

п 32  
5.

# АРХИТЕКТУРА С С С Р

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й   Ж У Р Н А Л

С О Ю З А   С О В Е Т С К И Х   А Р Х И Т Е К Т О Р О В

8 193

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНО  
ОБЪЕДИНЕНИЕ

Технический редактор — Б. Соморов

Корректурa — М. Гутцайт

Фото — И. Сосфенов. Репродукции — Б. Остроумов, А. Комаров, Г. Нарышкин

Чертежи — Е. Белко, М. Перельштейн

Сдано в производство 2/VII 1935 г. Подписано к печати 19/VIII 1935 г.

Формат 62×94<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> листов. Тираж 6000. 128 тыс. зн. в бум. листе

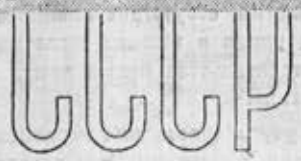
Уп. Главлита Б-8649. Заказ № 493

Типография и цинкография Жургазобъединения

Москва, 1-й Самотечный пер., 17

5

# АРХИТЕКТУРА



ОРГАН  
СОЮЗА  
СОВЕТСКИХ  
АРХИТЕКТОРОВ

# 8

МОСКВА АВГУСТ 1935

ГОД ИЗДАНИЯ ТРЕТИЙ

Адрес редакции: Москва, 2  
Новинский бульв., 9. Тел. 4-17-43

## ПЛАН СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ МОСКВЫ

С огромным удовлетворением прочли архитекторы нашей страны постановление Совнаркома СССР и центрального комитета партии о генеральном плане реконструкции гор. Москвы.

План архитектурной реконструкции Москвы по исключительности размаха, смелости замысла и решительности в отношении ломки отжившего старого не имеет себе равного в истории планировки городов.

Задача заключалась в том, чтобы Москву с запутанной системой кривоколенных переулков, тупичков, узких улиц, маловодных и антисанитарных рен, открытых сточных коллекторов — эту Москву, этот город, даже в лучшие годы своего развития отражавший характер варварского русского капитализма, — превратить в передовой город социализма.

«Москва вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села» — писал Герцен. И эту Москву, ставшую ныне центром и олицетворением нового, рождающегося мира, Москву — столицу Советского союза мы превращаем решением партии и правительства в лучший, красивейший город мира.

На совещании московских архитекторов в 1932 г. тов. Л. М. Каганович дал архитекторам-планировщикам развернутую программу работ по составлению генплана Москвы. В своем историческом выступлении тов. Каганович изложил тогда основные, данные тов. Сталиным, директивы и указания по реконструкции Москвы.

Архитекторам Москвы посчастливилось присутствовать и на заседаниях центрального комитета партии и правительства, где лично тов. Сталиным были даны указания о том, как нужно разрабатывать генеральный план столицы Советского союза.

На всех этапах большой трехлетней работы по разработке генплана указания тов. Кагановича, его советы, его беспощадная и всегда исключительно меткая справедливая критика направляли искания архитекторов на разработку совершенно новых творческих проблем планировки. Тов. Каганович выдвинул перед планировщиками Москвы ряд весьма смелых и интересных идей по основным вопросам планировки города. Важнейшие из них: развитие города на юго-запад за Ленинские горы; создание основных диаметров города и обходных магистралей; создание ряда водных каналов; реконструкция центра и прокладка уже осуществляемого нового проспекта и т. д. и т. п. Эта большая творческая работа, проведенная над решением основных вопросов генплана Москвы, совершенно по-новому поставила дело планировки города: этот планировочный опыт открывает новую эпоху в планировке городов Советского союза.

