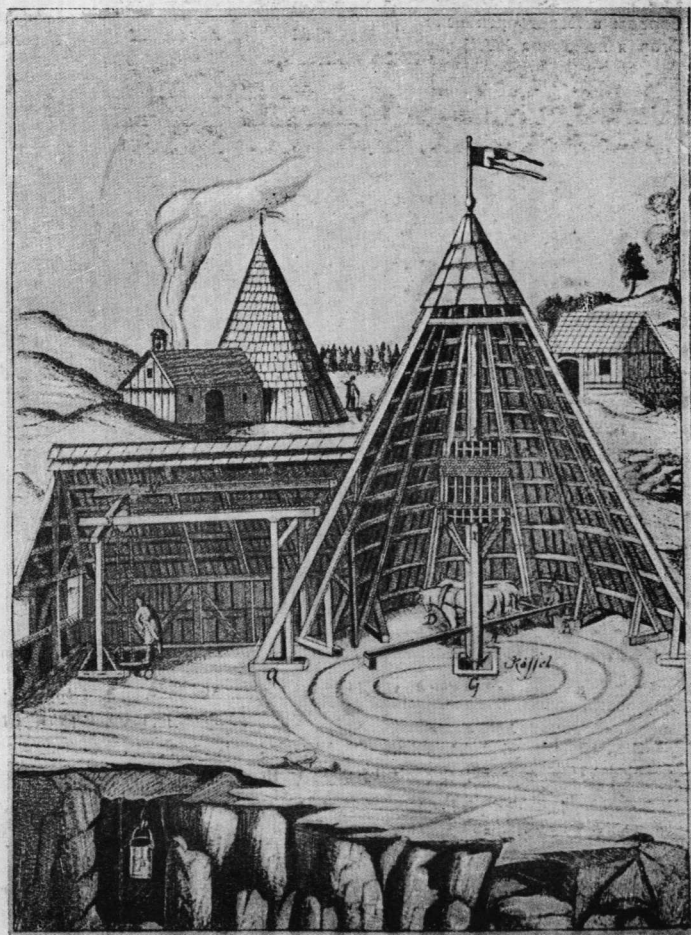
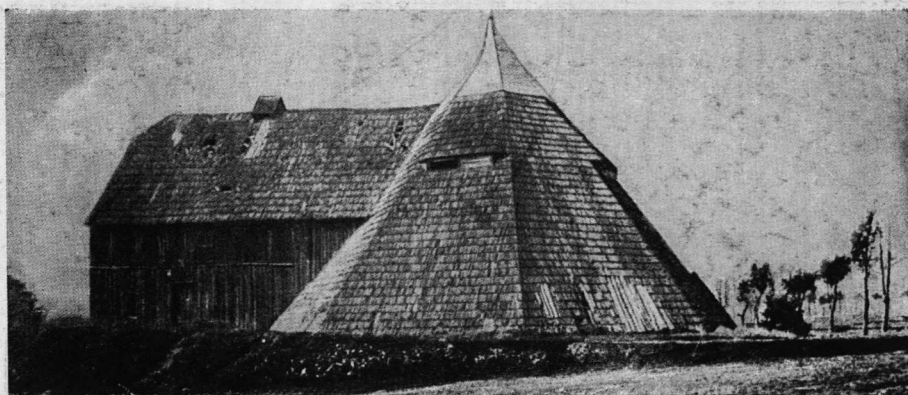
Внутренний вид надшахтной постройки
с подъемным воротом,
с лошадиным
приводом
Начало XVIII века

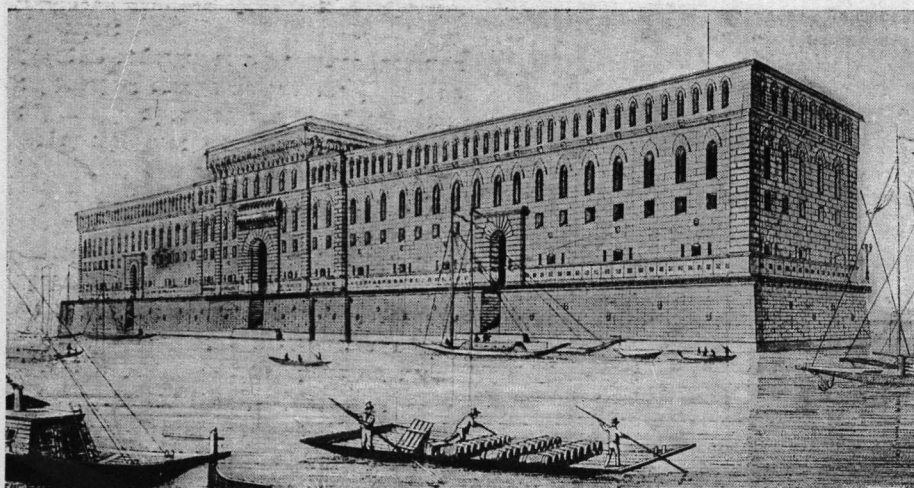
Vue intérieure de la
construction du puits
Commencement du
XVIII siècle

промышленность родила немедленно крупные агрегаты, в том числе плавильные печи, домны. Процесс выплавки чугуна, в отличие от обработки железа в кирпичных печах малого размера, сразу потребовал больших размеров печи. Печь вырастает выше здания, пролезая через его кровлю. Получаются невиданные доселе формы, которые архитектор никак не хочет принять как нечто новое, но обрабатывает их в виде ба-

шен с бойницами. Только значительно позже, на грани XIX и XX столетий, доменная печь обращается в своеобразную машину, покидая габариты дома, в который ее заключали раньше.

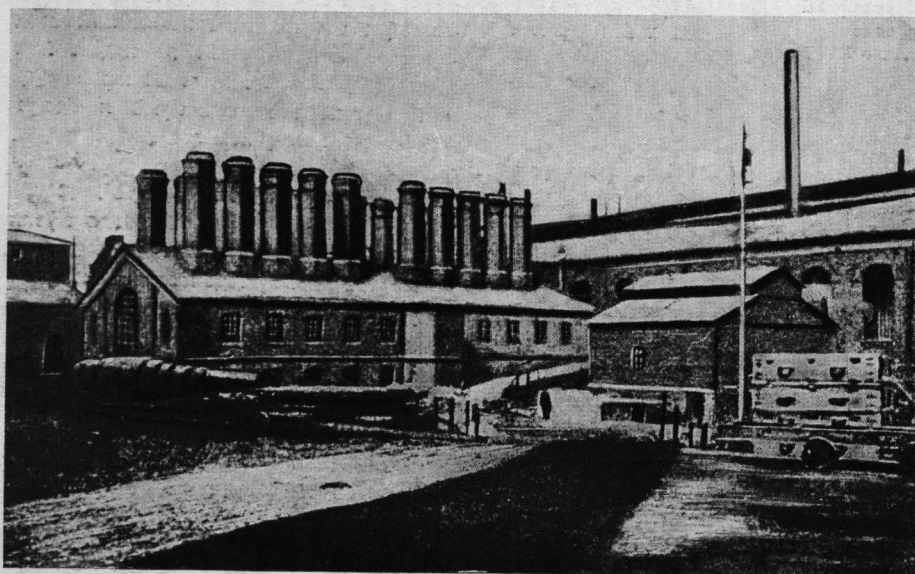
Очень любопытны, впрочем, и самые формы здания в металлургии. Если текстильная промышленность родила здания, производные от жилища, то металлопромышленность идет от мельницы. Известно из истории также и рус-





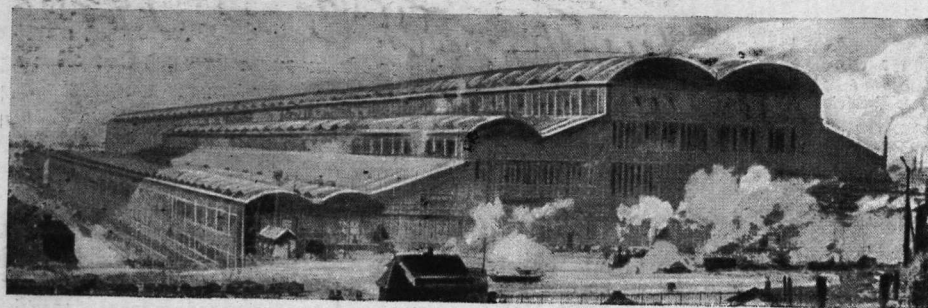
Склады в Новогеоргиевске
Вторая половина XVIII века

Entrepôts à Novogéorgulevsk
Seconde moitié du XVIII siècle



Обуховский завод. Сталелитейная мастерская
Вторая половина XIX века

L'usine Oboukhov. Acieries
Seconde moitié du XIX siècle



Завод Круппа в Эссене. Корпус 9-й
Конец XIX века

L'usine Krupp à Essen. Corps № 9
Fin du XIX siècle

ских казенных заводов (Ижорского, напр.), что водяное колесо являлось движущей силой еще в XIX в. Любопытно, как в архитектуру проникает совершенно новый мотив круга и даже именно колеса. Круглые формы при- сущи, как это совершенно ясно, не ка- мню, а гнутой или отливаемой форме ме- талла. Семидесятые годы являются го- дами развития металлических конструк- ций. В эти годы порывается связь с классическими традициями каменного строительства и появляются впервые легкие металлические здания. Интересен завод Круппа, который в девяностых годах уже имеет гигантское здание по- чти целиком из стекла и металла. Фор- мы этого здания очень типичны для своего времени: классические традиции еще привязывают к обязательному при- менению симметрии, все остальное же разрушает основы классического постро- ения здания и его деталей: не суще- ствует уже стены — она обратилась в сплошной проем. В здании кровля по своим размерам преобладает над стен- ной поверхностью. Кровля лишается чердака, и, что особенно важно, появля- ется верхний свет. Габариты кровли приобретают невиданные до того разме- ры и формы. Все это, с точки зрения традиционных представлений, является безобразным и поэтому архитекторы на- долго покидают промышленность.

Так дело обстоит до нового бурного подъема промышленного строительства непосредственно перед мировой войной.

Этот период совпадает с техниче- ской реконструкцией крупнейших пред- приятий Германии. Капиталисты, про- шедшие школу истории, понявшие зна- чение рабочего движения, а также оце- нившие роль рекламы, привлекают в промышленность крупнейшие архитек- турные силы. В этот период работают в промышленности Петер Беренс, Пель- циг. Во Франции Тони Гарнье строит Лионские бойни, проектирует гигантский промышленный город.

Непосредственно перед войной вы- ступают и более молодые архитекторы: Мендельсон и Гропиус. На базе индустриального строительства возникает но- вое течение конструктивизма. Именно теперь, когда мы в нашей архитектуре преодолеваем конструктивизм, уместно вспомнить его связь с историей промыш- ленной архитектуры.

АРХИТЕКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОМЫШЛЕННОЙ ТЕРРИТОРИИ

А. ЗИЛЬБЕРТ

Дореволюционный завод — это система машин, расположенных с расчетом на максимальную эксплуатацию рабочего, без какой бы то ни было заботы о нем. Отсюда невнимание к архитектуре цеха, к организации территории, к благоустройству участка.

Октябрьская революция, в корне изменив отношение к труду, изменила и отношение к месту труда. Заводы стали крепостями социализма, и постепенно, шаг за шагом, вслед за изменившимся содержанием стала меняться и архитектурная форма советского завода.

В области планировки промышленных предприятий мы проделали огромный путь от робкого «архитектурного оформления» схем, изготовленных технологом или транспортником, и копирования западных образцов до сложных комплексных решений, коренным образом отличных от предприятий капиталистического Запада.

В коллективе специалистов архитектор на стадии решения генерального плана занимает положение синтезирующего работника, являясь непосредственным защитником интересов живого человека.

Перед архитектором, включившимся в планировку промтерритории, во весь рост встали вопросы организации пространства и проблема архитектурного ансамбля всего завода.

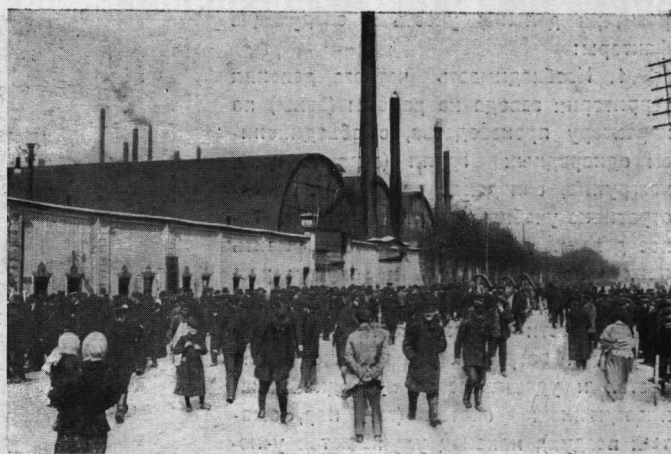
Работа архитектора по организации пространства начинается с момента размещения завода на участке.

Рациональный выбор места для будущего предприятия предполагает тщательный анализ всех возможных вариантов. Вопросы геологии участка, гидрогеологии, пригодности грунтов, заливаемости внешними водами, климата, водоснабжения, канализации, транспорта, организации рельефа — все это обычно решается архитектором вместе с соответствующими специалистами. Вопрос о связи предприятия с районом и городом архитектору приходится решать почти самостоятельно.

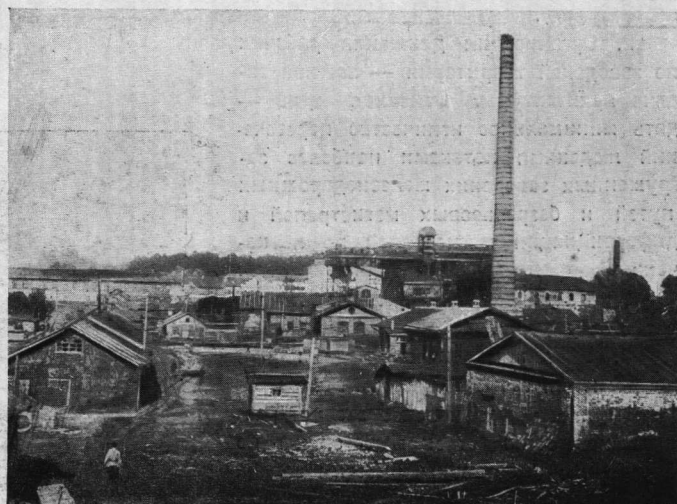
Промышленность — неотъемлемая часть городского организма, а в условиях СССР — основной градообразую-

Путиловский завод
до революции. Вход

L'usine Poutilov
d'avant la révolution
Entrée

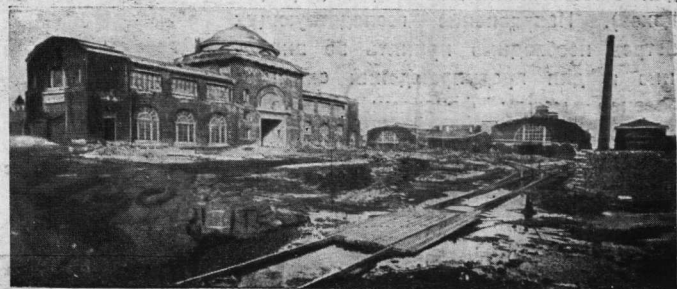


Металлургический
завод в Выхсе
Типичный дореволю-
ционный завод



Usine métallurgique
d'avant la révolution
à Vixsé

Завод АМО при
Рябушинском
Общий вид



L'ancienne usine
Ryabouchinsky
Vue générale

щий центр, поэтому правильное пространственное решение отдельного завода может быть достигнуто только при целостном гармоничном решении всего ансамбля города, включающего и промышленность.

Моменты инженерно-организационного характера играют огромную роль в планировке заводской территории.

Все многообразие условий, влияющих на решение генплана, можно свести к следующим положениям: пространственное расположение цехов должно быть в полном соответствии с технологическим процессом внутри цехов и

транспортной системой. Расположение всех цехов и устройств должно обеспечить возможно полную прямолинейность грузового потока.

Производственный процесс — стержень генерального плана.

Планировочное решение промышленной территории должно предусматривать также возможности расширения предприятия и изменения его производственного процесса.

На ряду с внимательным учетом требований производственного процесса, транспорта и инженерного оборудования территорий, — архитекторы-плани-

ровщики должны учесть и следующие факторы:

1. Необходимость четкого деления территории завода на районы (зоны) по характеру производства, с объединением однородных групп (горячие цеха, хозгруппа, складская группа, административно-учебная группа и т. п.). Такое деление дает возможность повысить пожарную безопасность и защиту; распределить отдельные группы по степени вредности в зависимости от господствующих ветров; одновременно облегчается и удешевляется подводка канализационных систем (газ, пар, сжатый воздух), наконец улучшаются условия труда для работников административно-учебной группы (контора, ФЗУ, лаборатория).

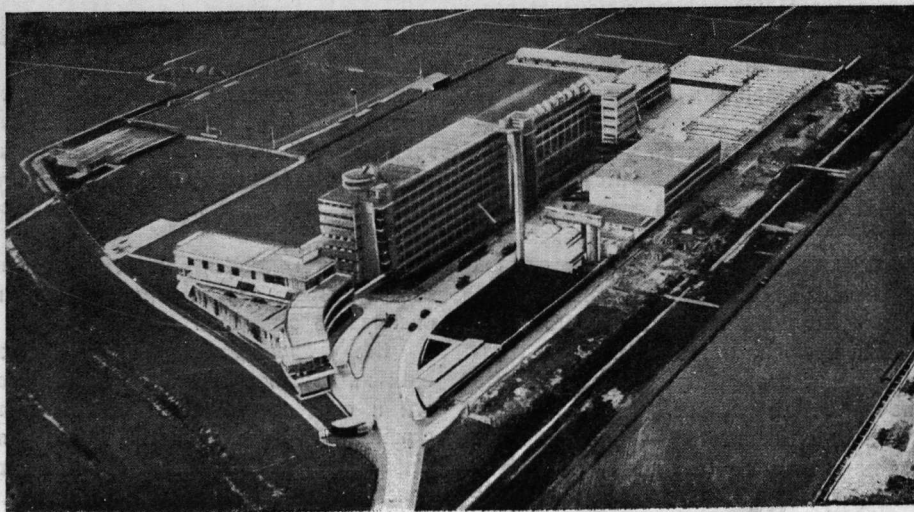
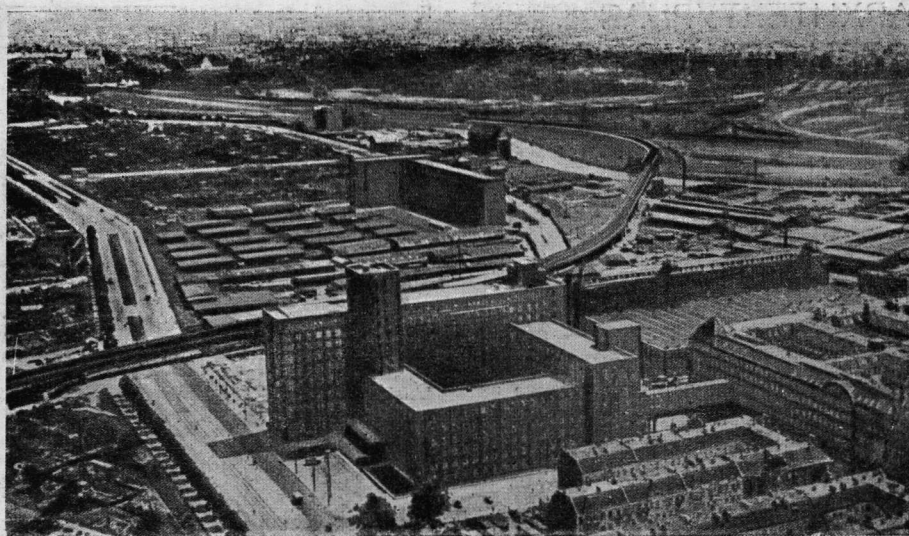
2. Организация движения рабочих по заводской территории — важная задача архитектуры. Основная цель — дать минимальное количество пересечений людскими потоками наиболее загруженных заводских железнодорожных путей и безрельсовых магистралей и дифференциация магистралей по назначению.

3. Рациональная организация рельефа площадки.

4. Учет климатических данных в направлении господствующих ветров.

Группы вредных цехов следует расположить с подветренной стороны по отношению к остальным частям завода или населенного места и предусмотреть использование механической силы ветра для естественной вентиляции (аэрации цехов). Направление господствующих ветров необходимо принять во внимание и для предупреждения снежных завалов между фонарями. Важно и правильное расположение фонарей цеха относительно стран света для минимальной инсоляции, особенно для цехов, работающих с мелкими и блестящими деталями.

Но как бы тщательно не были проработаны все эти факторы и как бы удачно они не были разрешены, подлинно социалистическое предприятие может быть создано лишь тогда, когда все эти моменты будут объединены за-



На фото сверху вниз:

Заводы среди жилых кварталов Сименсштадт в Берлине

Usine dans un quartier d'habitation à Siemensstadt près de Berlin

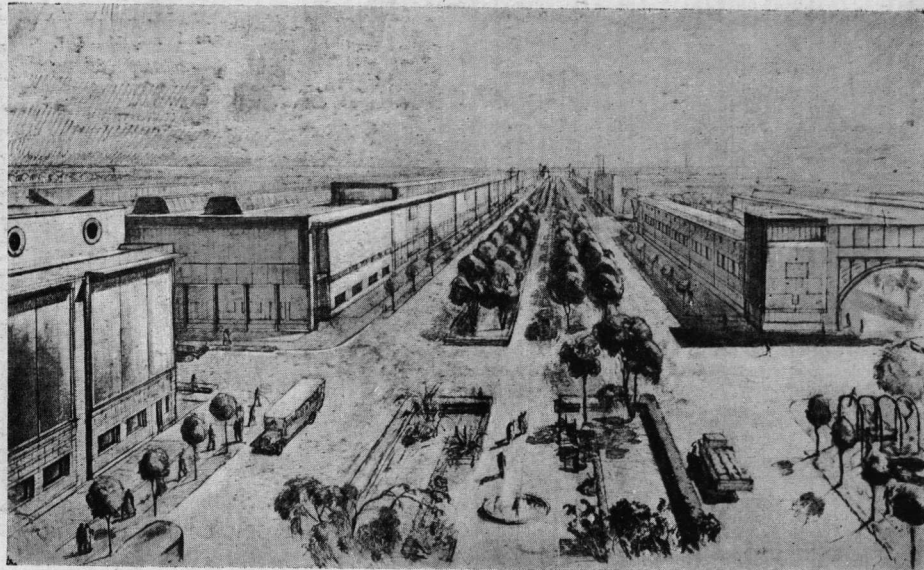
„Ансамбль“ капиталистического города

„Ensemble“ d'une ville capitaliste

Фабрика Ван-Велле в Роттердаме

Общий вид

Usine Van Velle à Rotterdam. Vue générale



Проект реконструкции автозавода им. Сталина в Москве
Входная площадь и главная магистраль
Арх. Г. Вегман

Proje de reconstruction de l'usine Staline à Moscou
Place de l'entrée. Vole maîstrale
Arch. G. Vegmann

конченным архитектурно-композиционным замыслом.

Законы архитектурной композиции одни и те же и в планировке города или поселка и в планировке завода.

Существуют только некоторые специфические особенности, обусловленные характером объекта.

Свободная раскрытая композиция или внутренние дворы, тупиковые решения перспектив или перспективы, уходящие в даль и незаметно переходящие в окружающее пространство, — все эти, встречающиеся в практике, приемы пра-

вильны лишь тогда, когда они органически увязаны с окружающей средой, местными особенностями и способствуют лучшей организации производства.

Композиционный центр, как правило, должен быть один, но при большом протяжении территорий современных заводов возможно наличие нескольких композиционных центров, которые в таком случае должны быть соподчинены.

Композиционный центр должен быть ориентирован на главные подходы, магистрали. Наличие нескольких композиционных центров дает возможность

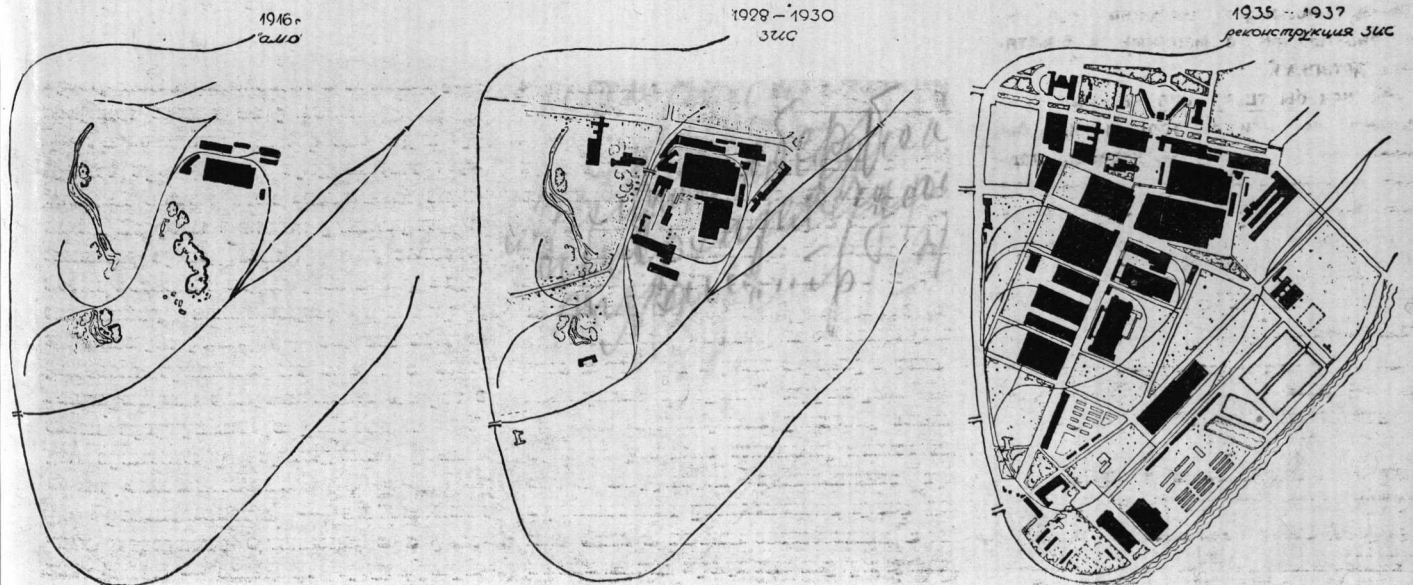
ориентировки всего объемного комплекса на несколько подходов к заводу.