Среди планировщиков Москвы более десятка лет господствовал ряд неправильных и вредных теорий. Более десятка проектов крупнейших наших советских архитекторов, инженеров, экономистов, как и проекты ряда видных иностранных архитекторов (Норбюзы, Эрнст Май и др.) выдвигали в основном два положения. Одна группа предлагала сохранить старую Москву, как законсервированный музей-город, со всеми его церковками, купеческими особняками, узкими и кривыми улицами, переулками и тупиками, полным отсутствием благоустройства и дорог. Эта группа выдвигала мысль о необходимости сохранения стихийно развившегося на протяжении многих веков гор. Москвы. План Шестакова, например, не шел дальше наметки некоторых новых улиц и частичного расширения красных линий существующих магистралей, что при беспредельном росте города и увеличении его территории до 200 тыс. га с плотностью населения в 60 чел. на га превратило бы Москву в большую деревню. Эти трусливые и куцые программы сохранения старой Москвы, как музейного города, с малозначащими рекон-



структивными работами, не могли, разумеется, быть использованы в дальнейшей планировочной работе.

С другой стороны, в проектах планировки Москвы нашли отражение и «левацкие» увлечения: под прикрытием левых фраз о якобы не то феодальном, не то буржуазном существе радиально-кольцевой системы городской планировки предлагались абстрактные нереальные схемы. Корбюзье, например, говорил: — «Для меня вывод ясен: нельзя мечтать о сочетании города прошлого с настоящим или будущим. В Москве все нужно переделать, предварительно все разрушив». Аналогичны были предложения и других авторов. Таким образом, предложения о создании новой столицы за пределами существующего города или сносе старой Москвы со строительством на ее месте новой — оба эти предложения в одинаковой степени обрекали огромный город — столицу Советского союза на варварские условия жизни, лишённой элементарного санитарного благоустройства и современных видов транспорта.

Однако эти горе-теоретики не ограничивались только разработкой своих неверных предложений. И в своей практической работе они препятствовали начавшимся в Москве таким большим реконструктивным работам, как снос китайгородской стены, создание нового проспекта к Дворцу советов, снос Сухаревой башни и т. д. Но все неправильные предложения, касающиеся реконструкции Москвы, были решительно отвергнуты московскими организациями под руководством тов. Кагановича, — последующие планировочные работы получили совершенно определенное направление.

Территория гор. Москвы в современных границах равна 28,5 тыс. га при населении в 3 600 тыс. чел. и при перуплотненности отдельных частей города, доходящей до 1000 чел. на 1 га. Вопрос о территориальном росте города, количество населения которого установлено в 5 000 000 чел. при плотности до 400 чел. на га жилого квартала и повышении этой плотности до 500 чел. на отдельных участках города, с полным обслуживанием бытовых и культурных потребностей населения, явился одной из актуальнейших проблем в планировке города.

Куда расти городу? Где эти лучшие земли, которые обогатят бурно растущий город?

Тов. Каганович, тщательно изучивший все прилегающие к существующему городу территории, указал на лучшую из них, расположенную на юго-западе, с наветренной стороны, на самых возвышенных отметках. Величественный амфитеатр Ленинских гор является началом этой замечательной территории в 16 000 га, расположенной вдоль Москва-реки от Кунцева до Ленина (б. Царицыно).

Чрезвычайно интересный рельеф (глубокие овраги, в сочетании с исключительно ровным плато), водные бассейны и богатые лесные массивы открывают исключительные возможности для творческой работы архитектора. Рациональная планировка этой территории — прямые магистрали, мосты, переходы и виадуки, возвышенные точки, целые ансамбли, новые улицы и площади превратят эту часть Москвы с населением свыше миллиона человек в образец социалистического города.

Уже сейчас поставлена практически задача постепенного освоения этой территории, на которой должны приступить к проведению водопровода, канализации и др. коммунальных предприятий по обслуживанию населения и построить в течение десяти лет, к 1945 г., новые жилые дома площадью в 1 000 000 м<sup>2</sup>.

Второй решающей задачей в планировке Москвы явилась проблема уличной сети. Реконструировать город — нашу сти-

хийно развивавшуюся старую Москву — значит в первую очередь переделать улицы.

Анархическая застройка каждого свободного клочка земли в течение нескольких столетий, отсутствие планировочной работы привели к тому, что улица в течение столетий оставалась кривой и узкой, а строительство новых домов закрепляло существующее положение.

Такое положение вещей усугублялось еще неравномерной застройкой центра и периферии, загруженностью центра складами и мелкими предприятиями, беспорядочным размещением промышленных предприятий, железнодорожного транспорта и других отраслей городского хозяйства.