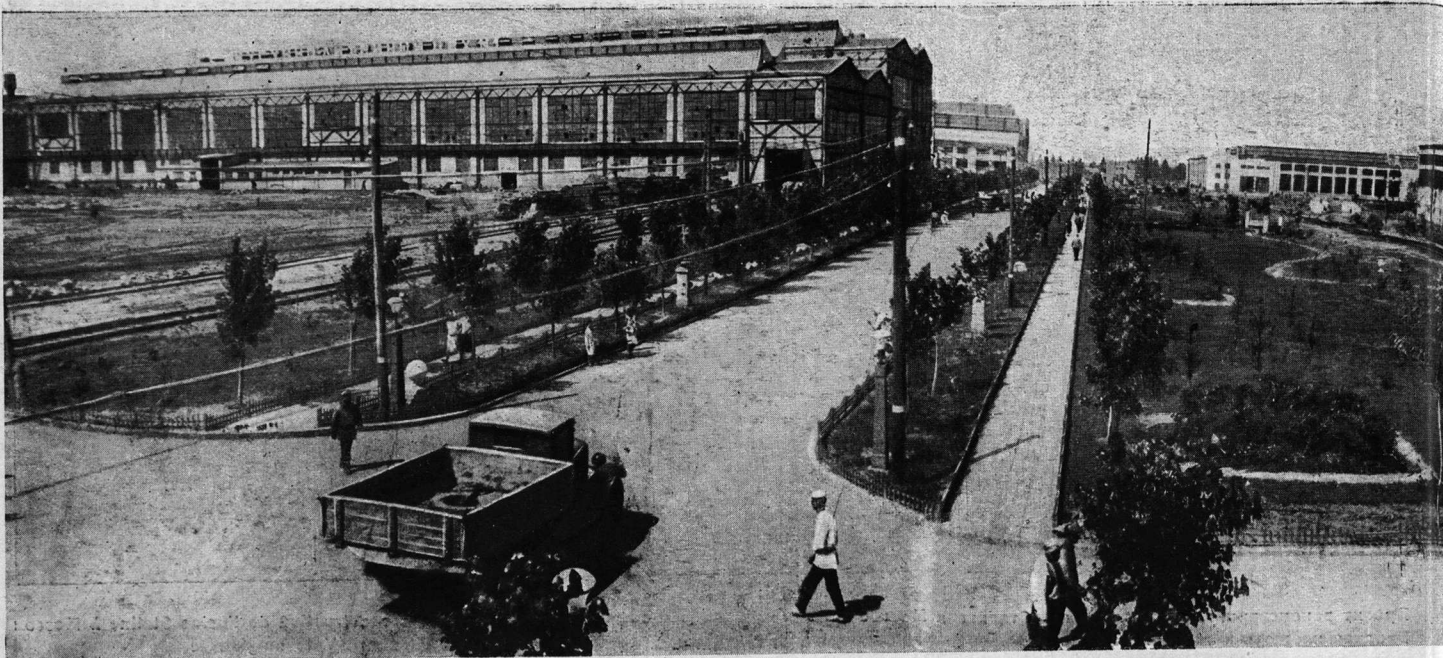
В архитектурном решении заводской территории большую роль играют композиционные оси, так как при всех видах композиции огромные территории приходится организовать помощью осей, связывающих отдельные композиционные центры. Оси совпадают обычно с основными заводскими магистралями, приобретающими богатую архитектурную трактовку.

Выявление подходов к заводу — является основной задачей композиции входной площади, приобретающей в

Проект автозавода им. Сталина в Москве
Эволюция генплана

Projet de l'usine d'automobiles Staline à Moscou
Evolution du plan d'ensemble





Краматорский завод. Главная магистраль

большинстве заводов значение композиционного центра, и, поэтому, требующей особенно тщательного архитектурного решения.

Заводские площади в большинстве случаев служат главными ориентирующими и композиционными центрами всего комплекса, поэтому композиция площадей завода не может иметь самостоятельного значения, а должна быть органической частью всего заводского ансамбля.

Различные условия размещения за-

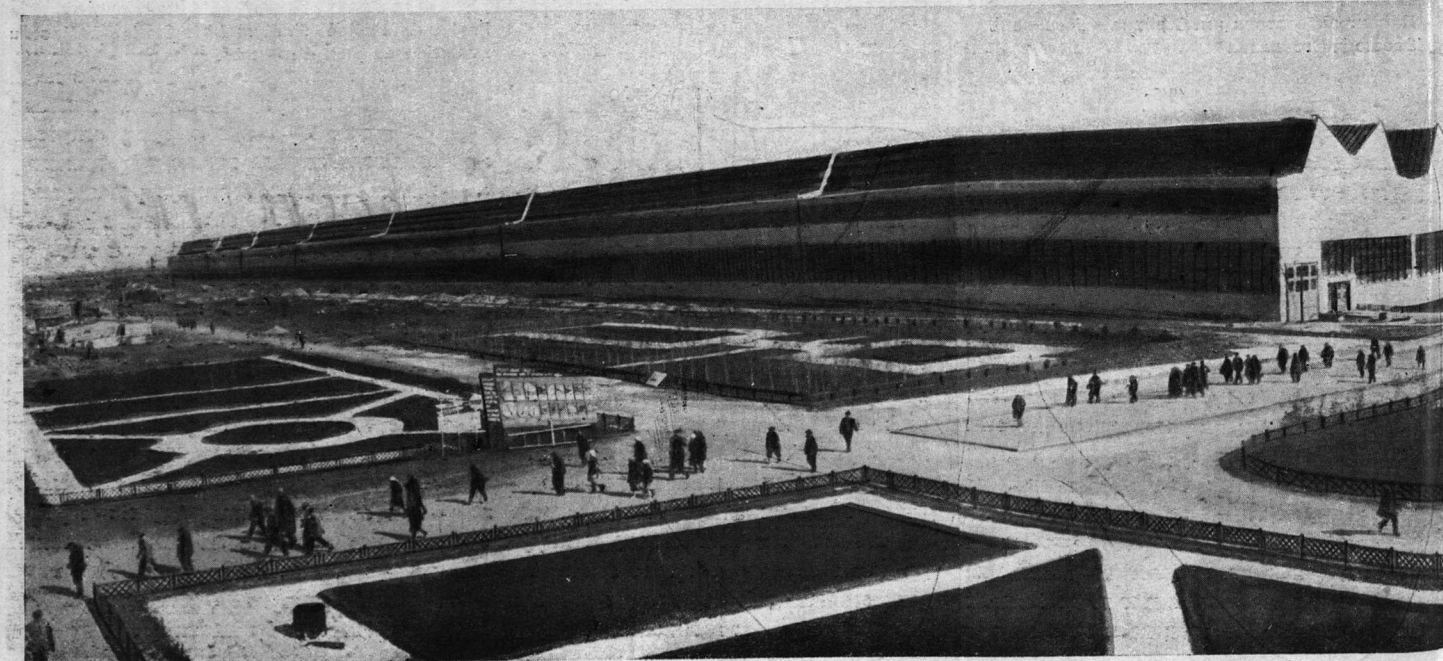
вода диктуют архитектору тот или иной прием композиции. Для заводов, расположенных среди жилых кварталов города, как, например, московский Электрозавод или ленинградский «Красное знамя», характерны замкнутая периметральная застройка и повышенная этажность.

Для заводов, расположенных в специальном промышленном районе большого города (Днепрокомбинат, Черниковка, Кемерово, 2-й Сталинский комбинат транспортного машиностроения), ха-

рактерны: возможность архитектурного объединения всех сооружений, обслуживающих группу заводов; возможность приближения к жилью менее вредных цехов; единство архитектурного замысла. Каждый из заводов, расположенных в таком районе, должен с максимальной тщательностью учитывать архитектурное решение соседа.

Наиболее часто встречающимся — в условиях СССР — типом завода является завод, расположенный на свободном участке со специальным поселком

Тракторный завод в Челябинске



L'usine Kramatorsk. Voie magistrale

или соцгородом при нем (ГАЗ, Каширский электрозавод, ЦИЗ и МРВ). При этом обеспечивается и свобода планировки и возможность роста завода.

Казалось бы, что в этом случае легче всего найти единое целостное решение ансамбля города и завода, но в практике часто приходится наблюдать обратное.

Благодаря существующей системе раздельного проектирования, очень распространен прием, который можно характеризовать как архитектурный анта-

гонизм, полное взаимное игнорирование города и завода.

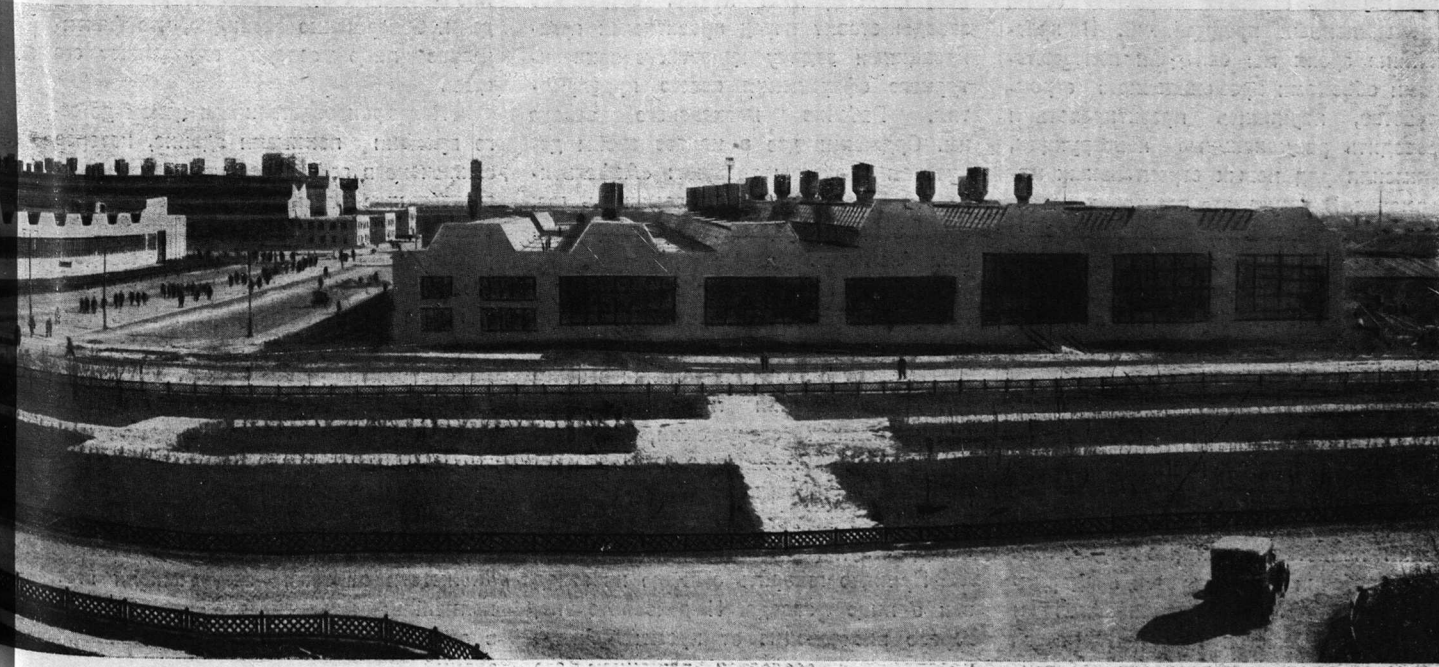
Корни этого явления нужно искать на Западе, где даже в «идеальных схемах» и проектах городов-садов (Лечворс, Вельвин) и даже в проблемной академической работе такого крупного зодчего, как Тони Гарнье „Cité Industrielle“, никогда не ставился вопрос об архитектурном единстве и гармонии организма заводского и городского.

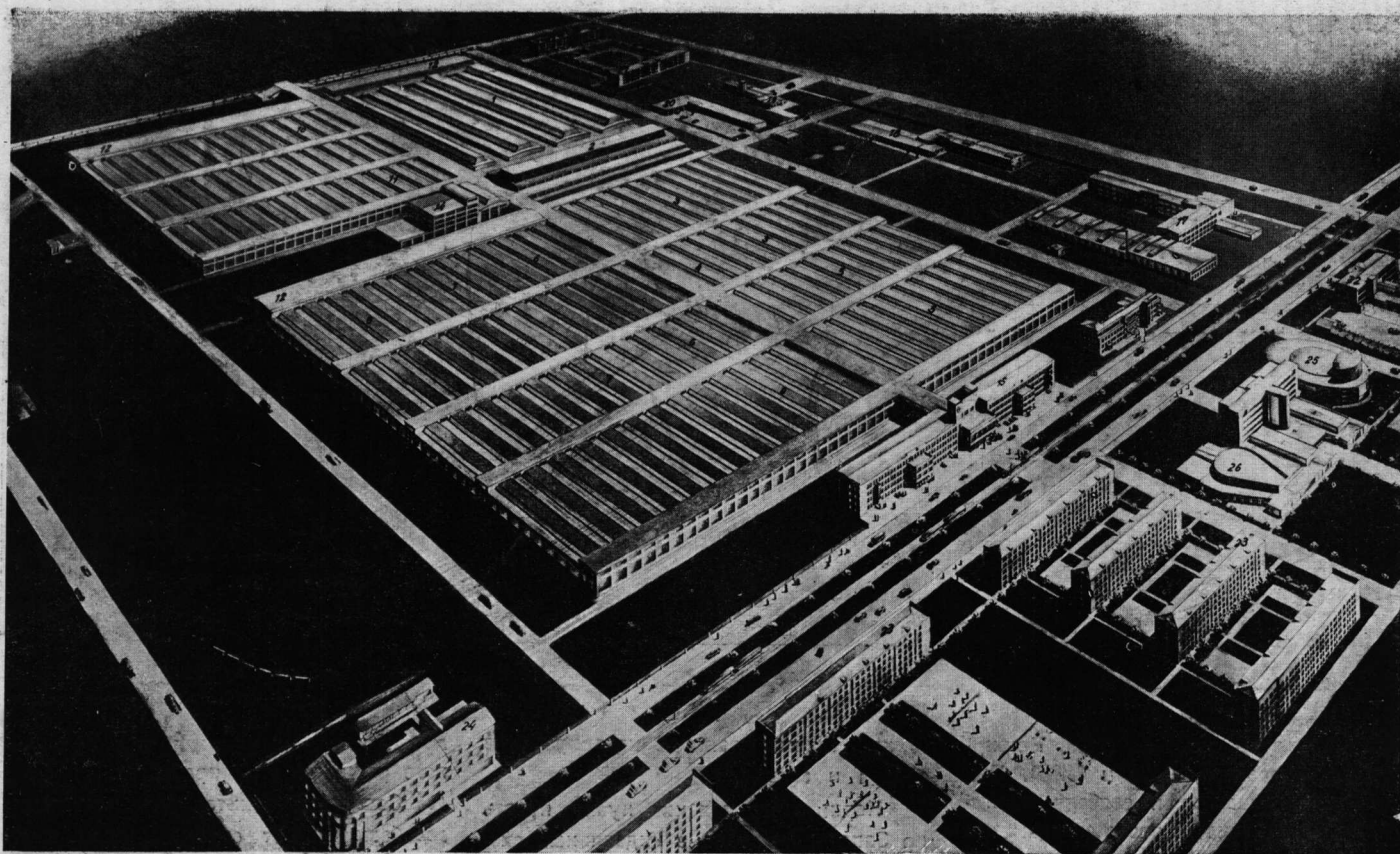
Только в Советском союзе созданы

предпосылки и условия для правильного решения этой проблемы.

Советская архитектура, постепенно освобождаясь от отрицательных влияний Запада и механического подхода к инженерным решениям планировки завода, уже добивается в отдельных случаях целостного решения города и завода (Средневолгострой, Чирчикстрой). Эти, пока еще немногочисленные примеры — вехи того пути, по которому должна пойти промышленная планировка.

L'usine de tracteurs de Tchelyabinsk





Проект 1-го государственного подшипникового завода им. Л. М. Кагановича

Projet de l'usine de roulement à billes L. Kaganovitch

АРХИТЕКТУРА ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ЦЕХА

В. А. МЫСЛИН

За первую пятилетку в разных концах нашей страны выросли сотни промышленных предприятий. В кратчайшие сроки мы овладели колоссальными объемами промышленного строительства, научились проектировать и возводить рациональные конструкции, применяя ряд новых строительных материалов. В результате всех этих достижений сложнейшие технологические процессы получили неплохую строительную оболочку, но архитектурно-художественный замысел большинства наших заводов все еще оставляет желать лучшего. Даже самая доброкачественная строительная оболочка для технологического процесса уже не удовлетворяет людей, для которых труд стал делом доблести и чести.

Ярким подтверждением этого положения является стихийное стремление самих рабочих украсить свое предприятие. Штукатурятся, окрашиваются и даже расписываются цеха, озеленяется заводская площадка, вводятся добавоч-

ные элементы в виде фонтанов киосков, транспарантов и пр. Отдельные заводы ставят перед проектными организациями задачу целостного архитектурного оформления своего предприятия. Рабочие московского завода им. Орджоникидзе в наказе своим депутатам в советы требуют: «Асфальтировать двор фабрики, озеленить его, сделать два художественно-оформленных фонтана».

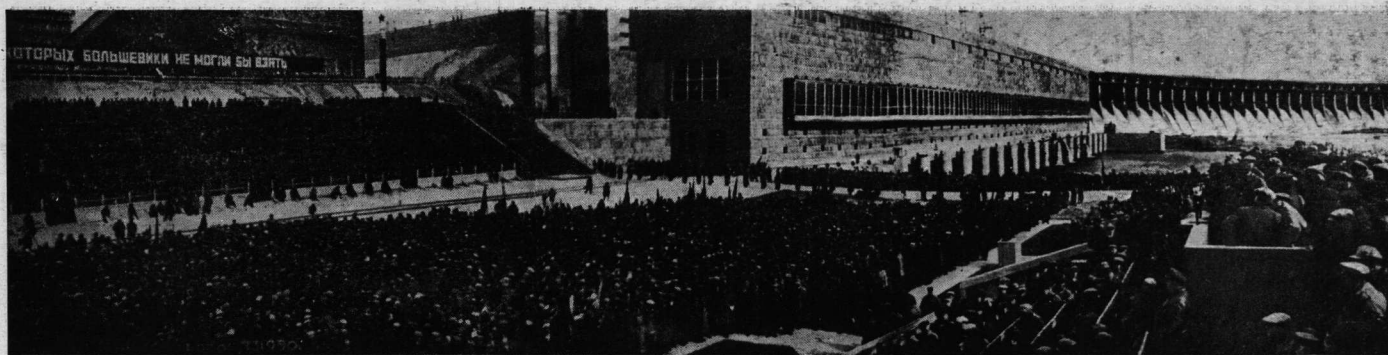
Такие предложения не единичны. Интерес к архитектуре начал проникать в самые широкие массы трудящихся.

В связи с этим мы должны в области проектирования и строительства промышленных сооружений, на базе опыта первой пятилетки и возросших материальных возможностей, приступить к созданию комплексов высокого архитектурно-художественного значения.

Принято говорить о входе на завод как о лице завода. И действительно, первое впечатление от промышленного предприятия создается решением его

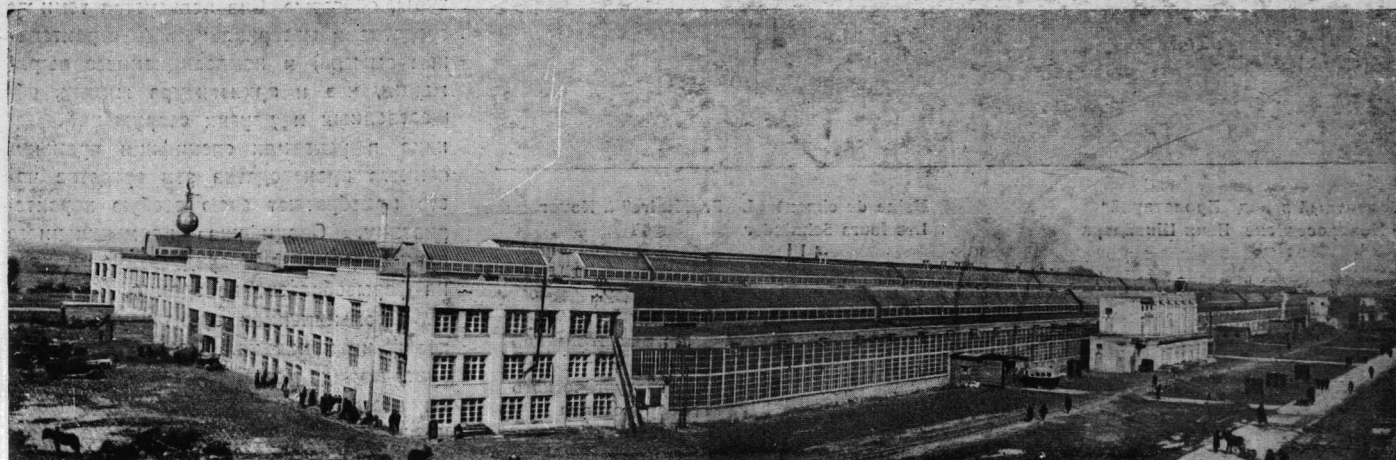
входа. Однако, архитектурное оформление входа на завод еще не решает задачи. Совершенно очевидно, что фактическое лицо завода определяют его цеха.

Под производственным цехом до сих пор времени понимали здание, которое заключено в себе более или менее самостоятельную часть общего технологического процесса. На современном этапе развития промышленных производств это понятие бесконечно расширилось. Мы уже имеем заводы-цеха. Весь технологический процесс московского завода «Шариноподшипник» им. Л. М. Кагановича от входа сырья до выхода готовой продукции решен в одном здании. Поэтому под современным понятием цеха надлежит понимать уже все основное производство — от входа сырья до выхода готовой продукции, вне зависимости от того, заключен ли этот полный цикл технологического процесса в одно или несколько самостоятельных зданий.



Днепрогэс им. Ленина. В день открытия

Centrale électrique Lénine de Dniéprostroi. Inauguration



Автозавод им. Молотова в г. Горьком. Механосборочный цех

L'Usine d'automobiles Molotov à Gorky. Atelier de montage

Существовавший до сего времени подход к промышленному зданию, как к строительной оболочке над техническим процессом, приводил к тому, что рассмотрение его ограничивалось вопросами технологии, специального оборудования и экономичности избранного конструктивного решения. Вопросу архитектурно-художественной ценности промышленного здания уделялось явно недостаточное внимание. Промышленное здание не представляло самостоятельного архитектурно-художественного интереса. Теперь, когда вопросы архитектурно-художественного качества приобретают первостепенное значение, необходимо, именно с этой точки зрения, подойти к решению производственного цеха.

Цеха самых различных производств часто, вне зависимости от их технологического содержания, приобретают родственную архитектурно-строительную форму. Так, можно легко наметить следующие вполне установившиеся и име-

ющие свои архитектурно-строительные особенности типы производственных цехов.

1. Одноэтажный цех — характерен для машиностроения, металлургии (мартены), текстиля, фарфора и других производств.

2. Многоэтажный цех — распространен в стекольной, текстильной, резиновой, химической и других видах производств.

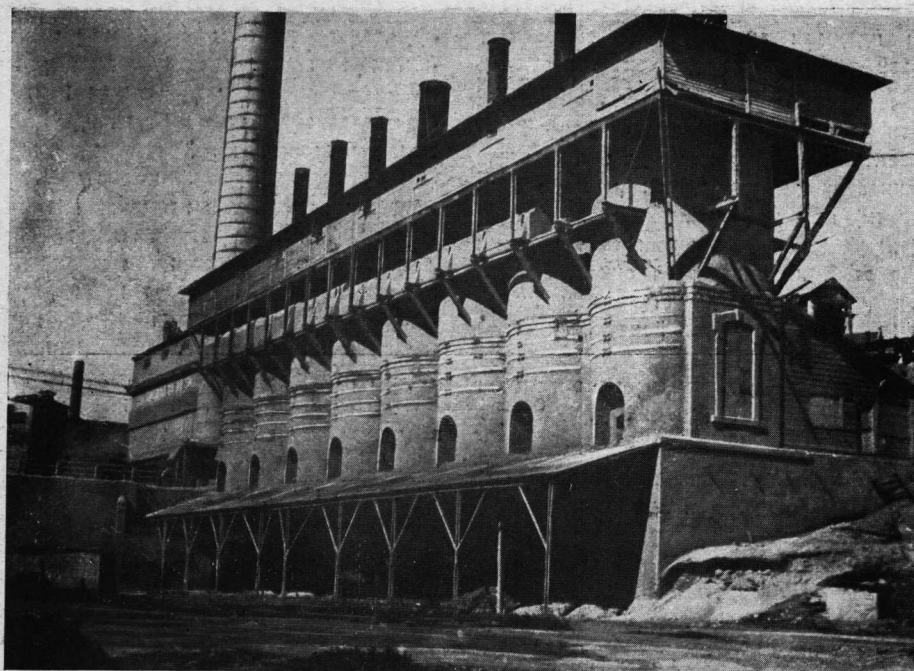
3. Цех-агрегат — существует в металлургии (домна), коксохимии (коксовые батареи), энергетике (газогенераторы, открытые повысительные подстанции) и других видах промышленности. Отличительная черта последнего типа — та, что внешняя форма его строится самим агрегатом. Агрегат не одевается в дополнительную архитектурно-строительную оболочку.

Здесь нами приведены лишь некоторые, наиболее часто встречающиеся типы производственных зданий. Существует целый ряд промежуточных ре-

шений, при чем даже в одном сооружении могут сочетаться элементы всех указанных типов.

Промышленная архитектура располагает исключительным богатством форм, многие из которых присущи только промышленному производству (бункера, трубы, эстакады). Поэтому приведенную классификацию, а также примеры к ней необходимо рассматривать как первую попытку подойти к промышленному сооружению с точки зрения его архитектурно-строительной формы. Такой подход необходим для выявления возможностей композиционно-пространственного решения наиболее характерных и чаще всего встречающихся типов промышленного здания.

Есть виды промышленности, где производственные процессы требуют лишь одного и единственного способа передвижения сырья и полуфабрикатов (вертикального или горизонтального), т. е. связаны с одним и единственным типом здания (многоэтажным или одно-



Цементный завод „Пролетарий“
в Новороссийске. Печи Шнейдера

Usine de ciment „Le Prolétaire“ à Novorossisk
Les fours Schnieder



Днепропетровский
завод
металлургического
оборудования
Доменный цех

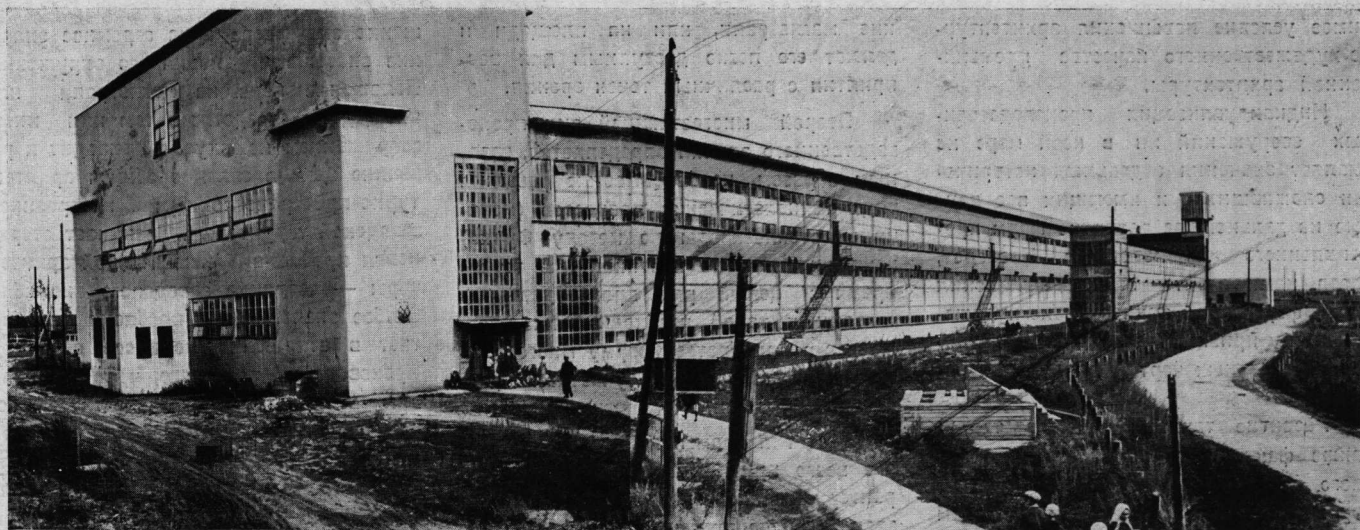
L'usine de
machines-outils
de Dniépropetrovsk
Les haut-fourneaux

этажным). Но есть еще множество других видов производств, для которых направление процессов может трактоваться различно и, тем самым, не является решающим фактором в выборе этажности промышленного здания.

Возникают и другие факторы, предопределяющие тип промышленного здания. Факторы эти, по преимуществу техно-экономического порядка, раскрывают перед промышленной архитектурой богатейшие возможности в выборе архитектурно-строительного типа здания и сочетания их.

Промышленная архитектура не является самостоятельной, ничем не связанной с остальными видами архитектуры, областью. Она пользуется теми же средствами материального (в строительном смысле) и композиционного выражения, что и архитектура жилых, общественных и других сооружений. Однако в условиях специфики промышленного производства эти средства часто приобретают свою особую характеристику. Специфика промышленного производства непосредственно влияет на формообразование здания.

Промышленная архитектура наиболее функциональна. Производство требует, прежде всего, рациональной работы всего промышленного комплекса и каждого цеха, каждого агрегата в отдельности. Поэтому в большинстве случаев архитектор, работающий в области проектирования промышленных сооружений, лепит основную композицию здания из технологии. В отдельных случаях на архитектурное решение производственного цеха не в меньшей степени могут влиять и другие факторы. Так в производстве, связанном с переброской большого количества грузов (например, металлургия), этот фактор имеет решающее значение и на архитектуру; в производстве, выделяющем вредности (например, искусственное волокно), — особое значение приобретают санитарные устройства, а в трудоемком (например, машиностроении) — социально-бытовые и культурно-административные сооружения для обслуживания рабочих. Наконец, при особой сложности конструктивной задачи (ангары, эллинги, мосты) — последняя становится определяющей, так как вопросы конструкции, даже в обычных с нашей точки зрения промышленных сооружениях, играют огромную роль. Необходимость сочетания конструкции с оборудованием делает промышленную архитектуру еще и наиболее конструктивной. Однако наибольшая, по сравнению с другими видами строительства, функ-



Хлопчатобумажная фабрика „Красная Талка“ в Иванове

Fabrique de coton „Krasnaya Talka“ à Ivanov

циональность и конструктивность промышленной архитектуры ни в коей мере не исключает ее эмоциональности.

Художественная выразительность и эмоциональность промышленной архитектуры базируется в основном на ряде моментов, заложенных в самой специфике промышленного производства (технологические особенности, богатство форм оборудования, обслуживания и пр.), а также на специфических особенностях промышленного здания (огромные протяженности, однородно разрешаемые поверхности, сплошь остекленные механосборочные или лишенные проемов силосы и холодильники, большие высоты и пролеты, требующие арочных или решетчатых конструкций перекрытия).

Правда, эти средства могут быть переведены на язык архитектуры только при условии их активной художественной переработки. Образное обогащение промышленной архитектуры, задача художественно-идеологического насыщения процессов труда на советском заводе, требуют еще и расширения выразительного языка архитектуры за счет синтеза всего комплекса изобразительных искусств. Огромное значение приобретает живописное оформление стен, скульптура, которая должна найти место при оформлении внешнего вида здания, входа и пр. Наконец, к этим же дополнительным средствам обогащения форм промышленной архитектуры относится и озеленение, которое должно быть органически включено в архитектурное решение цеха. При применении всех этих средств необходимо учитывать естественные и климатические

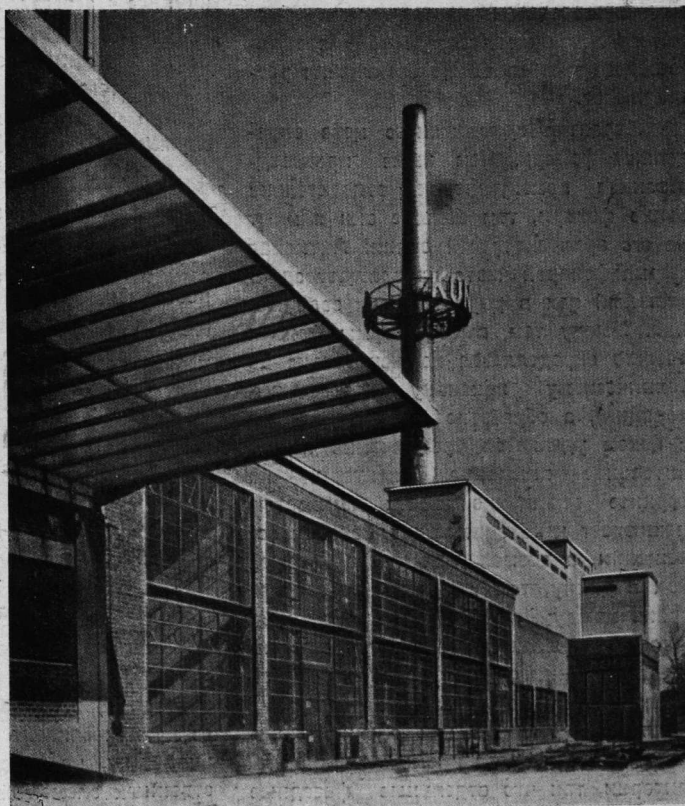
условия места строительства промышленного предприятия, национальные особенности края, характер труда и производства, а также условия окружения.

Но при этом необходим индивидуальный подход к каждому отдельному промышленному предприятию, к каждому отдельному сооружению не только в зависимости от вида произ-

водства, которое часто уже и сейчас кладет свой отпечаток на характер завода и отдельных зданий, но и в зависимости от всех остальных условий, в которых сооружение будет находиться.

Создание образа, присущего только данному предприятию, отыскание архитектурной «эмблемы» для выражения данного вида производства — необхо-

Хлебозавод
в Шпандау
Котельная



Fabrique de pain
à Schpandau

димое условие повышения архитектурно-художественного качества промышленной архитектуры.

Индивидуализация производственных сооружений ни в коей мере не умаляет значения отдельных исторически сложившихся и имеющих все данные на дальнейшее развитие форм промышленного производства. Наоборот, перед нами стоит задача выявления этих форм по архитектурно-художественному признаку и отыскание наиболее характерных черт и приемов их решения.

Развитие техники производства, а также факторы строительно-экономического порядка выдвинули на одно из первых мест в нашем промышленном строительстве одноэтажный цех. Перед промышленной архитектурой в первую очередь и стоит задача решения этого типа здания.

Попытаемся выяснить характерные особенности и композиционные возможности одноэтажного цеха.

В связи с полным переходом на верхнее освещение, одноэтажный цех получил безграничные возможности роста не только в длину, но и в ширину. Уже сейчас мы имеем цеха, достигающие в одном направлении 500 м.

Дальнейшее увеличение масштабов промышленного строительства раскрывает перед одноэтажным цехом грандиозные перспективы развития. Творческие возможности архитектора в области организации плана и объема одноэтажного здания также бесконечно расширяются.

Характер одноэтажного цеха определяют фонари. Чем ниже производственное помещение, тем относительно выше фонари, тем больше они влияют на его архитектурный облик. Активная форма фонарей часто превращает одноэтажный цех в двухэтажное сооружение. Между тем, выбор формы фонаря обычно определяется исключительно по техническому признаку (освещение, аэрация), а обработке и сочетанию его с цехом уделяется чрезвычайно незначительное внимание. Ориентация на верхнее освещение почти полностью исключает необходимость в боковом освещении, а возможность роста корпуса как в длину, так и в ширину стирает грань между фронтом и торцом здания. Фасады одноэтажного корпуса вытягиваются в линию, при чем возможность решения их по вертикали полностью исключается. Такой цех обычно занимает целый квартал промышленной территории, так что отдельные фасадные поверхности его выходят или на широ-

кие магистрали, или на площади и делают его легко доступным для восприятия с различных точек зрения.

Второй многоэтажный тип производственного здания определяется, главным образом, необходимостью решения ряда технологических процессов (мельницы, стекольные заводы по методу Фурко) исключительно по вертикали. В то же время и целый ряд производств, не связанных такой необходимостью, также часто приобретает форму многоэтажного цеха по условиям участка, характера оборудования и другим факторам.

Этот тип промышленного здания более всего приближается по своему характеру к жилым и ряду общественных зданий. Часто примеры планового решения многоэтажных промышленных корпусов полностью повторяют приемы этих видов строительства. Но и в этом типе промышленного здания имеются черты, характерные для специфики промышленного производства. Одним из решающих моментов является масштаб сооружения.

Размеры промышленного здания часто определяются габаритами оборудования или выпускаемой продукции (в кирпичном заводе определяющим будет оборудование, наоборот, в паровозостроительном — продукция). Размеры оборудования оказывают непосредственное влияние на решение цеха. Чем крупнее агрегат, тем влияние его на архитектуру цеха значительнее (котельная, машинный зал электростанции). Кроме того, масштаб промышленного здания связан еще и с человеком, обслуживающим его сооружения.

Разрыв в физических масштабах производственных и социально-бытовых помещений, так же как разрыв в физических размерах человека и машины, не постоянен. В то время, как размеры сооружений, обслуживающих рабочего, можно принять за постоянные, размеры производственных помещений могут сильно колебаться в зависимости от габаритов оборудования или выпускаемой продукции. Разрывы в физических масштабах могут быть весьма значительны. Перед архитектурой встает сложная композиционная задача решения физической разномасштабности промышленных зданий.

Обычно на заводской территории мы встречаем ряд цехов различного характера. Зрительное восприятие каждого из них связано с целым рядом входящих, но неотъемлемых производственных элементов (подъемник, галереи, трубы и пр.). Кроме того, на ре-

шение экстерьера цеха огромное значение оказывают условия его окружения. Положение цеха на магистрали или площади в соседстве с тем или иным сооружением неминуемо приводит к решению цеха в связи с общим архитектурно-пространственным построением заводской территории. Возникает стержневая проблема промышленной архитектуры — создание заводского ансамбля. Особое значение эта проблема приобретает в отношении корпусов основного производства, т. е. того, что мы условились понимать под общим термином «производственный цех». Удельный вес зданий, связанных единством технологического процесса, влияет на генеральный план предприятия чрезвычайно сильно. Поэтому от архитектурно-художественной выразительности его решения в значительной степени зависит композиционная ценность всего предприятия.

Создание образа в промышленной архитектуре также связано, прежде всего, с решением проблемы ансамбля. Обычно взаимное расположение отдельных корпусов на генеральном плане предприятия решается путем подравнивания одного корпуса по отношению к другому. Совершенно не учитывается различная форма, характер обработки, габариты и композиционная значимость отдельных сооружений. Между тем, наиболее выразительные примеры промышленной архитектуры действуют на нас, прежде всего, решением проблемы ансамбля и, наоборот, наиболее слабые в архитектурно-художественном отношении заводы страдают, прежде всего, разнородностью отдельных сооружений, отсутствием общего единства в их построении. Бесспорно лучшим примером промышленного ансамбля является Днепрогэс им. Ленина. Своеобразный интерес в этом отношении представляет Челябинский тракторный завод им. Сталина и Магнитогорский металлургический гигант. Наконец, чрезвычайно показательным, с точки зрения возможностей производственных ансамблей, является уголок Днепропетровского завода черной металлургии.

Эти пока единичные примеры из области нашего промышленного строительства показывают, что при построении ансамбля необходимо исходить, прежде всего, из комплексного архитектурно-художественного решения производственного здания, связанного в планировке заводской территории с сооружениями социально-бытового и культурно-административного назначения.

А. С. ФИСЕНКО

Композиция внутреннего пространства определяется общей идеей, положенной в основу решения плана и объемной композиции, — она не может быть обособлена от архитектуры здания в целом. Тем не менее, архитектурный интерьер механически не возникает, и поэтому необходимо подойти к его решению как к самостоятельной и важной архитектурной задаче.

В одноэтажном здании главными элементами, организующими внутреннее пространство, являются производственное оборудование и покрытие. Форма покрытий важна не только в низких одноэтажных зданиях, не загроможденных оборудованием, но и в зданиях с большими пролетами, образующими большие видимые внутренние секции пространства. Крановое оборудование, сильно увеличивающее высотные размеры здания, также способствует легкой обозримости всего цеха с любой точки. Сборочные цеха аэропланов, цеха тяжелого машиностроения, цеха металлических конструкций и т. п. — особенно характерны в этом отношении.

Мы не можем себе представить интерьер жилой комнаты, комнаты отдыха или какого-либо конторского помещения без мебели, электрической арматуры, или цветов, организующих культурный спокойный отдых или удобную работу. Мебель и другое оборудование становится частью архитектурной композиции интерьера. Машины, краны, осветительная арматура, санитарно-технические приборы, цеховая мебель — такие же части промышленного интерьера.

В организации внутреннего пространства играют также видную роль свет и цвет. Интерьер с метрическими рядами колонн, с однородным оборудованием, как, например, на ткацких фабриках, прядильных и различных механических мастерских и цехах, разре-

шается главным образом формой покрытия и его световой системой.

Большое оборудование с индивидуальными, четко выраженными признаками формы, как, например, блюминги в прокатных цехах, бумажные машины в зале бумажных машин, прессы или ковочные молоты в кузнечных цехах, гутты в стекольных заводах и т. п., — фиксирует восприятие на самом оборудовании, и архитектурная роль стен, потолков и других элементов становится в общей композиции подчиненной. Свет здесь не только служит целям освещения рабочего места, он становится средством решения композиционной задачи, подчеркивая выразительность формы машинного оборудования. Поэтому неправильно было бы решать архитектурную задачу перекрытия какой-либо производственной площади, не заботясь о восприятии всей внутренней архитектуры, которая должна давать бодрую трудовую зарядку и обстановку здорового, спокойного производственного труда.

Технологическое оборудование является для архитектора заранее данной формой, с ним приходится считаться, разрешая вместе с технологом его пространственное размещение. Если оборудование в современном промышленном здании сравнивать с мебельным оборудованием здания жилого или общественного, то это различие в отношении архитектора к тому или другому и является главной особенностью промышленного здания.

Оборудование, хотя бы даже и готовой формы, не должно маскироваться архитектором, так как оно может способствовать выразительности интерьера. Форма машины может быть и статической и динамической. Однако композиция динамических форм является во многих случаях более характерной для интерьера промышленных зданий. Фото 1 изображает горизонтальный крановый транспорт в композиции с внутренним объемом. Здесь дана система загрузки материалов помощью крана из среднего пролета в крайние, при чем эта связь осуществляется посредством приемочных балкончиков, выходящих в средний зал из каждого этажа боковых пролетов. Для вертикальной связи крана со всеми балкончиками, последние расположены таким образом, что каждый вышележащий сдвинут по отношению к нижележащему на полпролета.

Открытые сообщающиеся пространства этажей, сложный ритм балкончиков, дающих впечатление движения, и

действующий кран, усиливающий динамическую композицию, — все это сильно способствует выразительности данного интерьера.

Не следует думать, что технологические и инженерные требования при проектировании промышленных зданий сильно ограничивают архитектора. Так, например, если размеры пролетов определяются в значительной мере принятым типом оборудования, характером и размером выпускаемых изделий, то это еще не ограничивает творческие возможности архитектора, а лишь направляет его искания в определенном направлении. Точно так же и форма покрытия вовсе не должна быть обязательно приведена к определенному стандарту. Нельзя к тому же считать, что эта форма определяется только величиной пролета.

Старая практика проектирования исходила только из технических принципов, что способствовало стандартизации проектов. Часто эти принципы не были даже технически обоснованы. Так, например, можно подвергнуть в ряде случаев сомнению принципы проектных контор, согласно которым:

- 1) направление фонарей верхнего света должно быть всегда принято вдоль технологического процесса (вдоль пролета);
- 2) наилучшая светоактивная форма фонарей трапециевидная (или же, при наличии требований естественной вентиляции, — наилучшей формой становится так называемый фонарь «Понд» в комбинации с А-образным фонарем);
- 3) все пролеты в деревянной конструкции от 10 до 30 м перекрываются сегментными решетчатыми фермами;
- 4) в железобетонной конструкции верхние покрытия делаются только арочными и т. д.

Если года два назад все эти обязательные правила имели положительное значение, то теперь они уже во многом должны быть пересмотрены.

Решение архитектурной задачи освещения пространства какого-либо производственного пролета путем установки над ним фонаря нельзя считать правильным, так как всегда надо осветительную конструкцию ставить в связь с формой перекрытия.

На фото 2 фонарное пространство является органической частью всего помещения. Но такой же фонарь, поставленный на другой форме перекрытия, будет восприниматься как механическая и чуждая приставка. Точно так же введение подобной формы фонаря (соответственно увеличенной) над боль-

шим пролетом делает ее немасштабной.

Как пример большого пролета с масштабным распределением продольного света можно привести здание радиопромышленности в Берлине (фото 4 и 5), где равномерность распределения световых отверстий достигнута ступенчатым их расположением по ширине пролета. Подобное же решение мы видим в здании Лионской скотобойни по проекту Тони Гарнье. Кое-где и в нашем строительстве, в частности на заводах аэропланостроения, применяются подобные решения.

Приведенные фотографии очень наглядно показывают различные эффекты освещенности и зрительного восприятия одной и той же архитектурной формы покрытия, в зависимости от избранной световой системы. Во втором случае вместо темной, со сложным рисунком, решетчатой деревянной фермы, благодаря гладкой досчатой зашивке, получилась совершенно новая форма, отличная от предыдущей, с обилием светлых отражающих поверхностей.

Этот пример дает возможность убедиться, насколько хуже воспринимаются решетчатые стержневые покрытия в сравнении со сплошными или массивными. Последние дают ясное метрическое деление пространства по длине пролета, что почти недостижимо при решетчатой форме покрытий.

Сложная пространственная паутина решетчатых конструкций может быть зрительно упорядочена путем выделения раскраской главнейших ее элементов. Трудность подобной окраски заключается в том, что схематизированная стержневая форма может оказаться зрительно неустойчивой и нелогичной по своей конструктивной форме.

При решетчатых конструктивных формах труднее всего решать архитектурно-пространственные задачи интерьера. В отдельных случаях, при очень сложной конструктивной форме перекрытий, в особенности в металлических конструкциях, приходится прибегнуть к приему деформации или, вернее, маскировки второстепенных линейных форм для упрощения восприятия архитектурной формы целого.

Фото 3 показывает эффект светлой окраски в один цвет всего покрытия (ферм и потолка), что в значительной мере, благодаря светотени, способствует выделению главнейших элементов, маскируя второстепенные и выявляя архитектурный объем.

Решетчатая архитектурная форма, обладая на вид конструктивной слож-

Фото 1

Завод Форда

Арх. Альберт Кан



Usine Ford

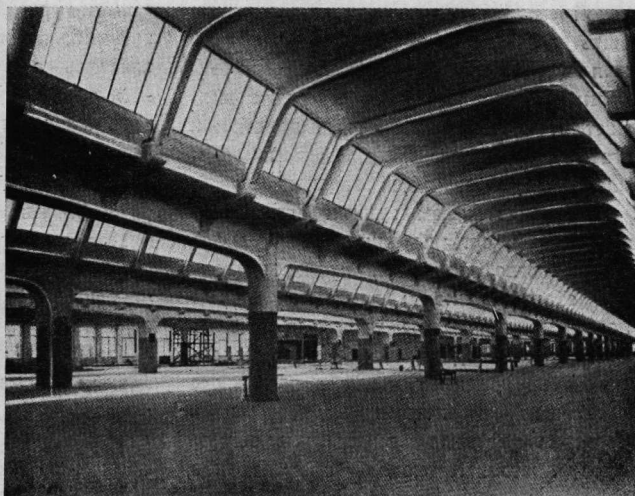
Arch. Albert Kahn

Фото 2

Лаборатория Форда

в Дирборне

Арх. Альберт Кан



Laboratoire Ford

à Dirborn

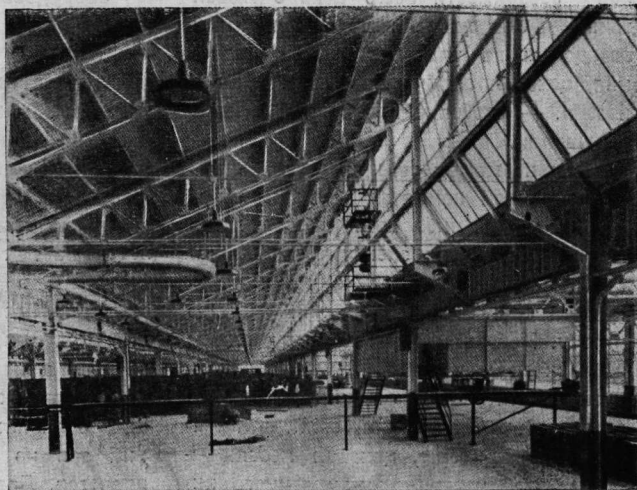
Arch. Albert Kahn

Фото 3

Сборочная завода Форда

Сомервилль, США

Арх. Альберт Кан



Ateliers de montage

à l'usine Ford

Arch. Albert Kahn

ностью, в то же время, в очень многих случаях, производит сравнительно со сплошной (клепанной, балочной, рамочной или досчатой) впечатление большей легкости. Ощущение тяжести покрытия, очень характерное для многих форм,

почти всегда в интерьере промышленного здания зрительно воспринимается неприятно, действуя как бы подавляюще и, обратно, легкость в покрытии дает ощущение большего простора и бодрости.

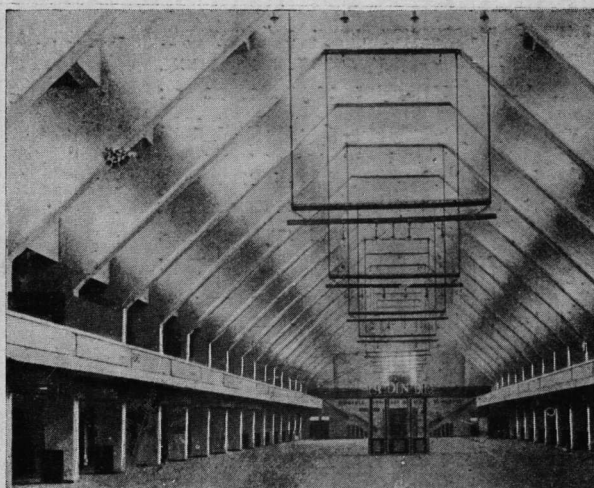


Фото 4 и 5—Здание радиопромышленности. Берлин-Виттебен. (В процессе стройки и в готовом виде) Immeuble de l'industrie de Radio à Berlin

Интересный прием деформации с помощью раскраски высокой деревянной балки, кажущейся слишком тяжелой рядом с тонкой, напряженной аркой, — показан на фото 6.

Деформированный геометрический объем горизонтальной балки и плоскость потолка, после раскраски, получили вид усложненной и более легкой формы. В результате, арки, казавшиеся ранее слишком тонкими и перенапряженными, связались со всем покрытием.

Впечатление тяжести присуще форме в различных масштабах, будь то в камне, в железобетоне, металле и в дереве. Каждому из материалов соответствует и его конструктивная форма, в которой материал может быть наиболее экономично использован. Если мы,

например, в дереве даем форму (фото 4), присущую железобетону, то этим самым мы наделяем, в зрительном восприятии, дерево качеством железобетона, т. е. в данном случае эта форма нам кажется тяжелее, капитальнее и т. п.

Представим себе сводчатое покрытие большого пролета (фото 7) без идущих по кривой свода световых фонарей, а лишь со световыми отверстиями, расположенными как показано на фото. В таком случае, свод будет казаться очень тяжелым в силу того, что малые отверстия показывают наличие больших напряжений в материале и нагрузок, а контраст между большой весомой плоскостью и малым отверстием еще более подчеркивает вес сооружения.

Наличие идущих по кривой свода фонарей, разрезающих массив покрытия (одновременно служащих температурными швами) и показывающих толщину свода, способствует восприятию уменьшенного его веса.

Термин «тяжелое и легкое покрытие, перекрытие или конструкция» знаком не только архитекторам, но и инженерам, понимающим под этим термином не действительный вес сооружения, а его зрительно осязаемый вес.

Архитектура Корбюзье лишена массы — вследствие подчеркнутой плоскости и стены и показа стены как легкого заполнения каркаса. Наоборот, в массивной стене окно есть отверстие, не нарушающее массы объема. При сопоставлении двух типов покрытий, изображенных на фото 7 и 8, мы ви-

Фото 6
Выставочный зал ярмарки в Бреславле (дерево)
Арх. Макс Берг

Salle d'exposition à la foire de Breslau (bois)
Arch. Max Berg

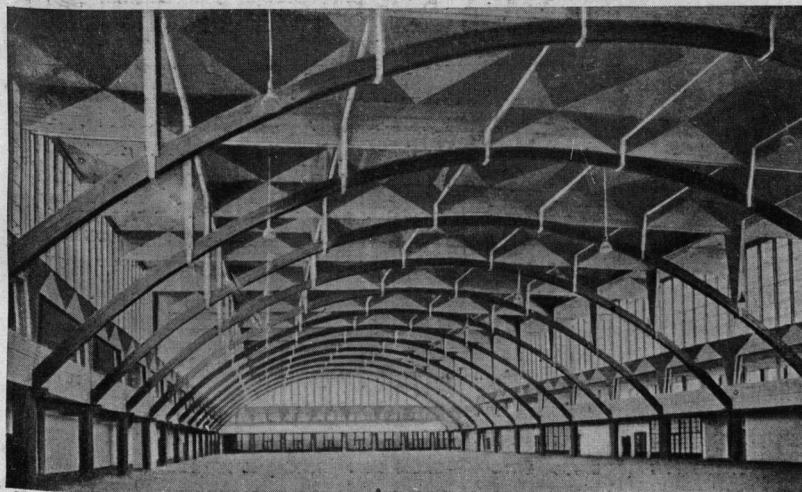
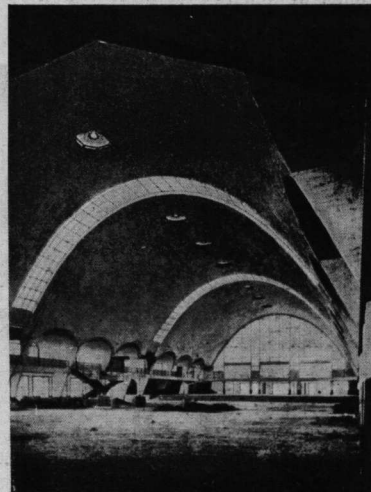


Фото 7
Крытый рынок в Реймсе
Арх. Э. Майгрос

Halles couvertes à Reims
Arch. Mailligros



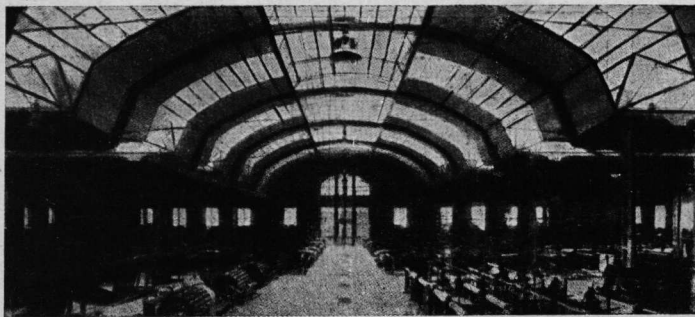


Фото 8
Шелкоткацкая фабрика. Германия
Арх. Бернгардт

Soiéries (Allemagne)
Arch. Berngarte

дим эти два различных принципа архитектурной композиции внутреннего объема. На фото 8 видна инертная легкая поверхность кровли, лежащая на каркасе покрытия. Она может в любом месте быть заменена остеклением.