Задача заключалась в том, чтобы бурно растущая столица с ее новыми промышленными гигантами имела такую уличную сеть, которая способствовала бы нормальному передвижению миллионов людей и автотранспорта в центр и противоположные части города, не создавая при этом в центре пробок.

Принятая в основу планировки города исторически сложившаяся радиально-кольцевая система улиц создает все необходимые условия для хорошей связи центра и периферии. Эта система подвергнута коренным улучшениям не только путем выпрямления и расширения существующих радиальных магистралей и ликвидации частых пересечений — на эту систему наложен еще ряд новых улиц, разгружающих центр от движения и позволяющих установить прямую, минуя центр, транспортную и транзитную связь районов города, вокзалов и крупных промышленных предприятий.

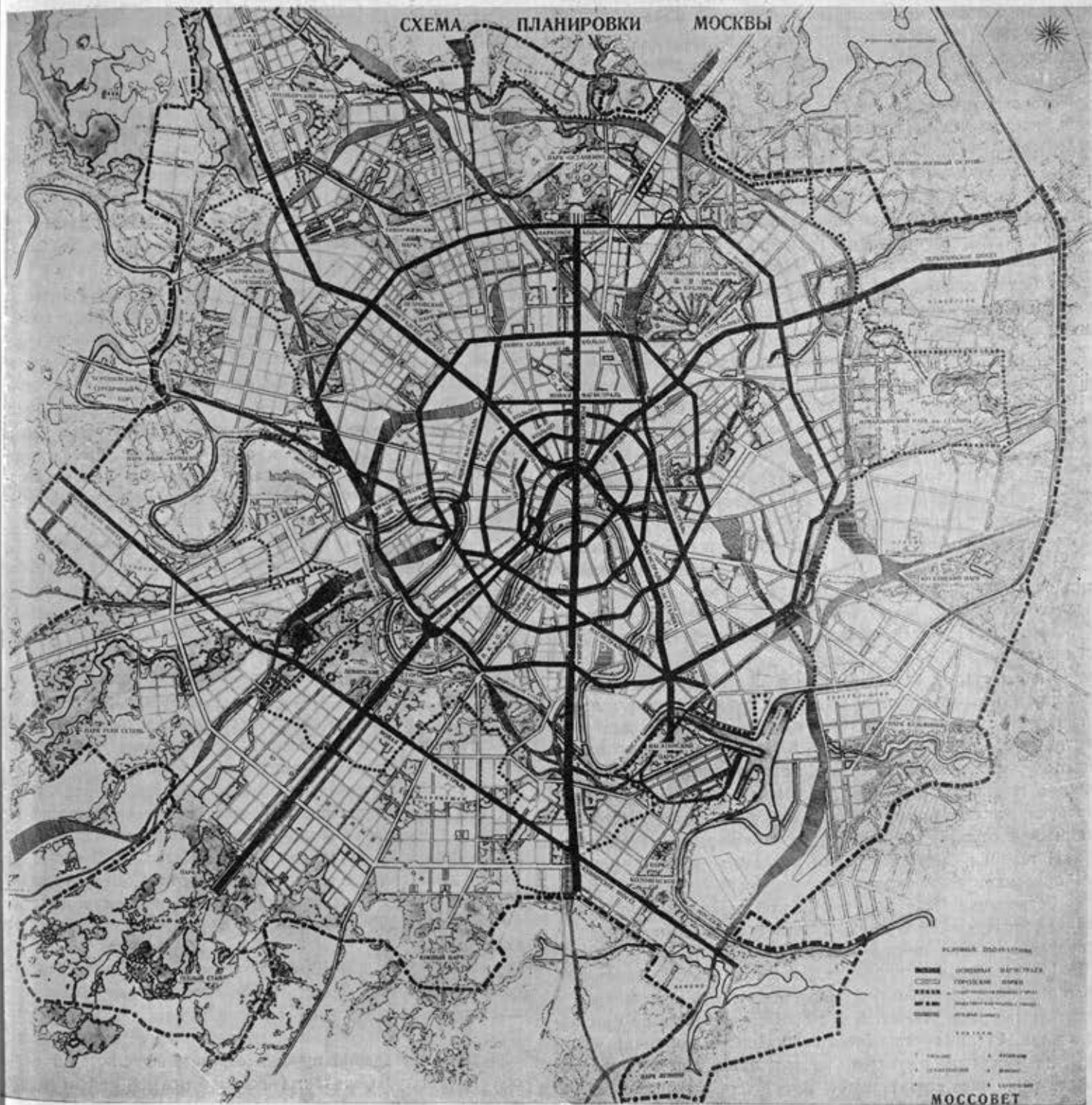
Вновь запроектированные прямые и широкие обходные магистрали соединяют наиболее перегруженные части города.