При взгляде на фото 7 мы, наоборот, получаем ясное представление, что покрытие является весомой и напругенной формой, и окно в нем есть прорез или отверстие.

Легкая архитектурная форма покрытия, граничащая с эффектом фальшивой легкости, и тем не менее весьма выразительная при непосредственном ее восприятии, показана на фото 10. Конструкция этого покрытия представляет собой открытую снаружи систему с подвесным устройством потолков и остекления. Легкость покрытия, осуществляемого в железобетоне, кажется тем более значительной, что расстояние между колоннами в продольном направлении, в зависимости от возможностей скрытой от глаза кон-

струкции, может быть около 20 м и более.

При таком решении покрытия не следует придавать плоскости потолка горизонтальной формы, напротив, надо умышленно допустить небольшой подъем в направлении указанных на фото 10 фонарей, для того, чтобы все покрытие не казалось провисшим.

Гладкие поверхности подвесных потолков, в отличие от ребристых или решетчатых систем, способствуют хорошему светораспределению, являясь рефлекторами как для естественных, так и для искусственных источников света. Наконец, очень интересный прием решения внутреннего пространства мы видим на фото 9. Здесь, так же как и в предыдущем примере, гладкие поверхности, отражая свет, становятся рефлекторами.

Весьма заманчивы для архитектуры промышленного интерьера большие пролеты, освобождающие внутренний объем от загромождающих его колонн.

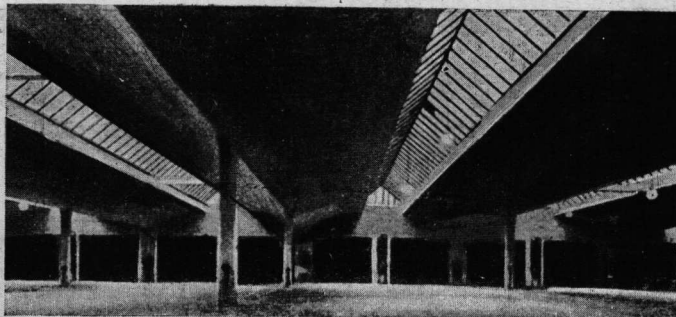


Фото 9
Моторные мастерские почтовых вагонов в Нюрнберге
Конструкция Дивидаг

Atelier de moteurs pour wagons postaux à Nürenberg
Construction de Dividag

В обычной схеме стойки расположены в продольном направлении через каждые 5—6 м, при больших пролетах это расстояние увеличивается в 2—3 и более раз. В этой архитектурной форме характерно, что она органично согласуется с конструктивной формой.

Разобранные приемы, часто применяемые в архитектурном проектировании промышленных зданий Западной Европы и США, свидетельствуют о больших, но еще далеко не исчерпанных возможностях архитектурной организации внутреннего пространства промышленных зданий. На долю зодчего, работающего в промышленности, выпала благодарная, но очень ответственная задача — дать социалистической промышленности высококачественные, соответствующие ей по замыслу и выполнению «красивые не только снаружи, но и внутри фабрики и заводы».

Фото 10
Прядильный цех
в Пфуллингене
Atelier de filature
à Pfuldingen

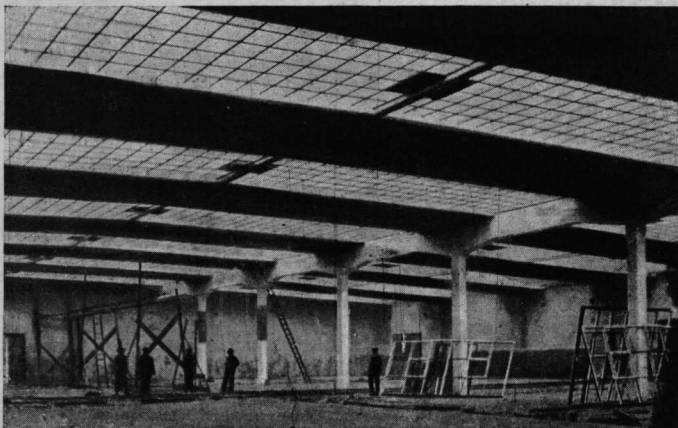
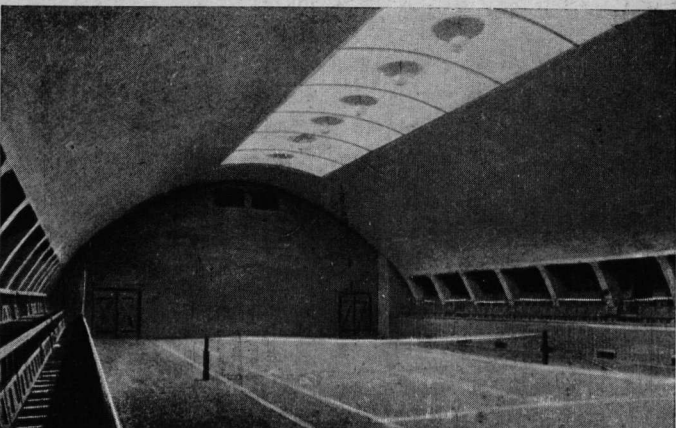
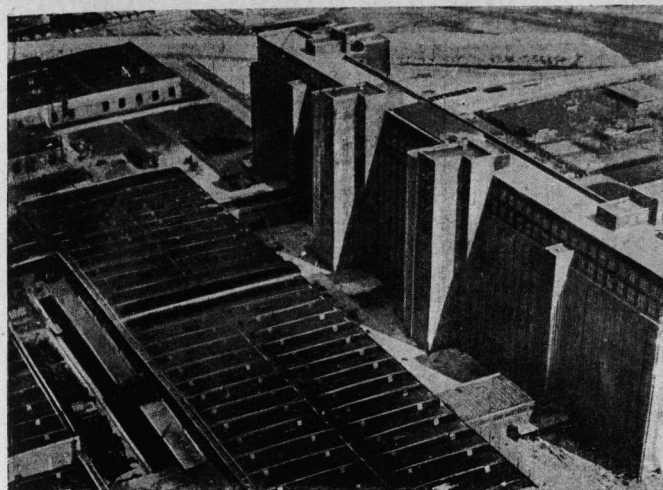
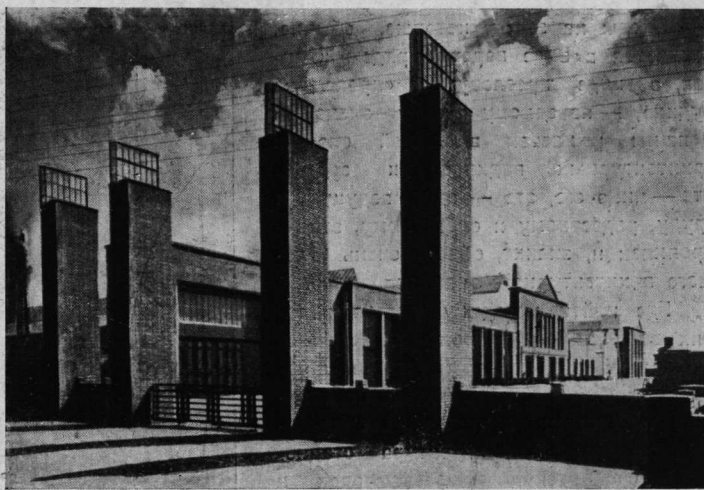


Фото 11
Теннисный зал в Копенгагене
Арх. Нильсен
Salle de tennis à Copenhague
Arch. Nilsen





Завод Сименса
Арх. Ганс Гертлейн



Usine Simens
Arch. Hans Hertlein

Фабрика в Бухаресте. Вход
Арх. Креанга

Usine à Bucarest
Arch. Kreanga

АРХИТЕКТУРА КУЛЬТУРНО-БЫТОВОЙ ГРУППЫ НА ЗАВОДЕ

М. Г. БАРХИН

В необозримом строительстве промышленных сооружений можно найти ряд объектов, которые в части архитектурного выражения технической сущности завода, обеспечения работы машин, агрегатов, станков, в части их общей целесообразности хорошо и полноценно решены.

Остается проблема обеспечения культурно-бытовых запросов человека, работающего на фабрике.

Именно эта проблема, тесно связанная с борьбой за качество советского промышленного объекта и его архитектурное содержание, является в настоящее время основной, и очень сложной, задачей архитектора в его работе над фабрикой.

Проблема обслуживания рабочего, помимо самостоятельной группы вопросов архитектурной организации подхода к территории, входа на территорию и движения по территории завода, разрешается в так называемой бытовой группе.

Культурно-бытовая группа завода включает все помещения для рабочих вне цеха, связанные с задачей обслуживания его во время работы и отдыха на производстве.

По самому своему существу она является последним местом, в котором рабочий встречается с обстановкой и масштабами, близкими ему по признаку «человечности», перед тем как перейти в обстановку масштабов его пе-

рерастающих — перед входом в огромные помещения, насыщенные машинами, ритмом их движений, шумом сотен агрегатов.

Бытовая группа является благодаря этому как бы продолжением или, вернее, окончанием города, населенного пункта, жилья.

Вместе с тем, бытовая группа это — первое помещение, которым начинается промышленное здание, это — самый вход в него, это — вступление к большому организованному труду, протекающему сейчас же за этим помещением.

Следовательно, бытовая группа это — промежуточное звено, это — связующий элемент между городом, улицей, жилищем, человеком, общественными его функциями и производством. Это — реальный и психологический тамбур, вводящий человека в производство.

Отсюда, очевидно, большое, чисто архитектурное значение этой группы в общем комплексе вопросов нового промышленного сооружения. При решении внутреннего пространства этой группы, основная архитектурная задача — установление такого перехода с улицы во внутрь, который помог бы организовать освоение этого пространства.

Выше говорилось о «человечности» архитектуры бытовой группы. В архитектурном разрешении всего комплекса этот вопрос неожиданно приобретает особое значение. До последнего времени ему не уделялось соответствующего внимания. Даже для крупнейших наших заводов, к сожалению, характерно искажение архитектурного замысла, вследствие недостаточного продуманного приклеивания объемов чуждой архитектуры (Горьковский автозавод).

Между тем, именно здесь открывается возможность успешного решения масштабности больших производственных сооружений. Ведь абсолютные размеры промышленных зданий приобретают подчеркнутую остроту и начинают ясно читаться благодаря архитектурным объемам, имеющим элементы и членения, соизмеримые с человеком.

Не меньшее значение имеет вопрос более формальный, вопрос об архитектурном выражении перехода из малого помещения, пространства (бытовая группа) в большое (производственный корпус).

Разрешение этого, обязательного, по существу, контраста интерьера — интереснейшая и ответственная задача.

Кроме того, размещение бытовых групп в значительной мере определяет идею всей планировки промышленной территории. Решение центральной площади и основной магистрали неразрывно связано с решением характера и приема планировки бытовых сооружений. Их роль и место в восприятии всего комплекса сооружений промышленной площадки определяет в ряде случаев само архитектурное выражение. Отличным примером такого решения является генеральный план Балахнинского ремонтно-механического завода.

Общность архитектурных средств и приемов общественной архитектуры, архитектуры «вообще», с промышленной архитектурой наиболее закономерна в группе социальных, культурных и бытовых сооружений промышленной площадки.

Входы на завод, которые, обычно, решаются в виде ворот с рядом капи-ток, в виде пресловутой «проходной будки», — по самому своему значению должны решаться в общей системе архитектурных подходов к заводу. Это — лицо его, это — вход, ведущий к труду, радостному и свободному, это — пропилеи и, значит, объект очень большого архитектурного значения.

Где найти методику решения таких вопросов? Архитектура, издавна решавшая проблемы пропуска и организации больших масс людей на большие территории, архитектура спортивных сооружений, архитектура стадионов, парков культуры, выставок и пр. — может здесь во многом служить образцом.

В промышленной архитектуре удачное решение этой темы дает завод им. Сталина.

Интересны и вопросы внутреннего озеленения промышленных зданий, которому также не уделялось в прошлом достаточного внимания. Все продланное в этой области — кустарно. В практическом строительстве мы не добились еще каких бы то ни было определенных архитектурных и научно обоснованных результатов.

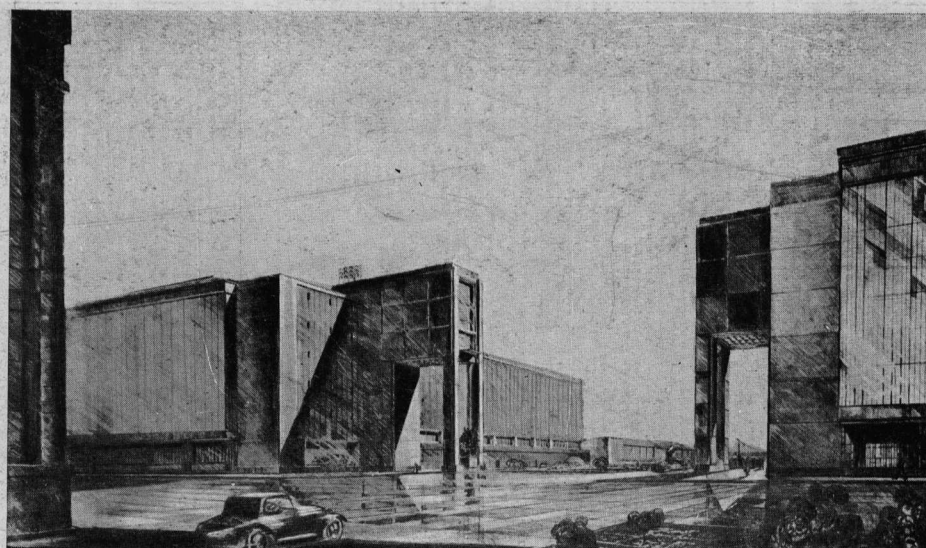
Прием озеленения цехов часто нецелесообразен вследствие вредности производства, температуры и пр. Значительно целесообразнее введение зимних садов, оранжерей как самостоятельного участка архитектуры интерьеров.

Наконец, не следует забывать и вопросов обводнения промышленного цеха.

От этих предварительных замечаний перейдем к рассмотрению общих задач планировки социально-бытовой и культурной групп. Она обусловлена социальными требованиями и установками; общим приемом решения генерального плана; решением отдельных корпусов, с их строительными условиями и условиями эксплуатации; наконец климатическими данными и расположением мест, потребляющих основные массы рабочих (трудоемкие цеха).

Следствием всех этих условий явился ряд различных приемов размещения групп. Здесь мы будем рассматривать лишь те, развитие которых приводит к созданию новых типов решения бытовых групп.

Распространение одноэтажных, занимающих огромные площади (до 0,8 кв. км) в плане, промышленных зданий дает возможность удачно решать проблему приближения обслуживающих



Автозавод им. Сталина в Москве
Главная магистраль

Арх. Е. М. Попов, Н. М. Морозов
Соавторы: Арх. Ю. Н. Гумбург, Б. А. Иванов,
В. В. Калинин

бытовых и культурных помещений к рабочему месту, путем размещения бытовой группы на пожарных зонах. Рабочий поток поднимается в вестибюлях на второй этаж, где по коридорам бытовых пент расходуется по всему зданию, и опускается в своем отделении, не проходя через ряд «чужих» цехов. Благодаря безусловным достоинствам этого приема, он получил широкое распространение. В своем чистом виде прием этот применен на заводе «Шарикоподшипник» в Москве.

Развитие этой идеи в проекте химически-текстильного производства искусственного волокна заслуживает особого внимания. Здесь спуск в цех связан с образованием большого внутреннего холла, обеспечивающего массу рабочих во время перерывов большой объем свежего воздуха. Озелененный, с

L'usine d'automobiles Staline à Moscou
Voie magistrale

Arch. E. Popov, N. Morozov en collaboration
avec les architectes J. Goumbourg, B. Ivanov,
V. Kalinine

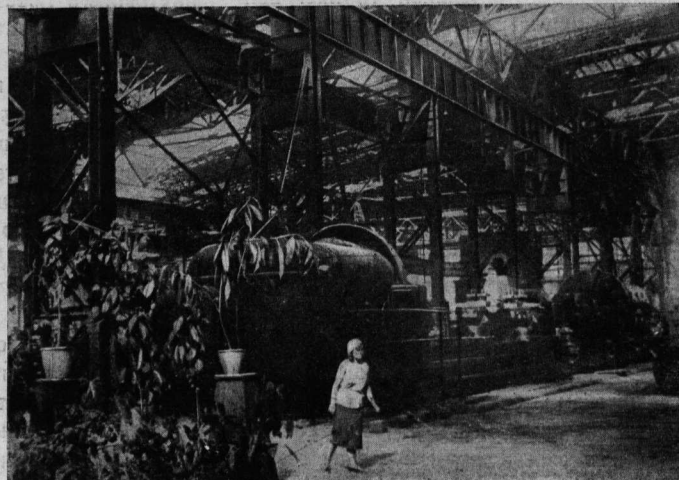
фонтаном в центре, двухсветный холл равномерно обслуживает окружающие производственные отделения. Ведущая к нему лента бытовых помещений расположена на зоне, имеет двусторонний проход и среднее размещение шкафчиков, душей и уборных.

Проект интересно решил проблему входа в цех, выделив его в отдельно стоящий объем с вестибюлем в 1-м и столовой во 2-м этаже.

Прием выделения в центре производственного корпуса группы пролетов, выходящих на габарит основного здания, для создания «оазиса» зелени, фонтанов и свежего воздуха, наконец создания объема культурного назначения в цеху — разрешался в ряде других проектов уже вне связи с проходом на зонах.

В проектах ткацкого корпуса Ста-

Кушвинский завод на
Урале. Озелененная
площадка доменного
цеха



L'usine de Kouchvinsk
en Oural



Проект прядельной фабрики в Сталинабаде. Внутренний холл
Дипломный проект студента Архитектурного института Н. Гринберг
Рук. проф. Г. Б. Бархин и арх. М. Бархин

Projet des Filatures à Stalinbad. Halle
Projet présenté au concours de fin d'étude à l'Institut d'architecture par
N. Grinberg, élève des architectes G. Barkhine et M. Barkhine

Сталинабадского текстильного комбината по самому характеру производства оказалось возможным решение центра корпуса в виде зеленого массива со скульптурой, фонтанами и местами для отдыха. От входов в цех к этому центру ведет аллея организованной зелени и фонтанов. Проходы эти четко членят весь производственный корпус. Для технологического процесса текстильного производства необходима повышенная влажность. Обильное обводнение здесь особенно желательно. Архитектору нужно было только шире поставить этот вопрос, заменив обычные, случайно поставленные, увлажнители организованным включением воды в интерьер.

Тема отдельных оазисов нашла разнообразное разрешение в целом ряде вариантов. Желательность и возможность членения печных корпусов цветной металлургии, вредность и тяжелые температурные условия труда на этих производствах привели к делению корпуса на секции, связанные между собой культурно-бытовыми помещениями. Двухсветные, озелененные объ-

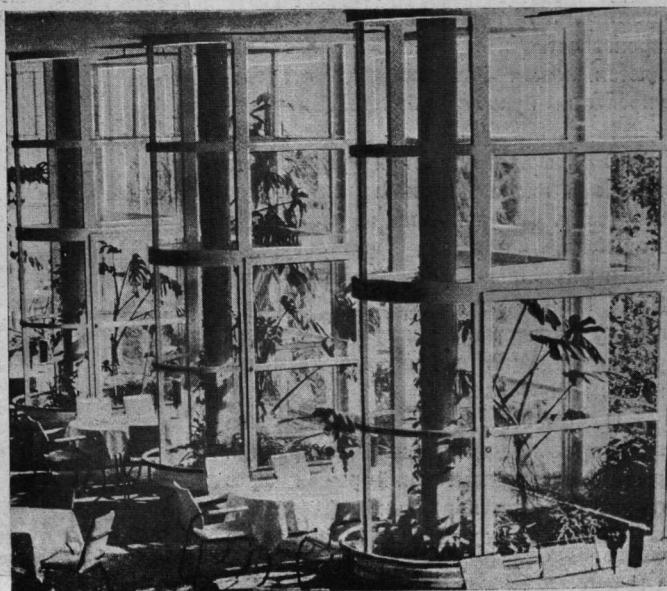
емы культурно-бытовых групп, поставленные между производственными секциями, удачно архитектурно-пространственно членят все сооружение. Этот же прием применялся нами и в проектах фабрики искусственного волокна.

Перестройка ресторана
„Пальменгартен“
во Франкфурте
на Майне
Арх. Е. Май,
М. Эльзессер
и В. Хебебранд

Reconstruction du
restaurant de
Palmengarten
à Francfort

Опыт работы над рядом проектов убедил нас, что проблема организованного озеленения осуществима только при соблюдении обязательных архитектурных условий.

При чем необходимо: 1) создание



цельного, достаточно крупного, массива зелени в виде аллей или отдельных компактных вкраплений зелени; 2) безусловный отказ от хаотической и раздробленной постановки отдельных «пальм» в кадучках у станков; 3) совместное решение озеленения с обводнением (фонтаны, бассейны); 4) включение этих узлов в общую систему культурного и социально-бытового обслуживания и придание им характера мест отдыха в самом цеху.

Проблема только поставлена; необходимость изучения характера зелени, условий ее осуществления, влияния производственных особенностей совершенно ясна и крайне своевременна.

В проекте текстильной фабрики для г. Иванова (1926 г.), проф. Г. Б. Бархин предложил в месте примыкания отдельных цехов фабрики многоэтажный парадный холл. Холл этот, являющийся основным распределительным узлом, с вестибюлем и лестницами, лифтами и пр., способствовал удачному архитектурному разрешению трудного места сопряжения широких корпусов.

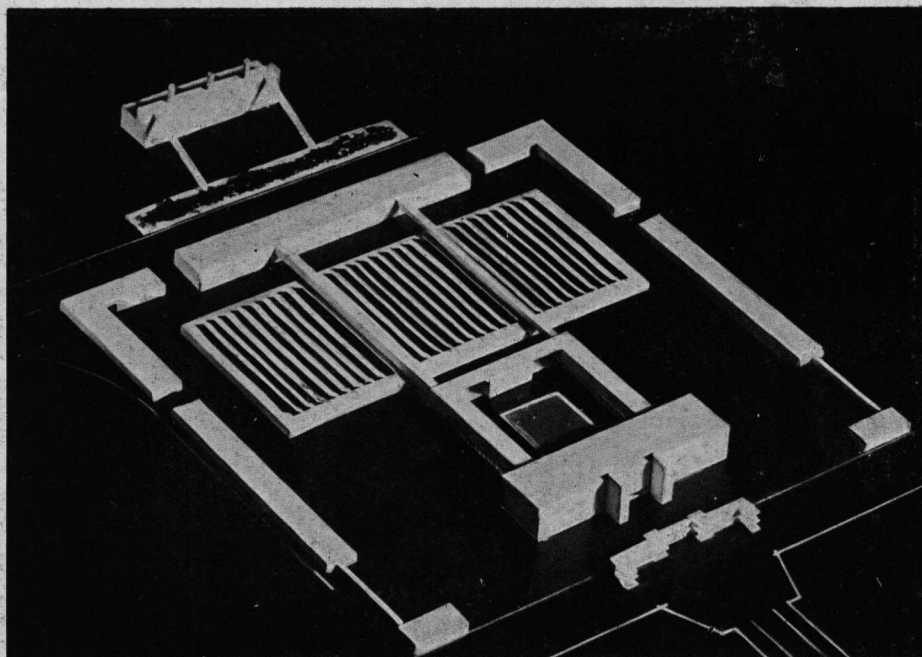
Эту мысль для прядильной фабрики в Сталинабаде разработал с акцентом в сторону разрешения социальных и культурно-бытовых вопросов и внутреннего озеленения дипломант Архитектурного института Н. Я. Гринберг.

Собственно бытовые помещения выделены в 2 самостоятельных корпуса-входа. Холл очень экономично сосредоточил в себе необходимые проходы и вентиляционные камеры, остроумно подвешенные к перекрытиям и занимающие только половину высоты этажа. Под и над ними идут основные периметровые проходы.

Выделение бытовой группы в самостоятельный корпус-вход, в основное производственное здание также является новым предложением в проектировании культурно-бытовых помещений.

В ряде академических проектов эта проблема входа получила интересную трактовку. В текстильной фабрике в Ходженте, дипломант Архитектурного института Анисифоров (группа проф. И. С. Николаева) проектирует бытовую группу как полузамкнутый дворик, распределяющий рабочих по трем основным корпусам.

В проекте дипломанта Магидина вход в распределительный внутренний двор бытовых помещений решен через главный портал прядильной фабрики и по замыслу представляет с ним одно целое.



Текстильная фабрика в Ходженте
Дипломный проект
студента Магидина

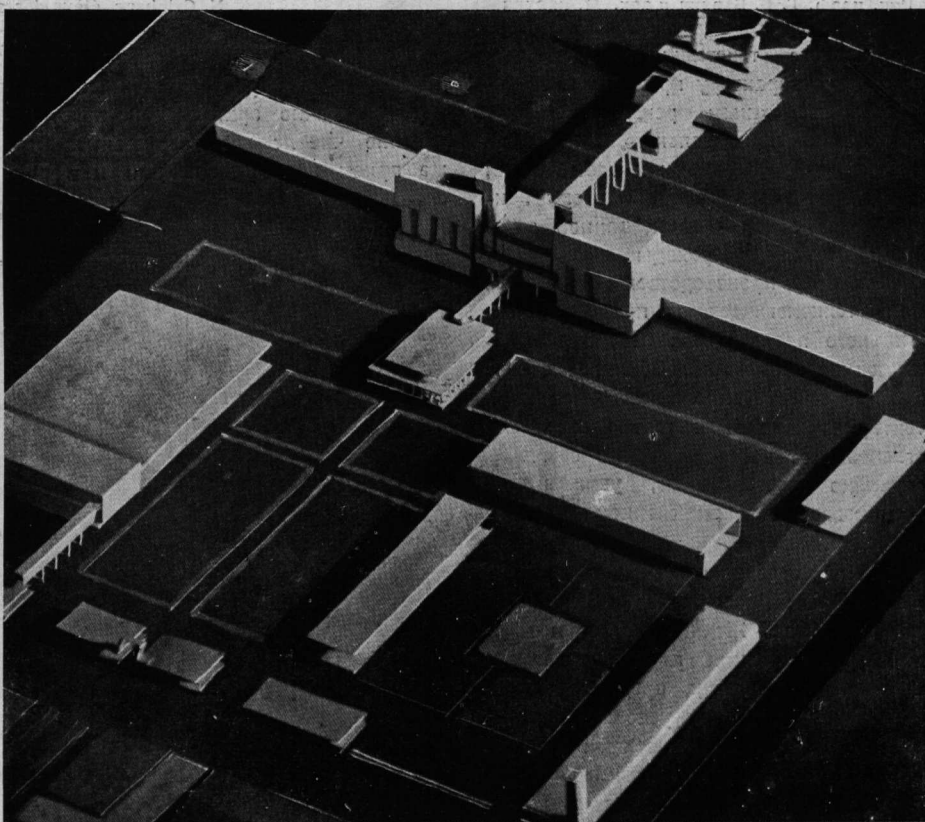
Projet de fabrique des tissus à Khodjente
Projet présenté au concours de fin à l'Institut
d'architecture par Maguidine

Мы привели только ряд примеров, далеко не исчерпывающих возможностей архитектурного решения бытовой и социально-культурной группы при

промышленных зданиях. Проблема эта только ставится. От правильно выбранного направления работы зависит успех дальнейших исканий.