Магистраль, соединяющая Белорусско-Балтийский вокзал с Комсомольской площадью (центром ряда вокзалов) через Краснопрудную улицу, соединяет одновременно Измайловский и Сокольнический парки с Ленинградским шоссе.

Магистраль, соединяющая Савеловский, Белорусский и Киевский вокзалы, одновременно связывает север с югом — район Тимирязевской академии и Красно-Пресненский район с Фрунзенским районом и юго-западом, а магистраль Комсомольская площадь — Абельмановская застава обеспечивает связь северо-востока с юго-восточным промышленным районом и вновь создаваемым мощным южным кварталом.

Наконец, одна из новых замечательных магистралей соединяет юго-восток с северо-западом, пересекает несколько раз Москва-реку, проходит параллельно реке к Красной Пресне и открывает на своем пути большие архитектурные возможности для создания красивых перспектив и новых архитектурных ансамблей в сочетании с рекой, зеленью и построенными в двух уровнях мостами.

Разработаны проекты красных линий всех радиальных магистралей. Эти проекты являются плодом трех с лишним лет творческой работы значительной группы архитекторов, инженеров, транспортников. Тщательное изучение существующих магистралей и потоков движения, а также большое количество вариантов привели к выводу, что при доведении ширины магистралей до 30—40 м и более и выпрямлении их, при ликвидации частых пересечений путем укрупнения кварталов, при создании новых площадей и расширении старых, наконец, при вертикальной планировке этих магистралей и комплексной ансамблевой застройке целых отрезков с реконструкцией отдельных крупных зданий, эти средневосточные улицы превратятся в современные, прекрасно оформленные, освобожденные в центре от трамваев, обеспеченные подземным городским сообщением и способные обеспечить пропуск больших людских масс и автотранспорта.



Но не все радиальные улицы поддаются быстрой и капитальной реконструкции и расширению. Поэтому приходится параллельно Арбату и улице Кирова прокладывать совершенно новые улицы шириной в 43 и 45 м, которые обеспечат нормальную разгрузку этих капитально застроенных и частично расширяемых улиц.

Кроме существующих радиальных магистралей проект предусматривает пробивку двух новых радиусов в восточной части города, располагающей ограниченными транспортными связями, несмотря на значительное промышленное развитие этих районов.

Проектом предусмотрено создание трех сквозных, пересекающих весь город, широких магистралей путем соединения, спрямления и расширения ряда улиц.

Одним из замечательных проспектов Москвы становится уже осуществляемый в настоящее время новый проспект к Дворцу советов. Этот проспект по своей ширине, доходящей по Моховой ул. (с включением кремлевского сада) до 250 м, и по своей архитектурной выразительности не будет иметь равного в мире. Лучшие средства художественной выразительности — зелень, фонтаны, скульптура — включаются в оформление проспекта и входящего в его состав кремлевского сада. Имея началом реконструируемую площадь Дзержинского, через перестраиваемую Театральную площадь, соединенную с расширенной Красной площадью, и далее, по широкому проспекту, застроенному новыми сооружениями, проспект этот завершается величайшим сооружением нашей эпохи — Дворцом советов. Проспект этот пройдет далее пря-

мым направлением параллельно набережной Москва-реки на Лужники и новым мостом на величественный амфитеатр Ленинских гор и далее на возвышенную юго-западную территорию, откуда открывается панорама на новую социалистическую Москву.