Хлорный завод Дипломный проект
студента Степанова

Projet d'une usine de chlore
Projet présenté au concours de fin à l'Institut
d'architecture par Stepanov



П Р А К Т И К А



Гостиница Моссовета
Фасад по Охотному ряду
Акад. арх. А. В. Щусев, арх. Л. И. Савельев,
О. А. Стапран

L'Hôtel du Mossoviet
Façade sur la rue Okhotny Riad
Arch.: A. Stchoussiev, membre de l'Académie et
L. Savéliev et O. Stapran

НОВОЕ ЗДАНИЕ ГОСТИНИЦЫ МОССОВЕТА

А. И. НЕКРАСОВ

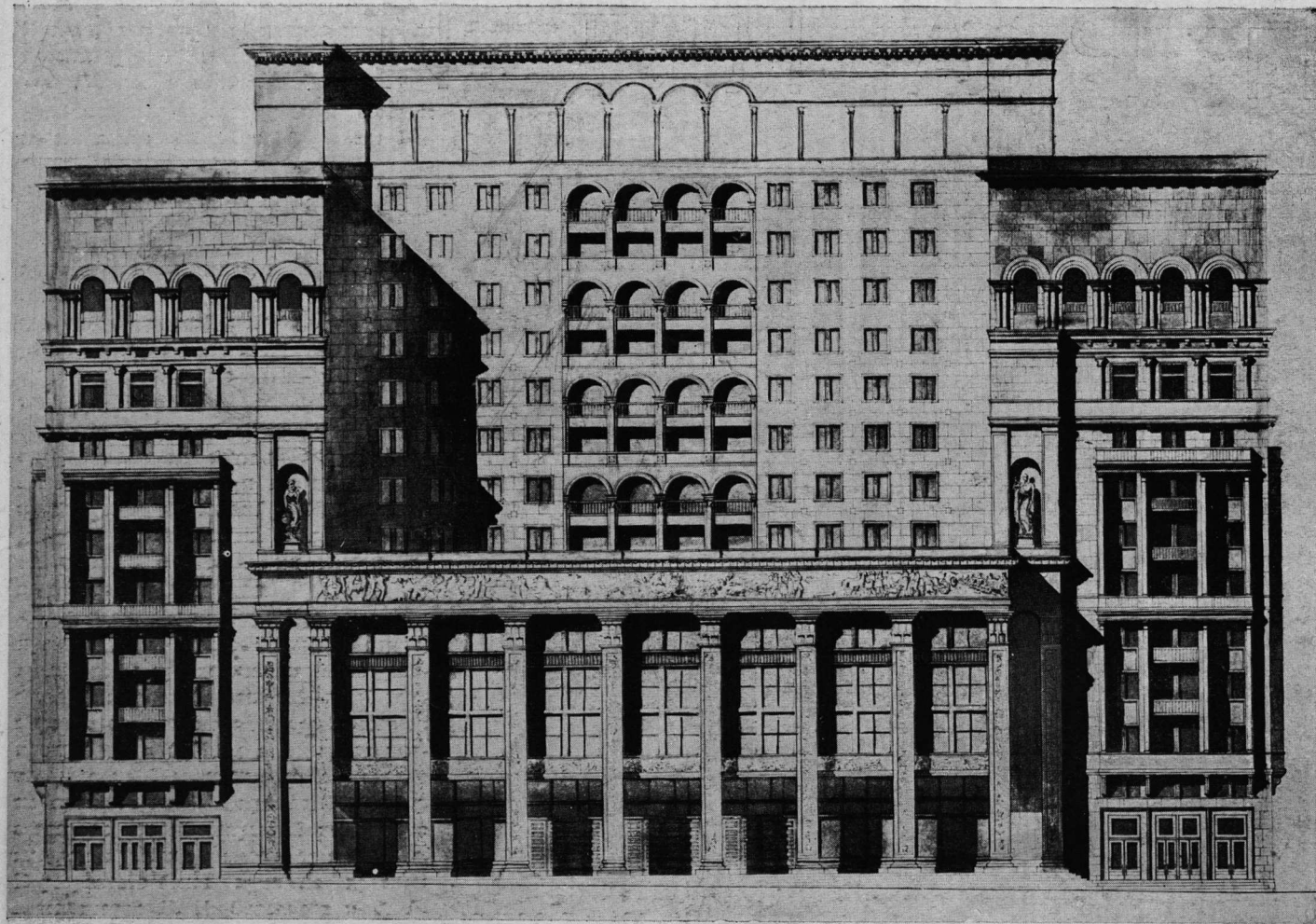
Победивший пролетариат строит свою культуру, проникнутую идеей труда и жизнерадостности, используя все лучшие достижения человечества в прошлом. А это значит, что красота новой архитектуры не может заключаться лишь во внешней украшенности и что наследие прошлой архитектуры должно критически осваиваться и перерабатываться. Конкретный мир труда,

его радость, героизм и пафос, как основа социалистического реализма, — вот что должно пронизать все искусство, в том числе и зодчество.

Все эти общие предпосылки приходится вспомнить при анализе архитектурного решения такого ответственного здания новой Москвы, как гостиница Моссовета.

Громадное по размерам здание при-

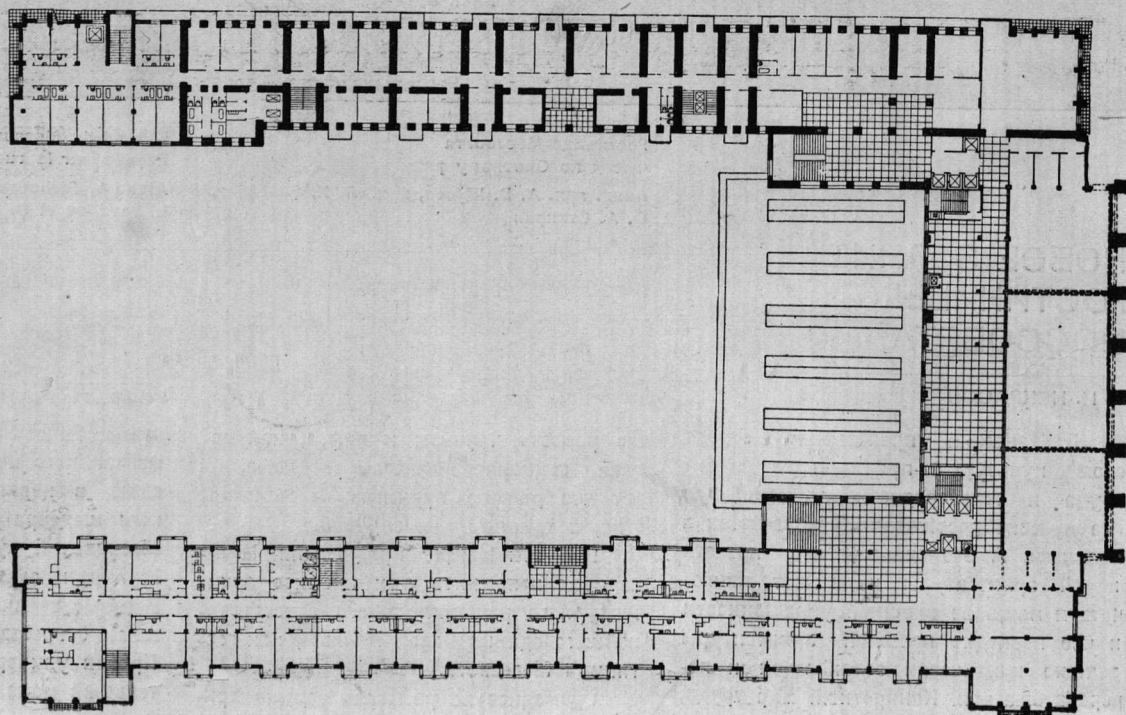
звано было осуществить задачи монументального выражения в центре Москвы, в недалеком расстоянии от такого шедевра старой архитектуры, как Московский университет Казакова — Жилярди, ставший особенно понятным в своем величии после того, как перед ним открылась обширная площадь. Против университета находится замечательный манеж Бове и возвышается



Проект гостиницы Моссовета. Фасад по ул. Горького
Акад. арх. А. В. Щусев и арх. Л. И. Савельев, О. А. Стапран

Projet de l'Hôtel du Mossoviet. Façade sur la rue Gorky
Arch. A. Stchoussiev, membre de l'Académie et L. Savéliev et O. tapran

План 5-го этажа



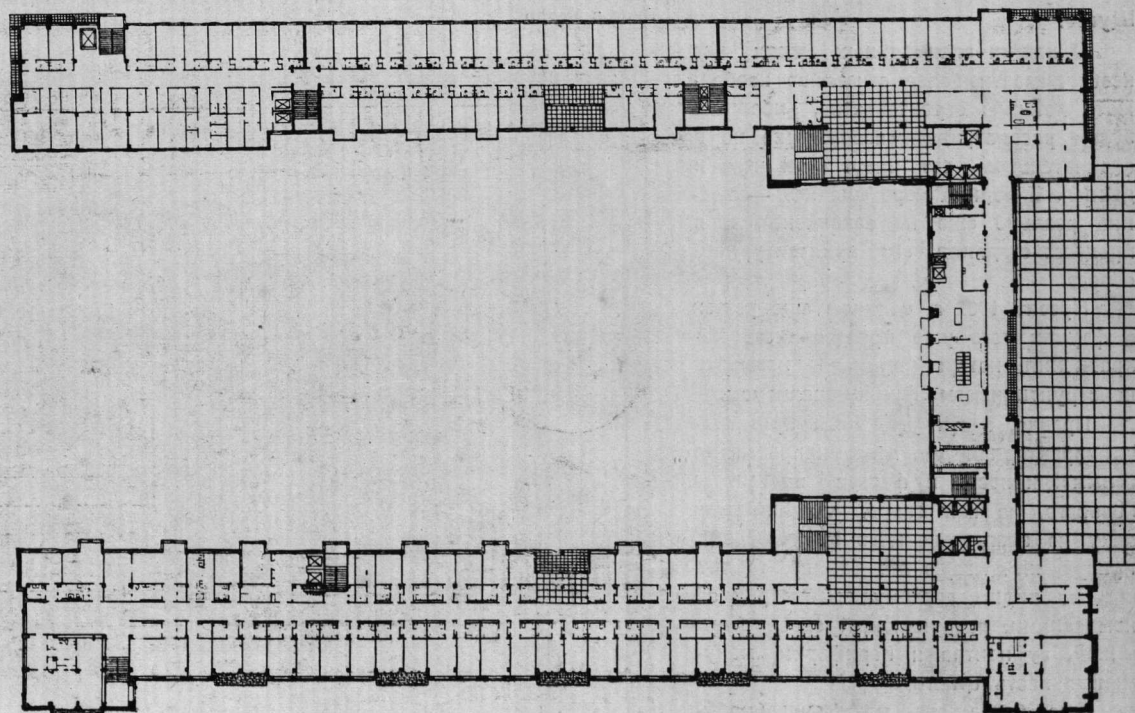
Plan du 4-ème étage



Гостиница Моссовета. Общий вид
Акад. арх. А. В. Шусев и арх. Л. И. Савельев, О. А. Стапран

L' Hôtel du Mossoviet. Vue générale
A. Stchoussiev, membre de l'Académie et L. Savéliév et O. Stapran

План 7-го этажа



Plan du 6-ème étage

Кремль, а в другом направлении от проектируемой гостиницы — Большой театр. Такое соседство обязывает.

Гостиница Моссовета определяет и новый замечательнейший проспект Москвы, явившийся на месте таких кривых и неприглядных улиц, как Театральный проезд, Охотный ряд, Моховая. Гостиница Моссовета занимает как раз центр этого проспекта, открываясь и в Охотный ряд и на улицу Горького, сочетаясь в единый ансамбль с некоторыми из тех замечательных старых сооружений, которые мы упомянули выше.

Таким образом, трудности задания определялись не только значительностью его объема, но и его положением в ответственном ансамбле. Но, как это и всегда бывает, главнейшая трудность заключалась в навязчивых тенденциях недавнего строительства.

Рождение гостиницы Моссовета, как произведения архитектурного стиля, лучше всего проследить в последовательности проектирования. Первый конкурс по созданию гостиницы Моссовета происходил в 1931 г.; в конкурсе участвовало до 8 архитекторов и ни один из проектов не был принят. В 1932 г. состоялся второй закрытый конкурс, в котором приняли участие три автора. В результате были приняты проекты архитекторов Л. И. Савельева и О. А. Стапрана. Строилось здание около двух лет. В конце 1933 г., в виду архитектурного значения здания и необходимости срочного его окончания, к строительству был привлечен акад. А. В. Щусев.

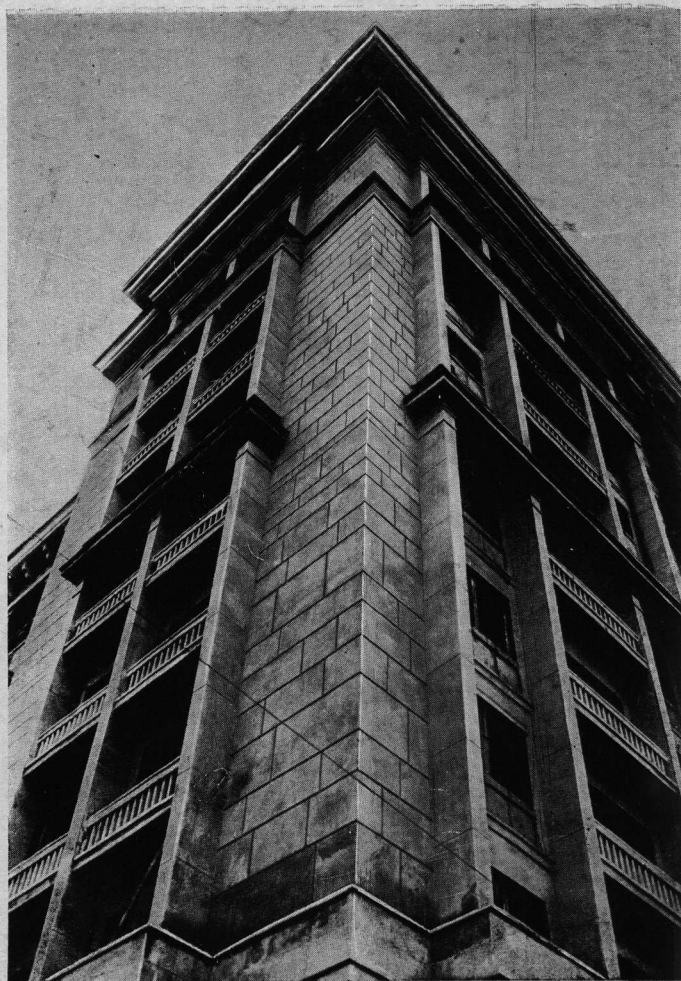
В наших специальных целях нет необходимости более отчетливо изображать историю строительства, ибо мы будем рассматривать сооружение не в окончательном его виде (для чего и данных в полной мере еще нет — здание реально еще не закончено), а в процессе создания его архитектурного образа.

Проект 1932 г. целиком еще решен в формах того уже преодоленного направления, которое принято называть конструктивизмом, функционализмом.

Правда, здесь уже была преодолена характерная для этого направления асимметричность в фасаде по улице Горького, но как скоро мы возьмем одну из слагаемых масс этого фасада, правую или левую его башню, то тотчас же видим систему асимметричной композиции, разрушающей своей динамикой, от центра к периферии, монументальность целого.

Еще более эта монументальность

Гостиница
Моссовета
Угловая башня



L'Hôtel du Mossoviet

Гостиница Моссовета
Вход в Метро

L'Hôtel du Mossoviet
Entrée du Métro



нарушается установкой здания на «спичечки» и отрицанием цокольного этажа. Громадное сооружение получает характер простой коробки, к тому же лишенной устойчивости. Отказ от выражения масс (а не только объемов, что, очевидно, не одно и то же) находит себе соответствие в выражении стены, гладкой и почти лишенной всякого расчленения. Голая идея объемности (думали ли о ней или нет авторы) владела ими при создании не менее шаблонного сопряжения под прямым углом сплошных стеклянных стен.

Стена здесь является скорее идеей границы, чем пластическим образом, а окно или дверь — простым прорывом, лишенным архитектоники.

В проекте 1933 г. уже намечается борьба за массу как элемент архитектурной выразительности. Нетрудно видеть, что основная композиция масс остается той же, но авторы пытаются освободиться от идеи «чистого объема».

Правда, цокольный этаж ими и здесь еще не выражен, но место «спичечек» заняли уже солидные призмы. Верх стены отягчили фигурные фризы. Средний массив фасада на улице Горького увенчан скульптурой, которая раньше эфемерно висела (как бы парила) на гладкой стене.

Стена получила выступы и впадины, барьеры и подобие пилястр, словом некоторую дробность форм. Пожалуй, эта дробность стала даже чрезмерной. Глазу негде остановиться на обобщающей форме.

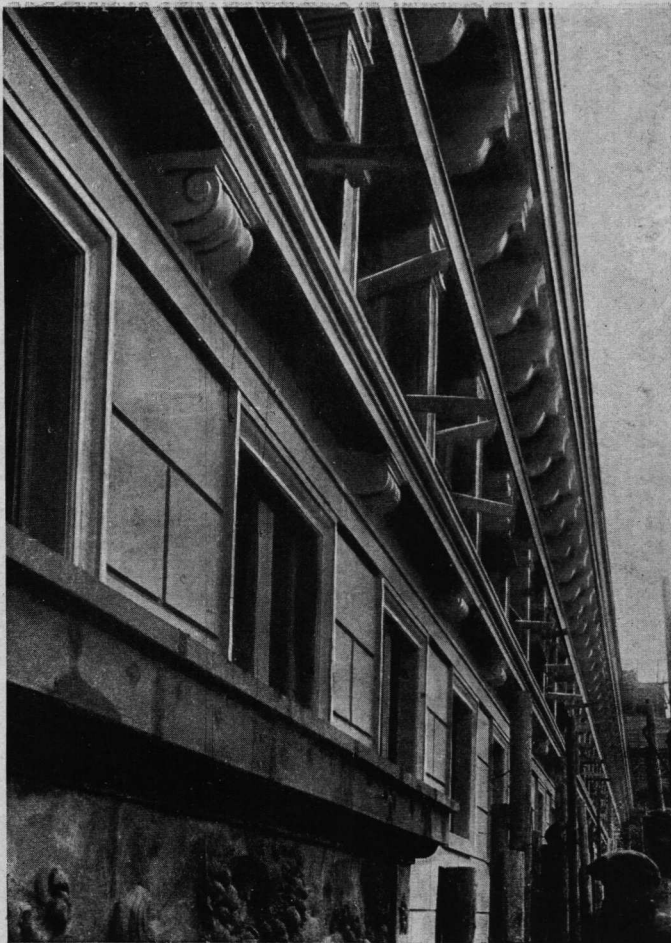
В самом деле, возьмем фасад по Охотному ряду. Его движение справа налево могло бы получить свое окончание на любом отрезке стены: в этом лежит обычай недавнего прошлого — растягивать здание по горизонтали до «неопределенной (и притом скучной) бесконечности».

Нельзя сказать, чтобы в пластическом отношении было удачно найдено решение фасада по улице Горького. Никакие раздробления окон призмами, в левой и правой башне, не восстановили стены, равно как и скульптурные фризы вверху, хотя, конечно, непосредственного смыкания стеклянных стен уже нет, однако в затушеванном виде оно осталось.

Слишком однородная масса первого проекта во втором раздробилась, но еще не приобрела признаков пластического тела, не получила законченности форм.

Несовершенство, необработанность замысла особенно заметны в нижней части здания. Однако здание произ-

Гостиница
Моссовета
Деталь фасада

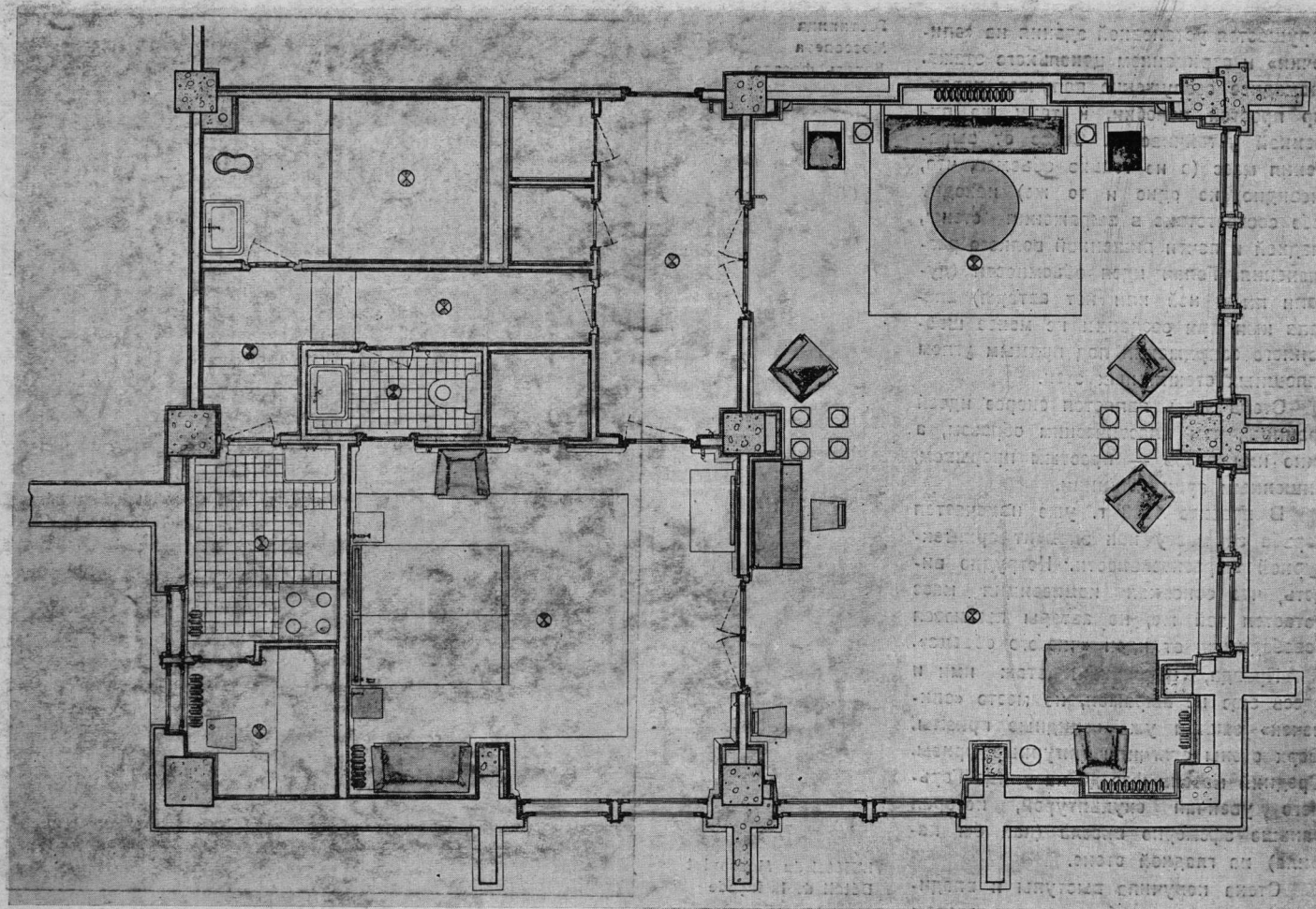


L'Hôtel du Mossoviet
Détail de la façade

Гостиница Моссовета. Колоннада на крыше

L'Hôtel du Mossoviet. Colonnade sur le toit

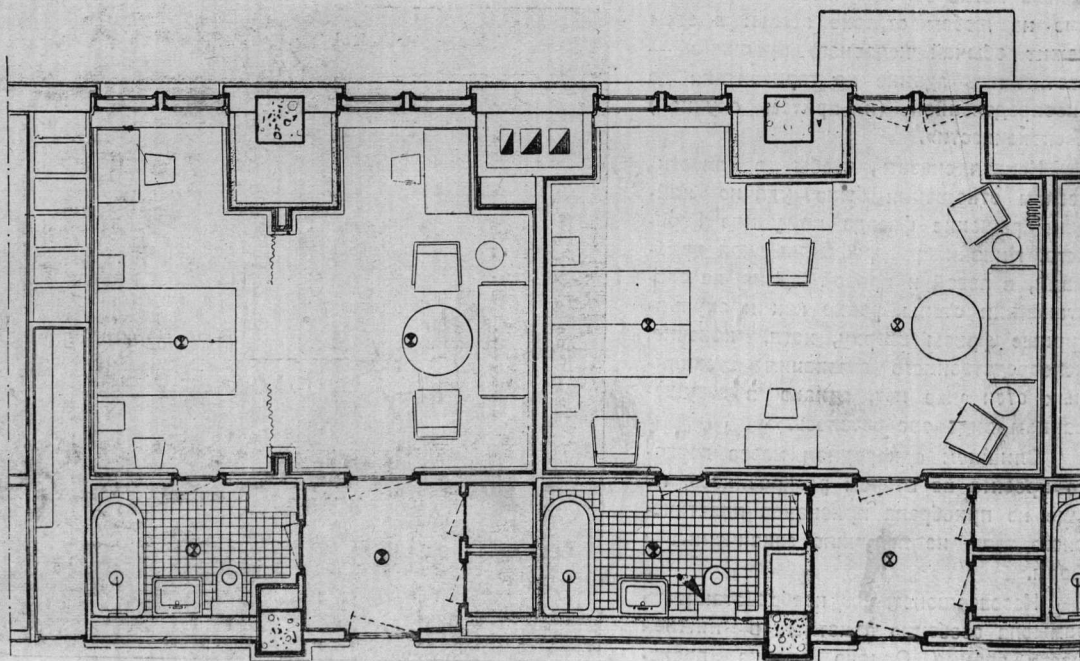




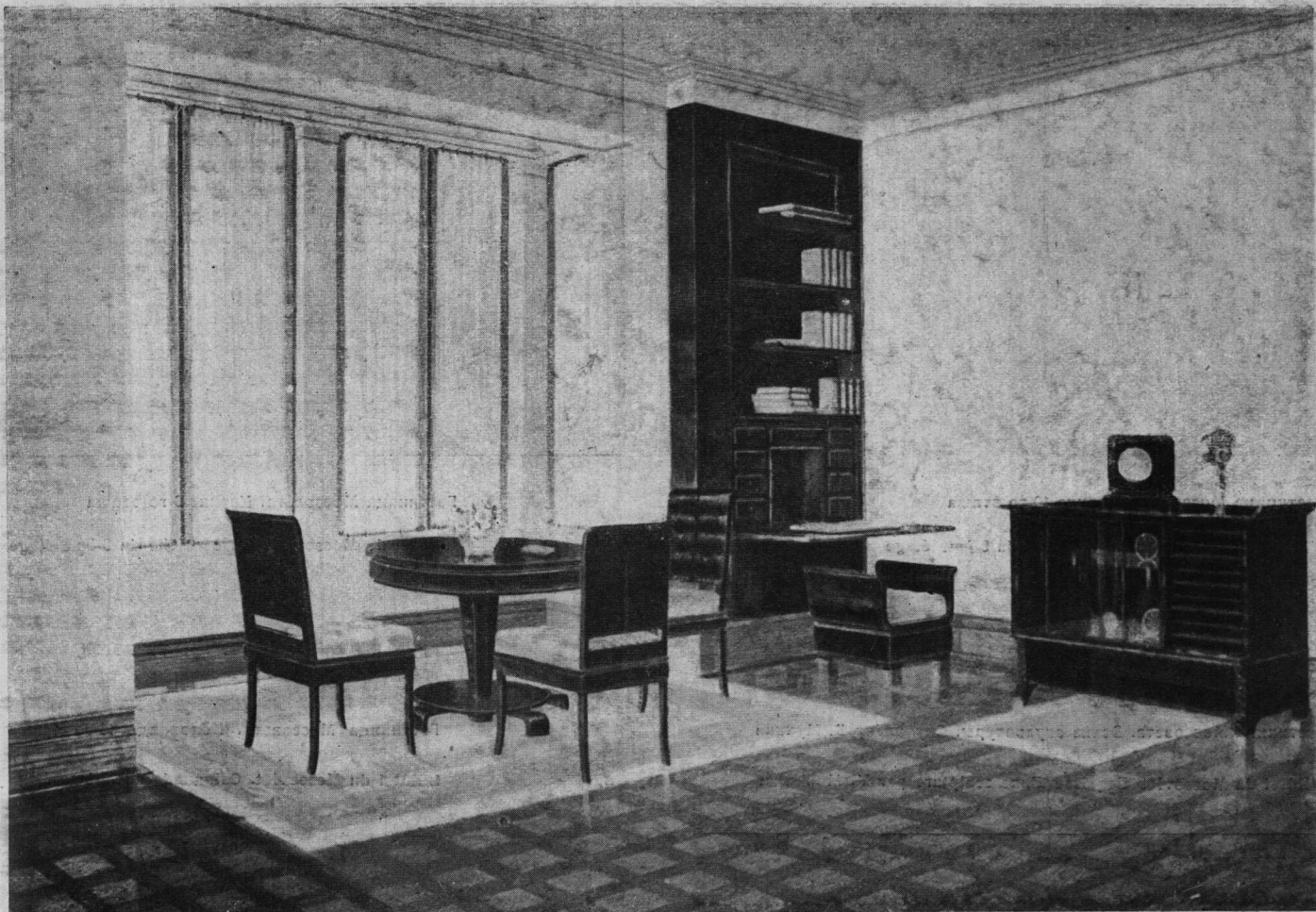
Гостиница Моссовета. План жилой ячейки типа „Л“

L'Hôtel du Mossoviet. Plan d'une cellule d'habitation. Modèle „L“

Гостиница Моссовета
План жилых ячеек типа
„7“ и „7-а“



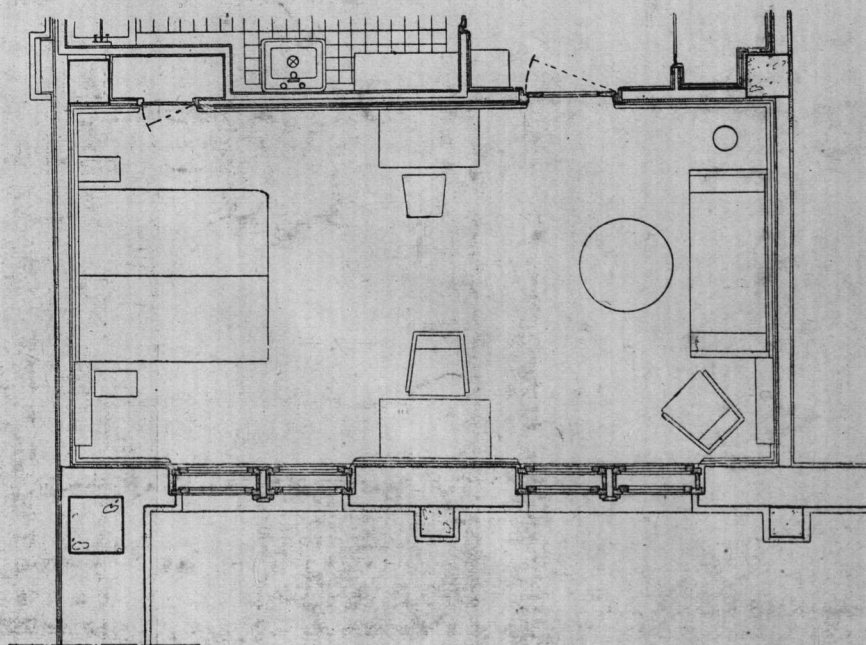
L'Hôtel du Mossoviet. Plan des
cellules d'habitation. Modèle
„7“ et „7-a“



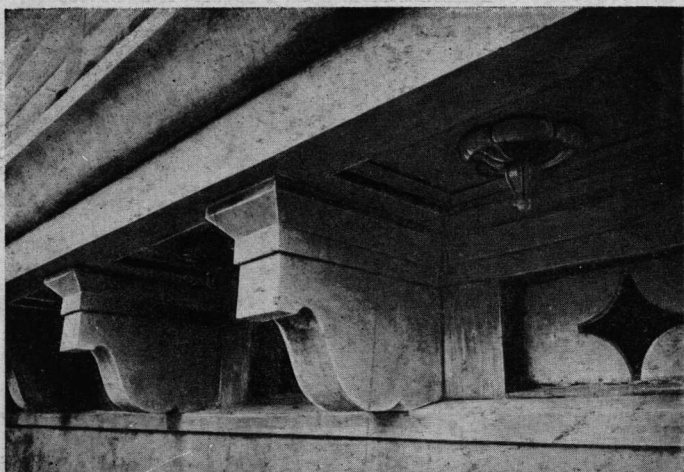
Проект гостиницы Моссовета. Гостиная двухкомнатного номера

L'Hôtel du Mossoviet. Petit salon d'un logement de deux pièces

Гостиница Моссовета
План жилой ячейки типа „Д“



L'Hôtel du Mossoviet
Plan d'une cellule d'habitation. Modèle „D“



Гостиница Моссовета. Карниз 10-го этажа

L'Hôtel du Mossoviet. La corniche du 9-ème étage

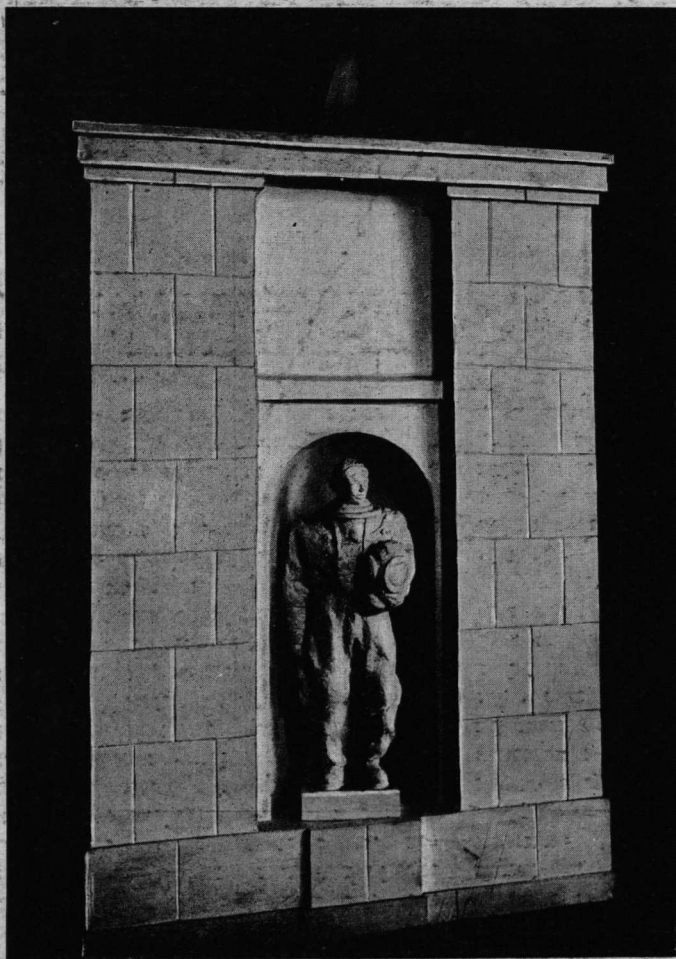


Гостиница Моссовета. Карниз 9-го этажа

L'Hôtel de Mossoviet. La corniche du 8-ème étage

Гостиница Моссовета. Эскиз скульптуры. Скульптор В. Мухина

L'Hôtel du Mossoviet. Esquisse d'une sculpture par V. Moukhina



Гостиница Моссовета. Колоннада 11-го этажа

L'Hôtel du Mossoviet. Colonnade du 10-ème étage



вводит впечатление незаконченности и вверх — своими щедедушными галлереями и «игрушечной» скульптурой.

При всем том раздробление гладкой коробки было уже в известном смысле борьбой за пластику. В завершённом проекте и в его реализации большое значение имеет цокольный этаж из полированного темного камня, на котором белые стены здания становятся особенно звучными. Это — не постамент, а уже начало здания, выполненного из монументальных квадров.

Фасад по Охотному ряду фланкирован двумя башнями, что определило не только законченность всего здания, но и связь его фасадов. Пролеты стены получили обрамление, они членятся на группы, заключенные то в аркатуры, то в висячие балконные кубиклы (особенно, фасад по Охотному ряду). Балконы и лоджии придают зданию некоторую живописность.

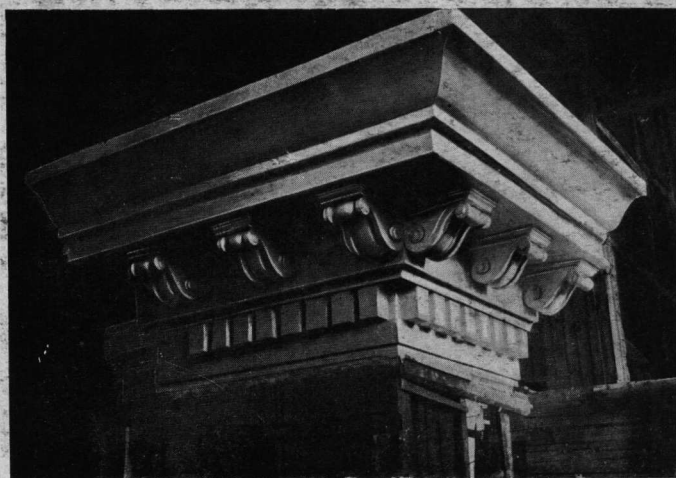
Призмы цокольного этажа по существу уподобляются пилястрам колоссального ордера (вход на фасаде по улице Горького), — но в иных пропорциях, нежели в античности и Ренессансе: от последнего заимствованы такие средства декорации, как филленки с арматурой на них, а равно статуи в нишах и фигурные фризы.

Вообще, весь пластический замысел, даже в деталях, отмечен стремлением избежать той тонкости, детализации, которые свойственны трактовке стены в архитектуре Ренессанса. В капителях, кронштейнах, карнизах и вазах использованы некоторые мотивы классического Востока (например, капители верхних галлерей). Эти мотивы Ренессанса далеко не всегда согласованы с мотивами классического востока.

Гостиница Моссовета определяет, планирует собой проспект, как и стоящее против нее здание; ту же функцию выполняет (но более своеобразно) Московский университет. В этом отношении в гостинице Моссовета есть черты, которые свойственны ампирическим решениям, но в ней, тем не менее, нет сухости, холодности и монотонности позднего «казенного» ампира. Гостиница Моссовета оперирует, главным образом, системой плоскостей, направляющих динамику внешнего пространства, которое не остается безразличным к зданию.

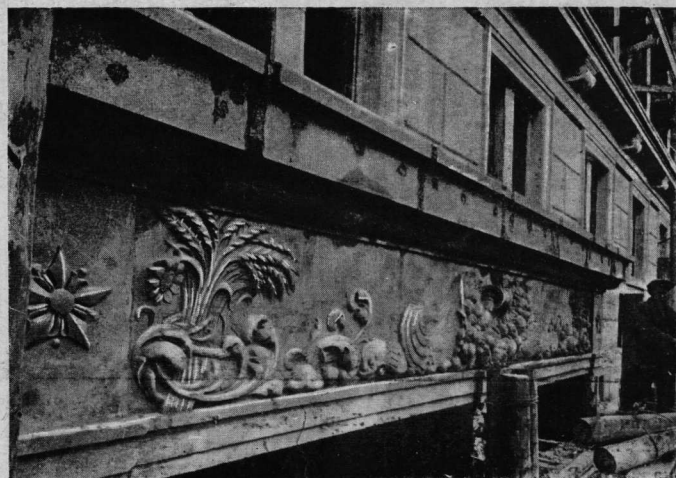
В заключение повторим, что заимствования из восточных и классических форм недостаточно согласованы, кое-где звучит прямой эклектизм. Это является одним из основных дефектов всего композиционного решения нового здания гостиницы Моссовета.

Гостиница
Моссовета
Модель карниза
16-го этажа



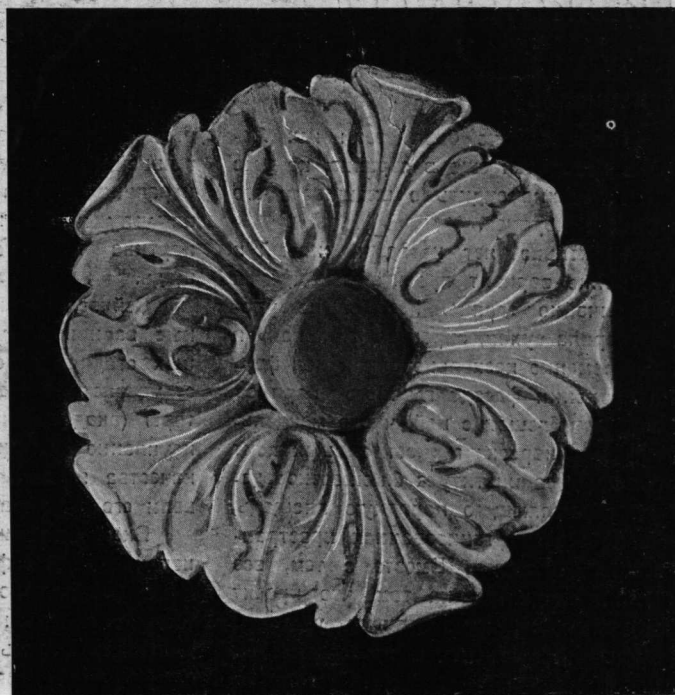
L'Hôte du Mossoviet
Modèle des corniches
pour le 15-eme étage

Гостиница
Моссовета
Фриз



L'Hôtei du Mossoviet
Frise

Гостиница
Моссовета
Розетка



L'Hôtei du Mossoviet
Modèle d'une rosette



Публичная библиотека СССР им. Ленина в Москве
Фасад по Моховой улице
Акад. арх. В. А. Шуко

ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА СССР им. ЛЕНИНА

Я. КОРНФЕЛЬД

Новое здание библиотеки им. Ленина находится еще в стройке, но уже сейчас можно судить о внешности его главного корпуса.

Несколько лет назад приклятый к постройке вариант проекта обсуждался чрезвычайно горячо. Многих не удовлетворяла сухая, «производственная» и одновременно несколько архаичная форма членения фасада главного корпуса, контрастирующая с ней, чисто менделеевская нарезка горизонтальных лент стен корпуса института библиотковедения, обрамляющего парадную площадь, и сама эта неорганизованная пространственно площадь. Вместе с тем, все мнения сходились на том, что проект выделялся из ряда других удачным размещением объемов в пространстве и величием решения силуэта

этих объемов. Особенно же привлекательной представлялась композиция генерального плана — создание площади на углу и ориентация выразительного портика главного входа на эту площадь.

Сейчас, сравнивая последовательные варианты, разработанные на разных стадиях строительства, мы можем с удовлетворением отметить, что авторы (акад. Шуко и проф. Гельфрейх) неуклонно развивали положительные качества первого проекта и преодолели его недостатки.

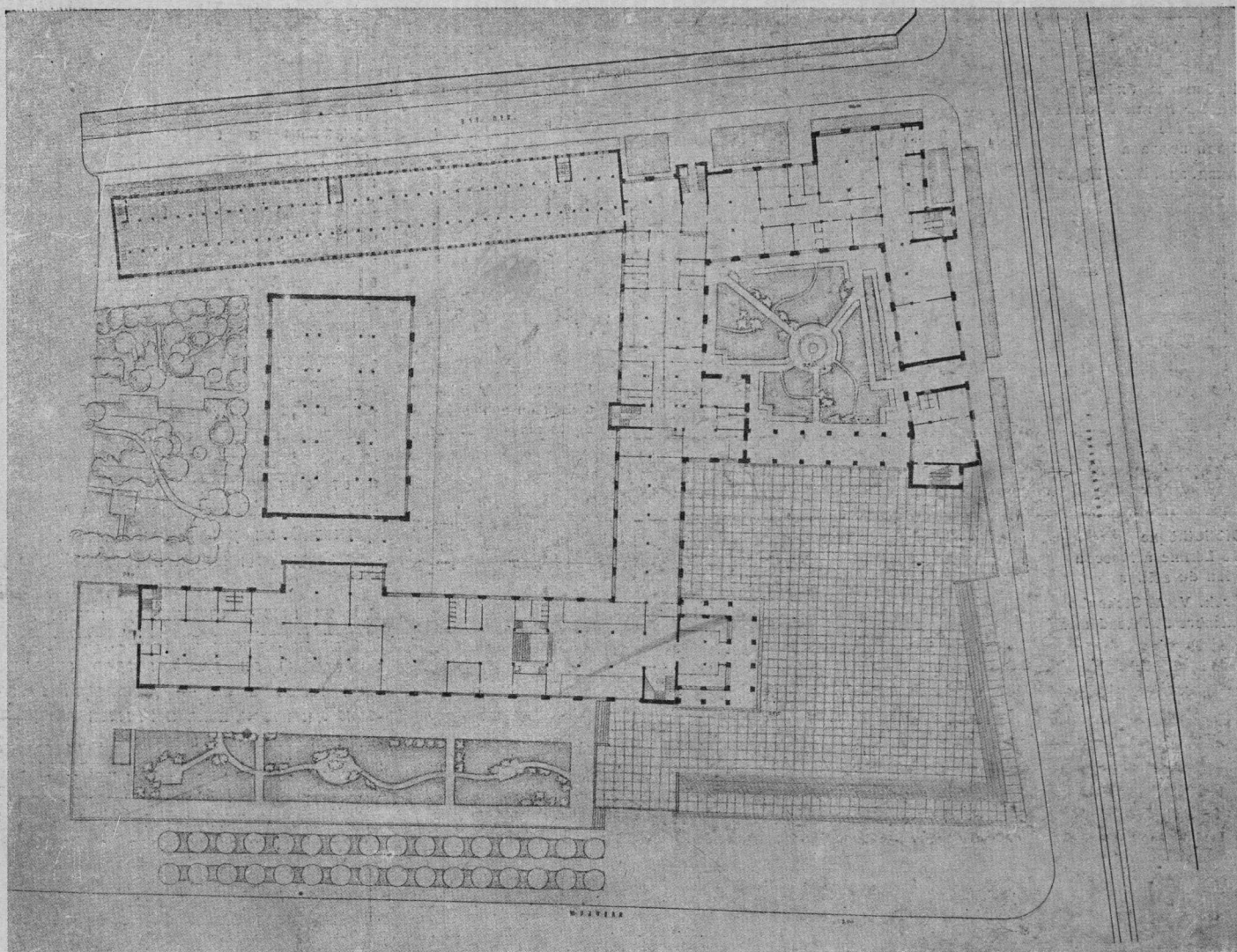
Входная площадь обрамлена легкой колоннадой, по форме и высоте сохраняющей единство архитектурной трактовки с главным корпусом и входным портиком. Сквозь эту высокую колоннаду видна озелененная внутренняя

La bibliothèque Lénine à Moscou
Façade donnant sur la rue Mokhovaya
Arch. V. Stchouko, membre de l'Académie

площадь. Институт библиотковедения утратил горизонтальные менделеевские окна и обработан в формах, близких к главному фасаду. Пропорции окон и столбов между ними на главном фасаде изменены: столбы стали стройнее, окна шире; устранены беспокойные и чужие по форме пятнышки четырех окон на лестнице. (К сожалению, не найдена иная форма окон, и лестница погружена во мрак.)

Впечатление от последнего варианта проекта во многом подтверждается при осмотре выстроенной части здания.

Спокойная масса библиотеки им. Ленина отлично контрастирует с грациозным силуэтом «дома Пашкова». Здания, далеко отнесенные от тротуара и поднятые на высокую площадку, органи-



Публичная библиотека СССР им. Ленина в Москве
Генплан. Акад. арх. В. А. Щуко

Bibliothèque de Lénine à Moscou. Plan d'ensemble
Arch. V. Stchouko, membre de l'Académie

зуют величественное широкое пространство, порывающее с масштабами старой Москвы и намечающее иной масштаб социалистической столицы.

«Дом Пашкова» лишился своей лирической ограды и части деревьев, но зато приобрел новое звучание. Он стал общественным зданием, широко открытым к проспекту, он стал активным элементом архитектуры этого проспекта.

Перед домом строится монументальная лестница — еще один элемент этой связи. Необходимо только задуматься над устройством входа в дом со стороны проспекта, иначе вся реорганизация окажется незавершенной и неоправданной.

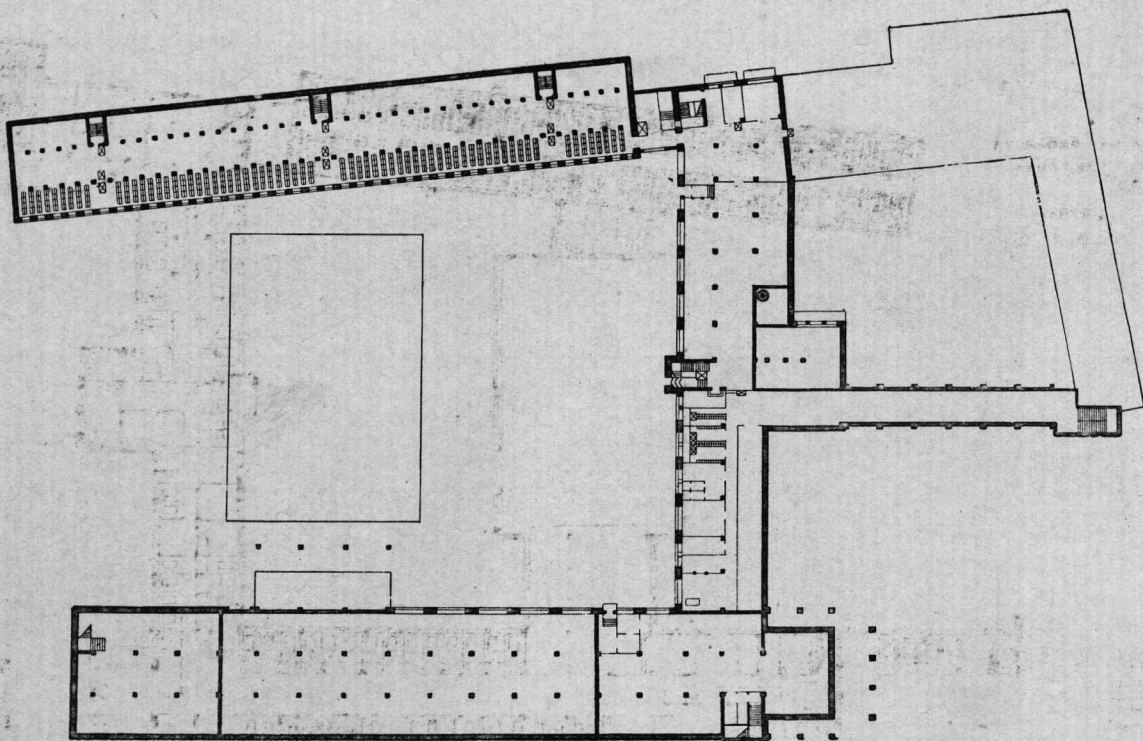
В противоположность принципам реорганизации «дома Пашкова», новая библиотека им. Ленина от проспекта отделена высокой подпорной стеной. Ее вход ориентирован на свою площадь

Перспектива

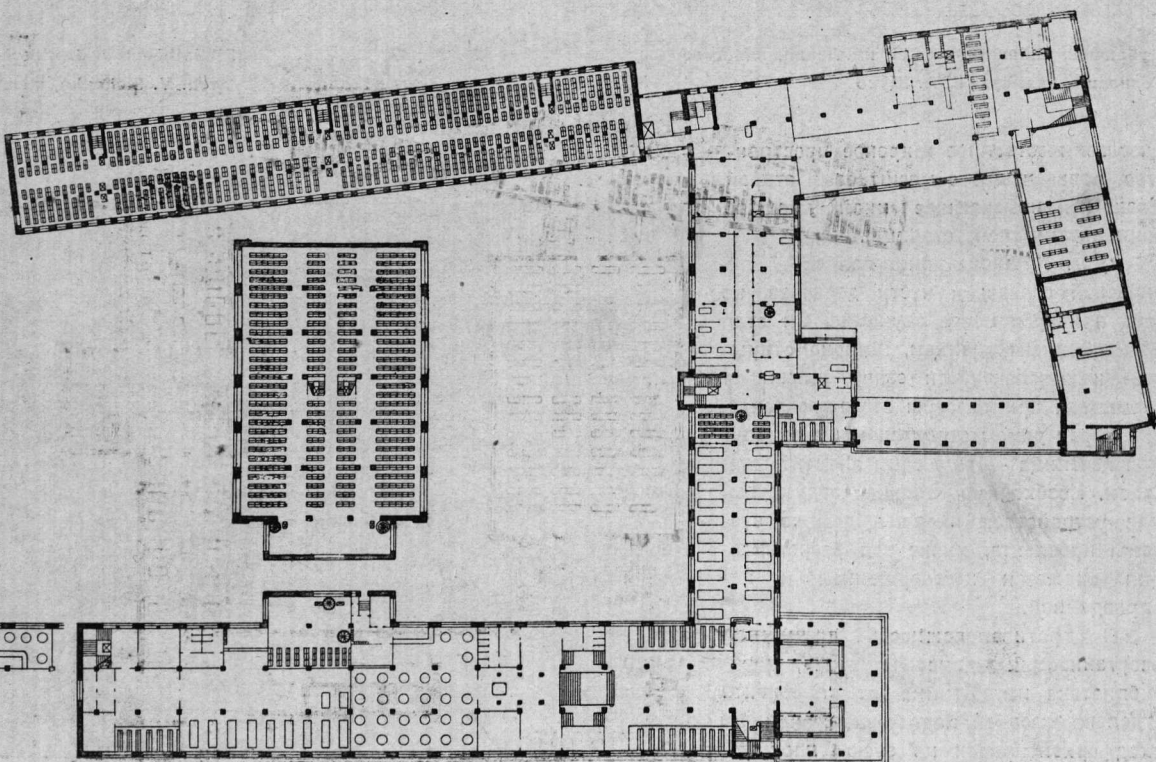
Perspective



Публичная библиоте-
ка СССР им. Ленина
в Москве
План подвала
Акад. арх. В. А. Щуко