Эта система радиальных и новых магистралей дополняется, помимо вновь образуемого центрального полукольца, реконструируемой кольцевой системой магистралей: бульварное кольцо завершается в Замоскворечье, реконструируется Садовое кольцо, прокладывается новое Бульварное кольцо, с использованием отдельных отрезков Камер-Коллежского кольца, вновь прокладывается парковое кольцо, связывающее крупнейшие парковые массивы: Измайловский парк им. Сталина, Сокольнический им. Бубнова, Останкино, Введенские горы, Ленинские горы и т. д. с крупнейшими промышленными предприятиями.

Центр города также подвергается коренной реконструкции: — расширяются и вновь создаются площади, переуплотненный китай-город освобождается от многих строений, кроме, разумеется, зданий, имеющих историко-революционное и историко-архитектурное значение.

Уже приступлено к проектированию нового монументального здания Дома промышленности, которое будет расположено на высоком холмистом берегу Зарядья, ныне отличающегося своими мелкими антисанитарными постройками.

Намеченные генеральным планом грандиозные мероприятия по реконструкции всей уличной системы города и созданию совершенно новых магистралей, новых проспектов, бульваров и площадей совершенно изменят планировочный облик города.

Планы старых больших городов Европы и Америки создавались, как известно, в условиях недостаточно развитых технических возможностей (эти возможности получили развитие главным образом лишь в XIX веке, причем основная часть усовершенствований в области автоматического транспорта появилась только в XX веке) и в настоящее время требуют реконструкции. Генеральный план Москвы, разработанный и осуществленный с учетом всей современной передовой техники, будет несравним с планом любого из крупнейших капиталистических городов мира.

Соединение Москва-реки с Волгой резко изменит баланс водной поверхности Москвы и выдвинет ее в первые ряды городов с большими водными поверхностями.

Маловодная и запущенная Москва-река с неблагоустроенными набережными и зловонная река Яуза, являющаяся в настоящее время открытым сточным коллектором, по инициативе тов. Сталина становятся важнейшими артериями Москвы; на набережных этих рек располагается в первую очередь новое жилищное строительство. Кроме того, большая работа по прорытию новых каналов в различных направлениях Москвы — создание нового северного канала, превращающего Яузу в судоходную реку, восточный канал, который войдет в систему внегородского водного кольца — совершенно по-новому поставили задачи реконструкции прилегающих к этим каналам территорий. Богатые зеленые массивы, расположенные по берегам реки; водные станции и стадионы; развернутые фронтом к реке величественные сооружения; новые жилые кварталы; мосты, построенные в двух уровнях и пропускающие большие волжские пароходы; гранитные набережные, лестницы и террасы, скульптуры и фонтаны, — все это в сочетании с зеркалом воды и прекрасной зеленью создаст живописные и радостные ансамбли.

Неравномерно разбросанная на территории нынешнего города незначительными клочками зелень, недостаточность

ее, особенно в центре, отсутствие системы зеленых насаждений характеризуют современную Москву. Значительно возросшие за годы революции зеленые массивы, вновь созданные парки совершенно недостаточны для быстро растущего города. Особое значение приобретает поэтому вновь создаваемый вокруг Москвы 10-километровый защитный пояс, состоящий из равномерно расположенных крупных лесных массивов. Эти загородные зеленые массивы будут соединены зелеными полосами с центром города через Сокольнический и Измайловский парки к берегу Яузы, к центру от Теплового стана через Ленинские горы и парк им. Горького вдоль набережной Москва-реки, от Останкино — зелеными клиньями по Самотеке к Неглинной и т. д.

Огромная программа жилищного и культурно-бытового строительства, развертывания всех видов городского хозяйства, транспорта и коммунального обслуживания — эта программа еще раз подтверждает всемирно историческое значение документа о генеральном плане реконструкции Москвы и сталинскую заботу о человеке.

Концентрирование средств на жилищное строительство и реконструкцию набережных и ряда важнейших магистралей города ставит перед архитектором совершенно новые творческие задачи. Сейчас речь идет не о строительстве отдельных домов, а о строительстве целых ансамблей.