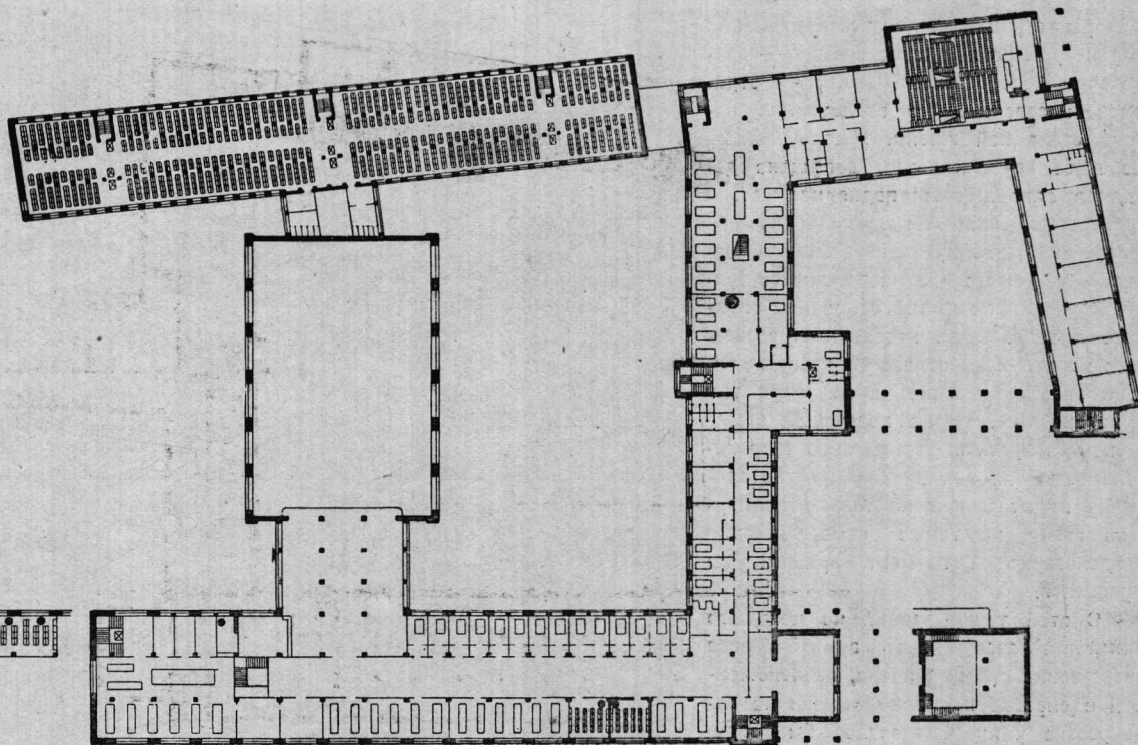
Bibliothèque
de Lénine à Moscou
Plan du sèllier
Arch. V. A. Stchouko
membre de l'Académie



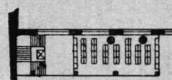
Публичная библиоте-
ка СССР им. Ленина
в Москве
План 1-го этажа
Акад. арх. В. А. Щуко

Bibliothèque
de Lénine
à Moscou
Plan de rez-
de-chaussée

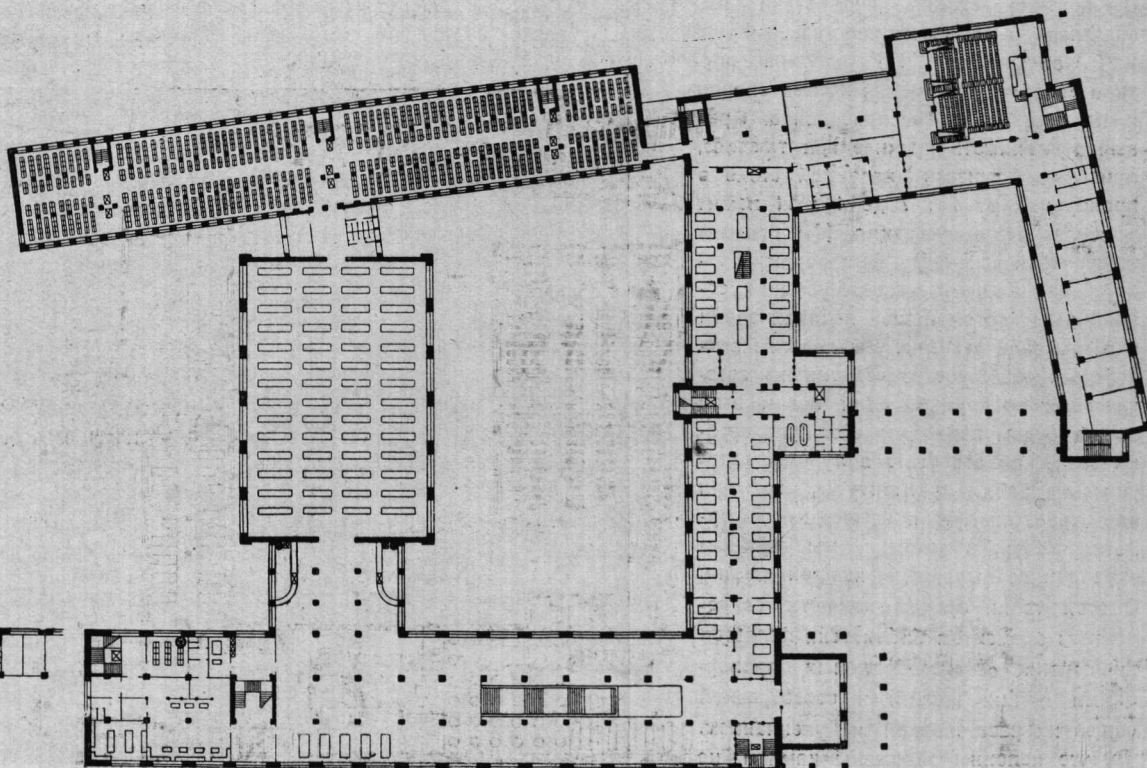
Публичная библиоте-
ка СССР им. Ленина
в Москве
План 2-го этажа
Акад. арх. В. А. Шуко



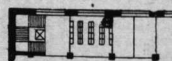
Bibliothèque
de Lénine
à Moscou
Plan
du 1-er étage



Публичная библиоте-
ка СССР им. Ленина
в Москве
План 3-го этажа
Акад. арх. В. А. Шуко



Bibliothèque
de Lénine
à Moscou
Plan
du 2-ème étage



Авторы стремились, в соответствии с характером работы этого здания — средоточия человеческой мысли, — отдалить и отделить его от шумного потока столичной жизни. Мысль верная, но в ее осуществлении допущена досадная сплошность: подпорная стена трактована слишком упрощенно по форме и преувеличена по высоте. В результате, даже с противоположного тротуара, не видно линий основания главного фасада. Здесь необходимы серьезные коррективы: основание здания должно оказаться выше края парапета, архитектурная форма подпорной стены должна получить достаточную выразительность, так как проходящий по тротуару видит в ней не только подпорную стену, но также самостоятельно воздействующий элемент архитектуры проспекта.

С этой точки зрения не меньшего внимания заслуживает архитектурное разрешение станции метро, расположенной в системе подпорной стены на перекрестке улиц. Следовало бы задуматься над тем, правильно ли намечена композиция входа, по форме близко повторяющая верх главного портика здания. Несомненно, что формы входа в метро, размещенного на стыке двух стен, должны отправляться от этих подпорных стен. Главный же портик не следует дублировать даже отдаленно: это основной удар — самый выразительный по форме элемент здания, — и он должен быть единственным. О портике здания библиотеки высказался в «Известиях» арх. Фридман; он нашел, что колонна портика «слаба». Эта оценка весьма спорна и на наш взгляд несправедлива. Привычка понимать прочное как тяжелое, привычка считать колонной столб в пропорциях от 1 : 7 до 1 : 11 лежит в основе этого суждения. Мы должны эстетически осваивать наш «ордер», отвечающий нашему жизнеощущению, социальным чертам нашей великой эпохи и ее высокой технике. Мы должны воспитать новое чувство «законных» эстетических пропорций. Если мы к этой задаче будем подходить столь же органически, как это было в лучшие исторические эпохи архитектуры, то для нас откроется путь к богатейшему формотворчеству, в котором мы найдем оправданное выражение каждой детали. С этой точки зрения наиболее современным элементом библиотеки является ее портик с своеобразными пропорциями легких колонн и своеобразной общей их расстановкой и увенчанием. То, что колонны обложены камнем, не

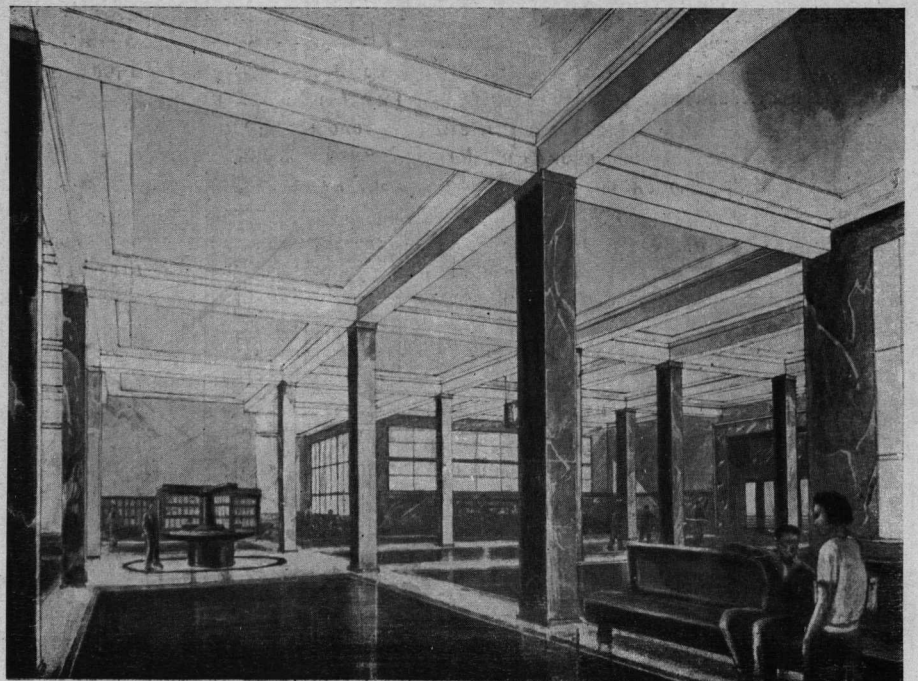


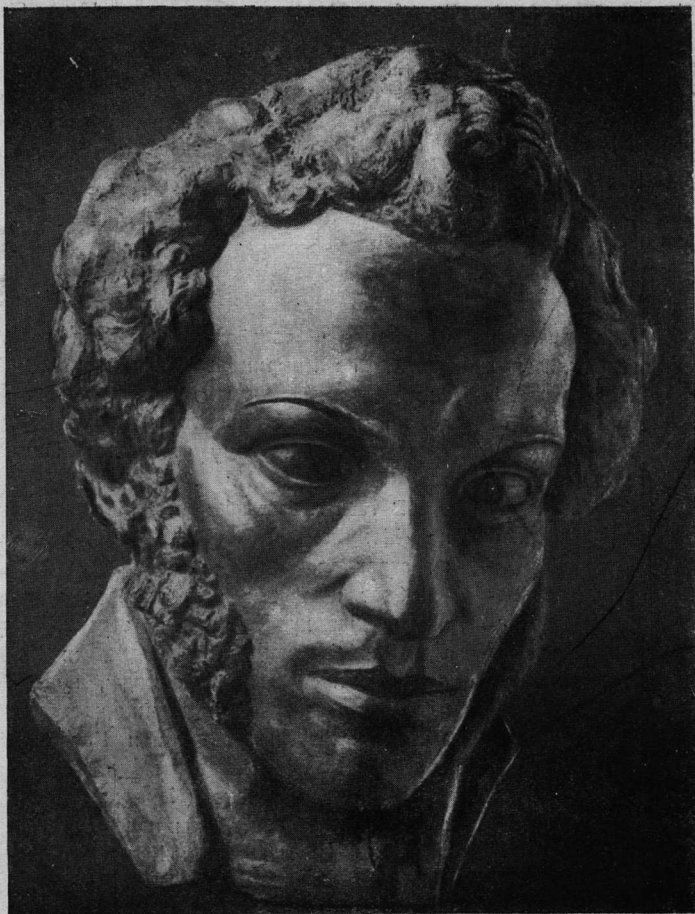
Эскиз скульптурного фриза на фасаде
Публичной библиотеки СССР им. Ленина

Esquisse d'une frise pour la façade de la
bibliothèque Lénine à Moscou

Вход в главный читальный зал
Акад. арх. В. А. Шуко

Entrée de la grande salle de lecture
Arch. V. Stchouko, membre de l'Académie





Публичная библиотека СССР
им. Ленина в Москве. Горельеф
Скульптор Н. В. Крандиевская

Haut relief pour la Bibliothèque
Lénine à Moscou
par N. Krandiévskaya

должно вызывать ассоциации с каменными колоннами, требующими иных пропорций по своей структуре. Можно только упрекнуть авторов за то, что, встав на самостоятельный путь в определении пропорций колонн, они не нашли столь же самостоятельной формы для увенчания колонн, чем сохранено право ассоциировать и сопоставлять эти колонны с «сильными» колоннами. Мы знаем арабские колонны, романские и готические колонны, которые производят вполне «законное» впечатление, несмотря на резкое отличие их пропорций от классических. Мы это должны объяснить столь же радикальным отличием их деталей — баз и капителей, — как и общих пропорций.

Другим уязвимым для критики местом является доска с надписью, установленная на портике. Это — неверное решение. Доска разрушает горизонтальность аттика, увенчивающего острые вертикали столбов; середина аттика приобретает вертикальную динамику, продолжающую столбы в бесконечность.

Формально же доска снижает масштабность портика, она слишком ве-

лика, слишком рельефна и слишком самостоятельна, так как не подчинена общему.

Горельеф — пока самый бесспорный элемент скульптуры в здании библиотеки и по месту и по масштабу он производит самое выгодное впечатление. Менее удачны фигуры на парапете и головы над окнами первого этажа. Сейчас фигуры расставлены через две оси, на варианте проекта они намечены против каждой оси столбов. Это две крайности; и может быть наиболее верное решение дано во втором варианте проекта, где статуи на парапете совсем нет. Статуи на такой высоте воспринимаются только как декоративный элемент здания, дополняющий его силуэт. Их с трудом можно разглядеть. Но основная беда в том, что вырисовывающиеся на фоне неба свободно поставленные статуи мельчат и делают беспоконным силуэт библиотеки.

Не найдены скульптуры и по своему стилю.

О качестве интерьера пока еще нельзя судить, даже по проектам. На лицо только ряд первичных эскизов,



Скульптура на фасаде
Скульптор
Н. В. Крандиевская

Sculpture pour la façade
de la Bibliothèque Lénine
par N. Krandiévskaya

составленных еще несколько лет назад. По этим эскизам, надо надеяться, интерьер не будет осуществляться.

Интерьер ставит перед строительством грандиозные задачи: если капитальные работы намечаются закончить по всему объему в 1936 г., то значительно более трудоемкий объем работ по интерьеру потребует для своего завершения большого напряжения сил строителей. Значительные отделочные работы, огромный инвентарь, механическое оборудование — все это должно быть спроектировано и изготовлено на самом строительстве. Особой подготовленности к решению этих задач пока незаметно. Между тем, наша легкая промышленность не может обеспечить изготовление большого числа вещей, требующихся для интерьера, и организовать их выполнение должна, к сожалению, сама постройка. Чем раньше строительство всерьез подойдет к развёртыванию этих работ, тем больше оснований будет надеяться, что интерьер будет выполнен и меблирован в соответствии с значением этого выдающегося сооружения.

ЗАРУБЕЖОМ

АРХИТЕКТУРНАЯ ПЛАНИРОВКА НОВОГО РИМА

Л. И. РЕМПЕЛЬ

Все европейское градостроительство возникло под латинским влиянием. В XIX в. Османн создавал план нового Парижа, пользуясь уроками планировки папского Рима. К планировке Рима обращались и тогда, когда строили Петербург. Сейчас архитекторы взирают на Рим с чувством тревоги за судьбу его величественных руин. Планировщики всех стран пристально следят за сечением новых кварталов и улиц, прокладываемых среди развалин. Следят с тревогой, ибо в Риме социально-политическая демагогия решает судьбу исторического города. «Civis romanus sum (я римский гражданин), синьоры, наступило время покончить с муниципализмом», — восклицает с форума Муссолини в речи об «аллеях марша», «дворцах фашизма» и восстановлении имперских сооружений древнего Рима.

Но планировочные эксперименты итальянских архитекторов все же представляют огромный интерес, ибо впервые в таком большом объеме ведутся работы, которыми затронуты важнейшие артерии города-памятника.

Дорогой ценой будет оплачен этот опыт. Быть может, в последний раз на миг предстанет перед нами древний город, анатомированный, очищенный от наслоений, с обнаженной мускулатурой старых вен и артерий. На расчищенных местах насадят новейшую архитектуру и против Колизея вырастет уродливый Дворец фашизма.

Доисторический Рим был расположен на Палатинском холме, распространяясь с течением времени все дальше к югу. В долине между Палатинским, Капитолийским и Эсквилинским холмами, представлявшими некогда болото, возникли форумы — своего рода площади республиканского, а затем императорского Рима. К северу — начиная с площади Венеция и до площади дель Пополо — протянулся средневековый Рим. На противоположном правом берегу Тибра находится Ватикан. Так было до второй половины XIX в. На правом берегу господствовал папа, на левом — «народ и цезарь». После 1870 г., в результате национально-освободительной борьбы за объединение Италии, папа становится пленником

Ватикана, и савойская династия воздвигает на Квиринале трон итальянских королей. Символом единения народа и короля становится «Монументо», т. е. памятник «отцу отечества», Виктору Эммануилу II.

В 1882 г. был объявлен 1-й конкурс на «Монументо». С 1885 по 1911 гг. — он строился.

Этот памятник был сначала задуман в виде простой конной статуи. Затем Саккони воздвиг у подножия Капитолия лестницы, колоннады, пропилеи. Таким образом памятник разросся. Стоя против пл. Венеции и Корсо — проспекта, соединяющего старый Рим с Пьяццо дель Пополо (Народная площадь), он замыкает Рим народа. Перед ним лежали форумы и Колизей. Хаотическая современная застройка скрывала вид на холмы, господствующие над древним Римом.

Все планировочные работы «дофашистской эры» проводились в период времени между началом и концом постройки «Монументо».

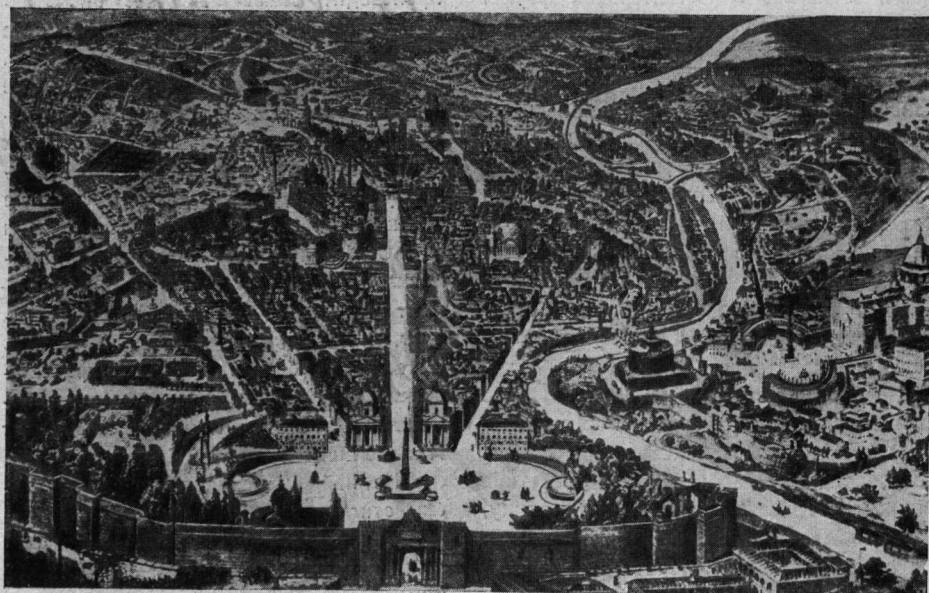
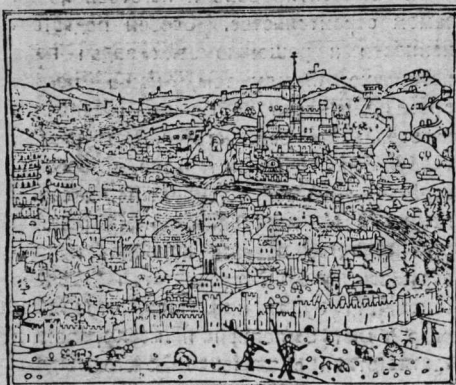
В 1871 г. муниципальный Совет утвердил проект благоустройства кварта-

Панорама средневекового Рима после планировочных работ Папы Сикста V. XVI-век

Panorama de Rome moyenâgeux après les travaux d'aménagement du pape Sixte V. XVI-ème siècle

Панорама средневекового Рима до планировочных работ XV—XVI века

Panorama de Rome moyenâgeux avant les travaux d'aménagement du XV-ème—XVI-ème siècle



пов Челио, Эсквилино, Макао в верхней части города и квартала Прати в нижней части города, на правом берегу Тибра (проект не был осуществлен). В 1883 г. был утвержден королевским декретом план инж. Вивiani, который предложил план проведения больших артерий, связывающих город с Ватиканом, Корсо, Витторио Эммануэле, Виа Аренула, Виа Кавур.

В 1909 г. инж. Сенжюсту ди Тэи-пада была поручена разработка нового плана расширения Рима, работы по которому должны были быть закончены к 1933 г. Этот план не был осуществлен, благодаря империалистической войне.

Внутри старых императорских форумов, между Капитолием и Колизеем, еще в средние века возник квартал, постепенно расширявшийся. План разрушения этого квартала и соединения императорских форумов, разработанный Коррадо Риччи и Людовико Польячи в 1911 г., также не был осуществлен.

После фашистского похода на Рим (1922 г.) план Сенжюста был вновь извлечен, пересмотрен и 5 декабря 1925 г. утвержден Муниципальным советом. Однако это был лишь переходный вариант к директивному плану 1932 г., утвержденному Муссолини и составленному под его наблюдением.

Новый Рим должен оставить «Рим Народа» позади «Монументо», прорваться через засоренные жалкими строениями форум и устремиться по торжественным аллеям маршей и триумфов, окаймленным древними арками, колоннадами, мощными руинами, к морю. Поэтому «Монументо» приобретает огромное значение в качестве композиционного узла и сосредоточия движения. От «Монументо» необходимо было для этого продолжить трассы слева, огибая Палатин (через форумы, минуя Колизей по новой Виа дель'Империи, продолжая по Сан-Джованни и Сан-Грегорио) и справа (через расширенную ул. Тор-ди-Спекки, минуя театр Марчелло по Виа дель'Маре и далее по Лунго Тавере вдоль берега Тибра). За Авентинским холмом, у Ворот Сен-Паоло, обе эти магистрали сходятся (Виа Мармората и Виа ле Авентино) и устремляются по автострате в Остию — морской порт Рима. Именно эти магистрали наиболее важны для общей идеи новой планировки Рима. Выполнение всех остальных деталей плана большей частью отодвигается на будущее, или же находится в зависимости от прокладки этих основных артерий.

Мы видим, что реконструкцией затронута зона римского форума. Судьба



Панорама реконструкции императорского Рима. Макет

Panorama de la reconstruction de Rome impérial. Maquette

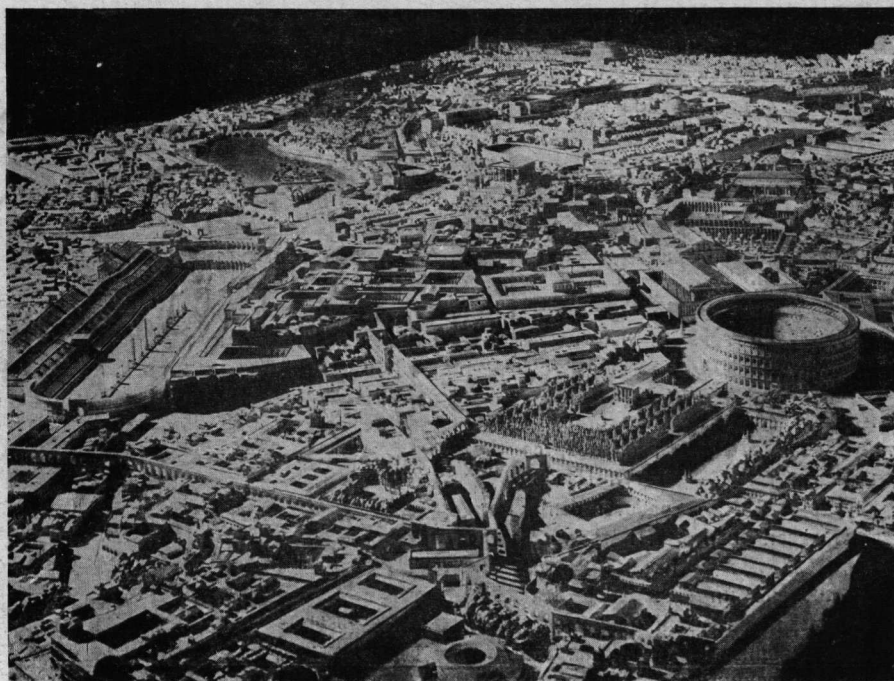
этих форумов показательна. В начале республики римский форум представлял собой прямоугольную площадь — комициум, для народных собраний. Рядом находились место заседаний сената (курия) и трибуны для ораторов. Во все века республики форум оставался центром народных собраний, местом суда, рынка, гуляний. Лишь по краям комициума располагались языческие храмы богов, государственный архив и лавки.

Императорская эпоха противопоставила деловитости демократического Рима декоративность и помпезную нагроможденность. Площадь заполнили храмы в честь императоров, триумфальные арки Августа Тиверия, Тита, Септимия Севера, победные колонны, конные статуи.

В эпоху христианского средневековья форум подвергся дальнейшему засорению и одновременному разрушению, превратившись в XVIII в. в

Панорама реконструкции императорского Рима. Макет

Panorama de la reconstruction de Rome impérial. Maquette



забытое «коровье поле», над которым возвышались отдельные арки, засыпанные почти до капителей.

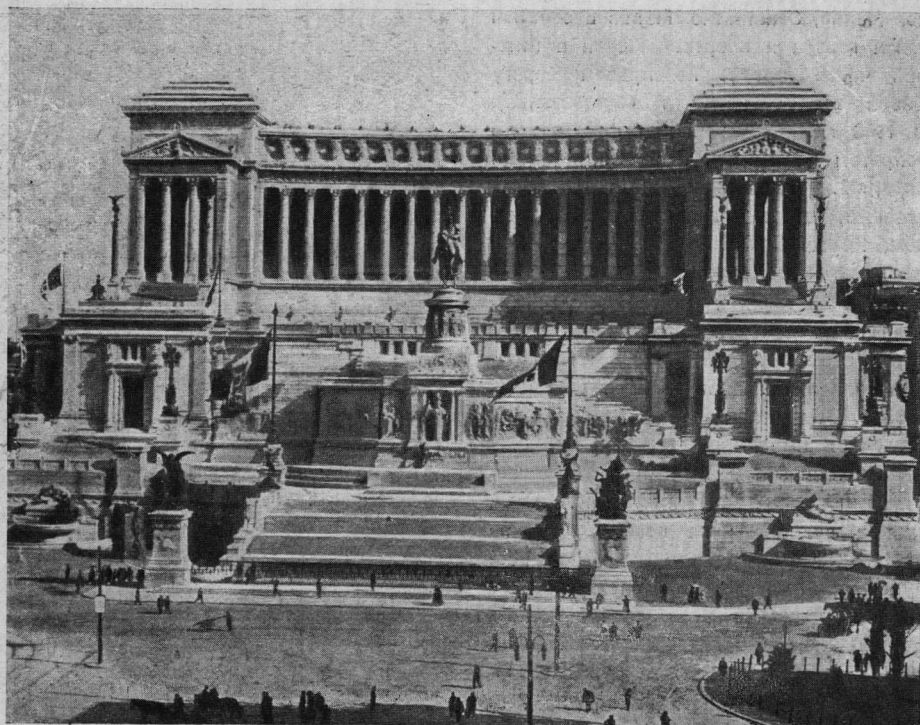
Современные планировщики Рима, восстанавливая форумы и прокладывая новые трассы, ориентируются не на республиканский Рим, а на помпезную властность императорских форумов. Для массовых действий им не нужна площадь. От «Монументо» до Колизея прокладывается лента асфальта, и 20 тысяч ветеранов, украшенных орденами, преследуют церемониальным маршем по улице империи. Не случайно, назойливый эклектически-помпезный памятник Виктору Эммануилу должен открывать путь к Колизею.

После этого не трудно понять планировочные идеи, диктовавшие отдельные магистрали этой зоны.

Начнем с «Монументо». По плану 1925 г. перепланировка зоны Капитолия и площади Венеции предусматривала разрушение всех лачуг, лежащих перед «Монументо» со стороны форума Траяна, а с другой стороны — сооружение дворца, занимающего пространство от площади Ара Цели до Св. Марка. Этот принцип асимметрии разрушения и строительства сохранился и в дальнейшем. Вместо дворца собирались уже строить два здания, но декретом от 7/VII 1929 г. было предписано строить одно здание, но не для учреждений Капитолия, а для фашистской промышленной федерации. Пока что были разрушены постройки налево от «Монументо» до форума Траяна и начата перепланировка итальянского форума. Согласно новой правительственной директиве, предполагалось создать две симметричные площади по обе стороны «Монументо».

Далее, арх. Салотино и проф. Антонио Нуноц начали прокладывать прямую трассу от «Монументо» к Колизею. В течение 7 месяцев было вынуто 300 тыс. куб. м земли и 52 тыс. каменного туфа, построено 12 тыс. куб. м опорных стен. Новая Виа дель'Империо, шириной в 30 м, была вымощена — как и итальянский форум — поверх железобетонного покрытия брусчаткой. На обсаженном деревьями проспекте установлены — слева бронзовые статуи Августа, Траяна и Нервы; справа, со стороны Палатина, — статуя Цезаря.

К 28/X 1932 г. работы были полностью закончены. Затем трасса была продолжена позади Колизея и названа Сан-Джованно ин Латерано. На Виа дель'Империо, на расчищенном участке, лежавшем вблизи Колизея, напротив базилики Максенция — Константина пред-



Памятник Виктору Эммануилу II в Риме («Монументо») Арх. Саккони

Monument à Victor Emmanuel à Rome Arch. Sacconi

полагается сооружение дворца фашизма (Литторие). Сразу же стало ясно, какой угрозе подвергается Колизей. Недавно опубликованные результаты конкурса подтверждают эти опасения¹.

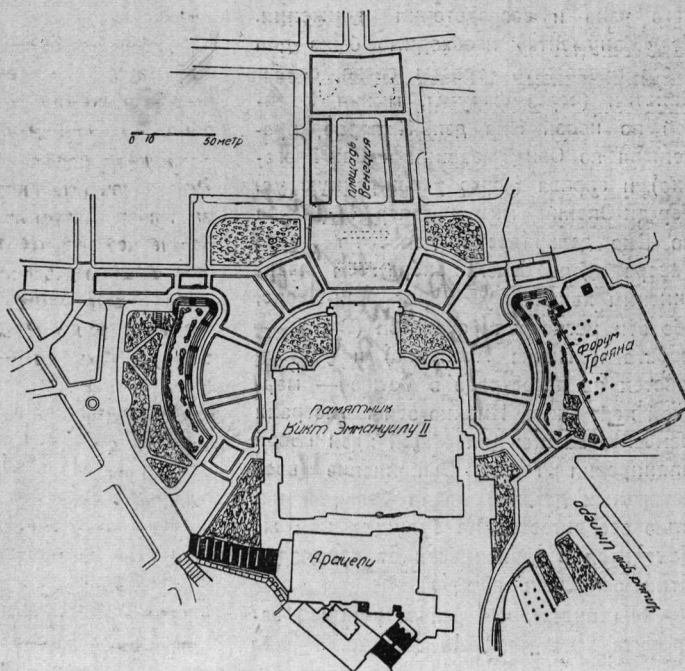
Когда была создана Виа дель'Империо — по новому предстал и Капито-

лий. В 1932 г. расчищены его западный и южный склоны, открылись стены Монте Каприно, которые придают этому старому холму вид крепости. Благодаря понижению уровня улицы, открылся новый вид театра Марчелло с его нижним этажом, коридорами, лестницами и гармоничными арками.

В новой планировке Рима придает-

¹ См. о результатах конкурса мою статью в „Архитектуре зарубежом“ (№ 1, 1935.

Перепланировка зоны, прилегающей к памятнику Виктора Эммануила



Réaménagement de la zone adjacente au monument Victor Emmanuel

ся большое значение выявлению архитектурных доминант, господствующих над городом. Принципиально это совершенно верно, но все зависит от выбора доминант. Губернатор Рима, Бонкомпаньи Людовизи, сказал, что перепланируя Рим, надо выбрать среднее решение между стремлением сохранить Рим как мертвый город, музей и стремлением расчленив его на большие авеню и длинные бульвары, со всеми чертами, присущими столице современной метрополии. Поэтому следует ограничиться проведением нескольких больших артерий через старый Рим. Тогда и исторические памятники сослужат службу новому фашистскому Риму.

При выработке плана центральной зоны огромное внимание было уделено тому, чтобы древние памятники использовать в целях фашистской агитации,



Виа дель Имперо в Риме. Разрушение старого квартала и прокладка трассы через Каринский холм

Via del Impero à Rome
Démolition du quartier adjacent
à la trace principale



Виа дель Имперо в Риме. Направо базилика Константина, слева квартал, предназначенный для сооружения дворца Литторियो

Via del Impero à Rome. A la droite la basilique de Constantin, à gauche le quartier destiné à la construction du Palais Littorio

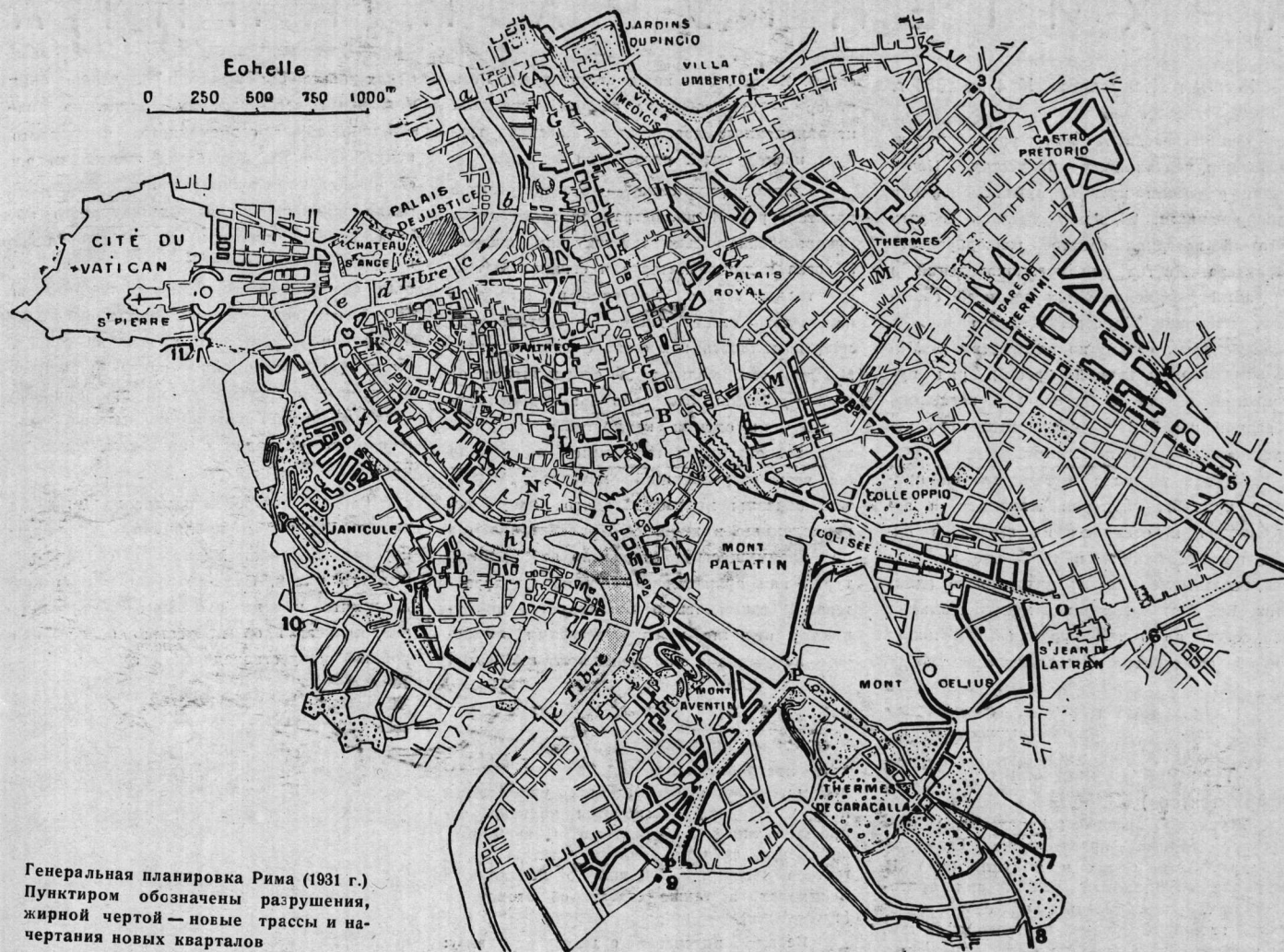
включив их в ансамбль новых улиц. Исчезла Виа Марфорियो — теперь там возвышается форум Цезаря. Мамертинская тюрьма находится рядом с капеллой Распятия — этот резкий контраст языческой тюрьмы и христианской часовни оказывается «в гармонии», и не потому вовсе, что эти здания гармонируют в архитектурном ансамбле. «Унифицированы» они в оценке итальянской печати потому, что «благодаря Бенито Муссолини церковь и государство в настоящее время сосуществуют, пользуясь полной свободой». В этом же духе, с точки зрения государственной политики прежде всего, — создается новый архитектурный облик зоны древнего Рима.

Средневековый Рим христианской эры находился севернее — между площадью Венеции и площадью Дель Пополо. Древний Рим был заброшен, и его памятники расхищались. Средневековый Рим в течение около 1 000 лет строился за счет хищнически разграбляемой языческой архитектуры древнего Рима. Эпоха Возрождения создавала и творила новые ценности, завершая разрушение старого Рима. Но вместе с тем, в эту эпоху средневековый Рим был реконструирован по новому плану, послужившему образцом для планировок современных европейских городов.

Средневековый Рим состоит из Виа дель Пополо и трех лучеобразных крупных артерий: Виа дель Бабуино, Корсо и Виа ди Рипетта. В новом плане Рима они сохранны в полной своей неприкосновенности. Вообще вся эта зона, как уже указывалось, подвергается сей-

час реконструкции лишь постольку, поскольку реконструкция древнего Рима, открытие новых магистралей и т. д. усилили поток движения с севера на юг. Поэтому в новом плане предусмотрены две вспомогательные артерии. Одна из них начинается позади пл. дель Пополо (от пл. Фламинья). Она пересекает маленький туннель Пинчио, проходит у подножья виллы Медичи и разделяется далее на две ветви — из которых одна доходит до вокзала, а другая — до холма Оппио, устремляясь затем через Колизей по Виа Сан-Джованни к холмам, или через Виа Сан-Грегорио и ворота Сан-Паоло — к морю. Таким образом эта артерия, не пересекая древний Рим, соединяет северные кварталы с юговосточными (Людовизи, Саларио, Номентано, Эсквилино, Аппио), опоясывая древнюю зону слева. Вторая артерия заключена в сегменте, образуемом Виа ди Рипетта, Корсо и Виа Виктора Эммануэля. Она ведет от мавзолея Августа к Пантеону и, проходя через старые кварталы, соединяет сезерные кварталы с югозападными. Такую же вспомогательную роль должна сыграть третья артерия, которая начерчена параллельно Корсо, Умберто и тянется до площади Венеции.

Таким образом, по новой схеме средневековый город устремляется по лучеобразным авеню и по новым вспомогательным кварталам на юг к «Монументо», через Виа дель Имперо, Колизей и далее к холмам к морю или же через боковые артерии, окружающие древнюю зону, вливается в общий поток, устремленный к югу.



Генеральная планировка Рима (1931 г.).
Пунктиром обозначены разрушения,
жирной чертой — новые трассы и на-
чертания новых кварталов

террасами, доминируют над городом. Другая часть — «народная», более демократическая, создается путем расширения западных и южных кварталов (от квартала Саларио до Остьензе).

Еще по плану 1925 г., разработанному Сенжюстом, предполагалось создание зон специального характера на востоке (Тор ди Квинта). Они предназначены для спорта, для благотворительных учреждений, для ремесла и искусств. Кроме того, признаны зонами художественного и археологического значения: Пасседжията Археоподжика, Томбе Лятинэ, Мура Урбанэ, Римские аквадуки, Виа Аппиа Антика, Виа Латина, Мост Номентило и Монтесакро.

Внимание планировщиков не обращено на решение транспортной проблемы. Не мудрено поэтому, что реформа железнодорожных путей и метро отложена на неопределенное время.

Рим крайне перенаселен. В течение 1918—1928 гг. число его жителей увеличилось с 645 до 877 тыс., и к 1932 г.

достигло 1 млн. 19 тыс. В старом центре еще недавно проживало 200 тыс. человек. Сейчас эти цифра достигла 800 тыс. Перепланировка ведется с расчетом, что в 1950 г. Рим будет насчитывать 2 миллиона жителей. Однако, как указывает Муссолини, об этих цифрах надо только «иметь некоторое представление», так как на практике главное внимание сосредоточено не на общественной планировке города, не на градостроительстве в буквальном смысле слова, а на внешних агитационных эффектах архитектурно-художественной планировки. Но поскольку практические потребности вынуждают совмещать художественно-политические задачи с социально-планировочными требованиями, облику классического Рима, как древней столице, угрожает серьезная опасность. Здесь открывается широкое поле для ожесточенной борьбы между консерваторами и новаторами. Хуже всего приходится городу тогда, когда эта борьба прикрывает соображения политической

демагогии. Консерваторы призывают во имя фашизма не прикасаться ни к одному древнему камню, новаторы призывают во имя фашизма разрушить даже Колизей для того, чтобы проложить через него прямой проспект.

Наиболее талантливый архитектор современной Италии — Пиачентини — еще до войны удачно заметил: «Все сожалеют о том, что происходило после 1870 г., — хотели сохранить древний центр и разрушили его. Подумайте о том, чем он был раньше и стал теперь. Для того, чтобы увеличить его в три раза, мы его почти разрушили. Завтра же, для того, чтобы увеличить его в четыре раза по сравнению с сегодняшним днем, — мы его разрушим совсем, и мы уже на пути к этому». Сейчас не собираются разрушать Колизей. Но когда, на ряду с «Монументо», на фоне Колизея встают уродливые призраки новой «фашистской» архитектуры, страшная угроза, угроза художественного упадка и гибели великого города, встает над древним Римом.

А Р Х И Т Е К Т У Р А И К Н И Г А

Журнал «Искусство», № 4 за 1934 г.
Москва. Изогиз.

Вся четвертая тетрадь журнала посвящена монументальному искусству. Начало редакции нужно признать очень своевременным. Журналу удалось собрать богатый материал самого разнообразного характера. Дается ряд воспоминаний и описаний монументальных росписей советских мастеров (Лансере, Дейнека и др.), ряд обзорных статей по наследству (о Микеланджело, античной фреске), ряд публикаций (Серов и Врубель) и несколько образцов новейшего монументального искусства Франции и Италии.

Заслуга журнала в том, что он привлёк крупных мастеров живописи и архитектуры и соединил их статьи в одном номере. Однако в трактовке проблем искусства номер лишен внутреннего единства. Все статьи говорят о монументальном искусстве, но точки зрения отдельных статей совершенно несогласованы между

Турецкий журнал «Мимар»
(«Архитектор»)

Журнал «Мимар» («Архитектор») выпускает группа архитекторов Стамбула (Абидия, Зеки, Селях и Абдулла Зия). В журнале опубликован целый ряд оригинальных, разнообразных по своей тематике, статей. Особенно интересны статьи, в которых делается попытка определить стиль и пути развития современной турецкой архитектуры. Во всех этих статьях выдвигается идея создания «национальной архитектуры».

В статье «Проблема национального турецкого стиля в архитектуре» архитекторы Бехчет и Бедреддиан утверждают, что современная турецкая архитектура не должна иметь никакой связи со старой турецкой архитектурой и руководствоваться совершенно новыми принципами. Авторы высказываются против существующего у некоторых турецких архитекторов взгляда, согласно которому «национальная архитектура» не может быть создана в наши дни, поскольку архитектура стала интернациональным по своим формам искусством. Поэтому авторы возражают против привлечения «известных мировых» архитекторов к работе над памятником туркам, погибшим в мировую войну.

Помимо общих принципиальных вопросов в журнале находят отражение различные стороны архитектурного строительства новой Турции. Прежде всего освещаются все виды жилищного и коммунального строительства (жилище, дач-

собой. Вернее, они вовсе отсутствуют. Весь номер — это собрание сырого материала неравноценного достоинства. Материал требует последующей разработки.

Главное упущение — это отсутствие архитектуры. В иллюстрациях архитектура представлена только ташкентским театром Щусева и домом Каторги и ссылки. В тексте только статья Лансере и интервью Фаворского ставят вопрос о соотношении монументального искусства с архитектурой. Между тем, следовало отправляться от этой проблемы. Это дало бы новый критерий для оценки конкретных монументальных опытов и внутренне объединило бы весь разрозненный материал. Между тем, образцы монументального искусства, приведенные в журнале, рассматриваются по преимуществу оторванно от архитектуры, как произведения станкового характера. В таком освещении теряется по существу отличие между мастерами станкового искусства и монументалистами. В этих

цедях было бы желательно, чтобы был подвергнут всестороннему изучению какой-либо объект современного и старого искусства и на нем были тщательно исследованы все сложные точки соприкосновения живописного и архитектурного образа. Такой конкретный анализ привел бы к принципиальным выводам и более точным формулировкам. Между тем авторы статей все еще ограничиваются расплывчатыми и в сущности ничего не говорящими формулировками: вроде живопись «увязана» с архитектурой, при чем под «увязкой» этой обычно понимается, что живопись «вписана» в предоставленное ей поле.

Особый интерес в номере представляет статья Лансере и публикация новых декоративных работ Матисса в сопровождении его писем. Следовало бы только присоединить к этим высказываниям «мастеров искусства об искусстве» более подробный искусствоведческий анализ.

M. A.

ные постройки, школы, народом, кинотеатры, здания официальных учреждений и др.). Широко освещаются частные вопросы технического порядка. С этой точки зрения следует отметить статью архитектора Надони Джемали о вентиляции в школах, а также статью об отоплении (арх. Авино).

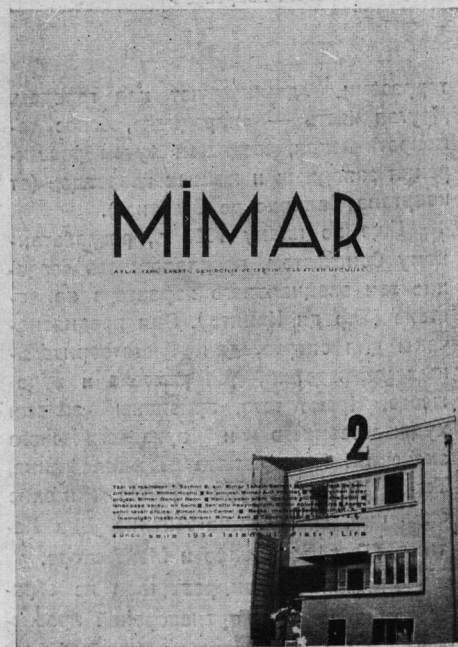
Весьма интересна статья на тему: контроль над выработкой строительных материалов (арх. Зеки Селях).

В ней автор анализирует работу местной промышленности. Констатируя низкое качество продукции и отмечая, что это происходит по вине фабрикантов, которые гонятся лишь за прибылью, он предлагает ввести контроль над выработкой материалов.

Небольшое место в журнале уделяется старой турецкой архитектуре. Так, мы находим в нем описание дворца-крепости в Балзаде, выстроенного в 1870 г., а также других исторических памятников турецкой архитектуры. Помещаются материалы справочного характера (об условиях конкурсов, официальные постановления о типах коммунальных построек и пр.). В журнале отводится небольшое место для раздела «иностранная архитектура», который состоит по преимуществу из иллюстративного материала; к сожалению, об архитектурных постройках Советского союза нет никаких материалов.

Журнал «Мимар» существует 4 года, выходит в большом формате и богато иллюстрирован.

Л. СИНАЙСКИЙ



ОПЕЧАТКИ

В № 12 „Архитектура СССР“ за 1934 г. на стр. 5 и 6 следует читать:

„Автором нового дома НКВД в Фуркасовском переулке является И. Г. Безруков, Руководитель — арх. А. Я. Лангман“.

В № 1 „Архитектура СССР“ за 1935 г. вкратце нижеследующие печатки:

	НАПЕЧАТАНО:	СЛЕДУЕТ ЧИТАТЬ:
Стр. 20, подпись к иллюстрации	Арх. А. Я. Лангман	Арх. Л. З. Чериковер и Н. И. Арбузников, под руководством арх. А. Я. Лангмана,
Стр. 60, 1 колонка, строки 21—20 см.	как и в названном трактате,	как указывается в названном трактате,
Стр. 61, 3 колонка, строка 1 см.	крытие	кресте
Стр. 65, 1 колонка, строка 23 см.	треугольной призме	четырёхгранной пирамиде

СОДЕРЖАНИЕ

Московский метрополитен построен	1
АРХИТЕКТУРА—СКУЛЬПТУРА—ЖИВОПИСЬ	
Итоги творческого совещания. А. И. Бассехес	3
Творческое совещание по вопросам синтеза искусств	
Проблема синтеза в советской архитектуре. Вступительный доклад Д. Е. Аркина	8
Архитектура и живопись. Доклад А. В. Шусева	12
Архитектура и живопись. С докладом В. А. Фаворского	13
Архитектура и скульптура. Доклад В. С. Балихина	16
Скульптура и архитектура. С докладом И. Е. Хвойника	19
Проблема синтеза в художественном наследии. Доклад М. В. Алпатова	21
Творческая дискуссия о синтезе искусств	27
Основы синтеза. И. Матца	31

ПРОМЫШЛЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Из истории промышленной архитектуры. И. С. Николаев	35
Архитектурная организация промышленной территории. А. Э. Зильберт	41
Архитектура производственного цеха. В. А. Мыслин	46
Интерьер промышленных зданий. А. С. Фисенко	51
Архитектура культурно-бытовой группы на заводе. М. Г. Бархин	55

ПРАКТИКА

Новое здание гостиницы Моссовета. А. И. Некрасов	59
Государственная библиотека СССР имени Ленина. Я. Корнфельд	68

ЗА РУБЕЖОМ

Архитектурная планировка нового Рима. Л. И. Ремпель	74
АРХИТЕКТУРА И КНИГА	80

S O M M A I R E

Le métropolitain de Moscou est construit	
ARCHITECTURE—SCULPTURE—PEINTURE	
Les résultats de la Conférence des architectes. A. J. Bassekhes	
Conférence sur la synthèse des arts	
Le problème de la synthèse dans l'architecture soviétique. Rapport d'introduction de D. E. Arkine	
L'architecture et la peinture. Rapport de A. W. Chtchoussev	
L'architecture et la peinture. Rapport de W. A. Favorski	
L'architecture et la sculpture. Rapport de V. S. Balikhine	
La sculpture et l'architecture. Rapport de I. E. Khvoynik	
Le problème de la synthèse à travers l'histoire de l'art. Rapport de M. V. Alpatov	
La discussion sur la synthèse des arts	
Base de la synthèse. I. Matza	

ARCHITECTURE INDUSTRIELLE

De l'histoire de l'architecture industrielle. I. S. Nikolaev	
Organisation architecturale d'un terrain industriel. A. Zilbert	
L'architecture d'un atelier d'usine. V. A. Mysline	
Les intérieurs des constructions industrielles. A. S. Fissenko	
L'architecture des ensembles d'habitations et des services publics d'une usine. M. G. Barkhine	

NOS REALISATIONS

Nouvel immeuble d'un hôtel du Mossoviet. A. I. Nekrassov	
--	--

La bibliothèque Lénine. J. Kornfeld	
-------------------------------------	--

À L'ÉTRANGER

L'aménagement moderne de Rome. L. I. Rempel	
---	--

L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE

АРХИТЕКТУРА СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян
РЕДАКЦИЯ:
Москва, 2, Новинский бульвар, 9

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес. — 72 руб.,
6 мес. — 36 руб., 3 мес. — 18 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6,
Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, уполномоченными Жургаза на
местах, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ
UNITED MAGAZINES AND NEWSPAPERS

L'architecture de L'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Rédacteur en Chef K. Alabyan

ADRESSE DE LA RÉDACTION:
M O S C O U, 9, Bd. NOVINSKI

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:
MEJDOUNARODNAYA KNIGA, MOSCOU,
URSS, 18, KOUZNETSKI MOST

REPRÉSENTATION COMMERCIALE DE
L'URSS SECTION DES LIVRES, 25, RUE DE LA
VILLE L'ÉVÊQUE, PARIS, VIII

Architecture of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor in Chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:
M O S C O W, NOVINSKY BLVD, 9

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,
USSR, KUSNETSKY MOST, 18

AMKNIGA, 253, FIFTH AV., NEW YORK CITY USA
KNIGA LTD. BOOK HOUSE, ALDWYCH
W. C. 2, LONDON, ENGLAND

Architektur der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredacteur K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:
M O S K A U, NOVINSKI BLVD, 9

ABONNEMENTS ANNAHME:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSKAU,
UdSSR, KUSNETZKY MOST, 18

KNIGA BUCH UND LEHRMITTELGES. m. B. H.
BERLIN, W. 35 KURFÜRSTENSTRASSE, 33
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12610.
DEUTSCHLAND