Архитекторы капиталистических городов совершенно отвлеченно разрабатывают вопрос о комплексной застройке города, об ансамблях. Идея архитектурного ансамбля превращается там в отвлеченную формулу, реализованную только на бумаге, и является лишь мечтой архитектора.

Архитектор Мартин Вагнер говорит: «Еще ни разу наши архитекторы и градостроители не имели возможности выстроить город или по крайней мере часть города. В лучшем случае они могли изобразить свои проекты на бумаге». Капиталистический город разбил вдребезги самые возможности комплексного решения архитектурных задач.

Наш архитектор-планировщик, работавший над составлением генерального плана Москвы, творчески разрешал вопросы не только об ансамблях отдельных магистралей, но решал задачи единства во всем плане города. В общей системе нашего города мы имеем целую цепь, целую систему ансамблей, связанных между собой крупнейшими площадями, проспектами, набережными, целыми комплексами застройки.

«ЦК ВКП(б) и СНК СССР считают, что во всей работе по перепланировке города должно быть достигнуто целостное архитектурное оформление площадей, магистралей, набережных, парков, с использованием при строительстве жилых и общественных зданий лучших образцов классической и новой архитектуры, а также всех достижений архитектурно-строительной техники».

Никогда и нигде перед архитектором, строителем, скульптором и художником не открывались такие огромные творческие возможности. Величественные ансамбли, площади, магистрали, которые будут созданы в нашей столице, оставят далеко позади по своей выразительности и масштабам лучшие произведения архитектуры прошлого, даже такие замечательные ансамбли, как работы великого зодчего Росси в Ленинграде.

Архитекторы столицы и всего Советского союза развернут большую творческую работу по превращению Москвы в город подлинной социалистической радостной жизни, город солнца и больших просторов, зеленых массивов и водных пространств, город, который бы «полностью отражал величие и красоту социалистической эпохи».

# КОНСТРУКТИВИЗМ И ФУНКЦИОНАЛИЗМ

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ  
АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕЧЕНИЙ XX ВЕКА

Н. А. МИЛЮТИН

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ КОНСТРУКТИВИЗМА И КОНСТРУКТИВНАЯ ЭСТЕТИКА

Империалистическая война вызвала к жизни не только новые слои буржуазии, нажившие значительные средства на спекуляции, но и разорила огромную прослойку мелкой буржуазии. Мелкая буржуазия испытывает все более и более усиливающееся давление финансового капитала и страх перед грядущей революцией. Растерянность и отчаяние гигантски усиливают ее разброд и шатания. Отсюда совершенно естественно возникновение ряда противоречивых общественных настроений и тенденций, находящих свое отражение и в искусстве.

В послевоенной Германии мы видим необычайную вспышку экспрессионизма, стиля беспокойства, потерянного равновесия, стиля настроений страха и отчаяния, деформирующего все восприятия и пытающегося поставить рядом «космическую» глубину психики, трагических эмоций, внутреннего надрыва и... опрокинутую вверх ногами корову. Здесь все в беспокойстве, все в разорванном, расчлененном, неестественном, бесконечно умноженном отчаянии и неверии в сложившиеся понятия и вещи, в отрицании их и в противопоставлении им своего я, своих замкнутых, субъективных чаяний, исканий и переживаний.

Экспрессионизм (как и импрессионизм) выражали известные оппозиционные тенденции господствующему салонно-академическому стилю буржуазии. Однако эти тенденции, за ред-

ким исключением<sup>1</sup>, не вырываются за пределы «личного», т. е. субъективистического мировосприятия.

В противовес этому стилю (рядом с ним) возникает конструктивизм<sup>2</sup>. Сознание утвердившегося положения монополистического капитала, а главное гигантская концентрация и демонстрация на войне мощи средств техники, создают настроение уверенности в непоколебимой ее силе. Эта сила техники воспринимается буржуазным художником не как средство для поднятия положения и роли человека, облегчающее его труд и обогащающее его, а как сила, подчиняющая себе человека, его волю, его стремления. Отсюда — фетишизирование машины, проповедь ее абсолютного значения для всех сторон деятельности человека, в том числе и для архитектуры. Машина является началом и концом конструктивистской архитектуры, отображающей эти настроения. Не случайно конструктивизм как течение (как стиль) оформился во Франции, в которой настроения отчаяния и страха, конечно, не могли дать себя знать в той же мере, как в побежденной Германии.

Все же, до некоторой степени, и конструктивизм не лишен этих настро-

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что ряд немецких художников-экспрессионистов (Ф. Мюллер, Херле, Клюге и др.) в это время дают тематику, отражающую протестующие революционные настроения немецкого пролетариата.

<sup>2</sup> Зачатки конструктивизма, как стиля в искусстве, можно проследить несколько раньше. Однако развитие и распространение его относится к послевоенному германскому периоду.

ний внутренней неуверенности. Они лишь более замаскированы, относительно спокойнее (вернее, менее определенно) выражены. Так, например, подобно первому периоду итальянского ренессанса, избегавшего показной роскоши из боязни вызвать негодование обнищавших масс, конструктивизм прежде всего убирает всю внешнюю показную роскошь, которая не могла не возбудить возмущение обманутых, искалеченных, ограбленных не только рабочих и крестьян, но и мелких буржуа. Эти (осознанные или неосознанные — безразлично) тенденции в конструктивизме выражены еще ярче, чем у формалистов.

«Либо конструктивная архитектура, либо революция», восклицает апостол конструктивной архитектуры Корбюзье. Корбюзье откровенен до цинизма. Он закликает буржуазию принять конструктивную архитектуру и его план подачек массам, чтобы спасти себя, так как массы, отдавшие все для «победы», не согласятся остаться равнодушными зрителями роскошного пира «победившей» буржуазии.

Однако основное содержание конструктивной архитектуры, вернее ее «новое», не в проповеди отказа от декоративного украшения и наготы и не в отрицании роли социальных и идеологических факторов в образовании архитектурной формы, т. е. не в отрешенности от художественной образности и эстетики. Эти тенденции, во-первых, мы видели и до конструктивизма, а во-вторых, не они явились отправным элементом конструктивизма. Эти тенденции у конструктивистов не носят абсолютного характера. Целый ряд конструктивистов как на Западе (Корбюзье, Гропиус и др.), так и в СССР (Гинзбург, Веснины и др.), не только не отрицают роли социальных факторов в образовании архитектурной формы, но, наоборот, сознательно исходят из них, как отправных моментов своего творчества. «Новое» у конструктивистов — это, прежде всего, новая трактовка понятия красоты. Здесь основное содержание и главная сила конструктивизма.

В самом деле, разве мог бы даже самый «новейший» буржуа, хорошо зарабатывавший на войне, отказать себе в удовольствии «украсить» свою жизнь? Такая проповедь добровольного аскетизма у буржуа уже не могла бы иметь успеха. Конструктивисты выдвигают новое понятие эстетики, новую трактовку прекрасного. «Конструктивная» эстетика — это замена (а не диалектиче-

ское обогащение) старого представления о прекрасном новыми понятиями. Конструктивисты совершенно правильно исходят из того, что понятие о прекрасном меняется по мере изменения окружающей человека обстановки. Развитие математики дает новые «красивые» формулы, построения и т. п. Индустрия создает красоту машины. Железобетонные и металлические конструкции несут возможности новых пропорций и форм, далеких от пропорций и форм камня и дерева. Если морской прибой мог послужить темой для создания музыкальных мотивов, то почему шум города, мастерской, железной дороги и т. п. не несет в себе тех же возможностей, но уже иного ритма, иных форм?

Развитие индустрии не могло не изменить старых представлений о прекрасном. Развитие науки и техники создает новые категории эстетического восприятия. Машинный способ производства меняет характер продукции, в том числе и стройматериалов. Новые стройматериалы и развитие техники создают новую технологию и, следовательно, новые конструктивные приемы в архитектуре, а все это влечет за собой возможность и необходимость создания новых архитектурных форм.

Разве формы старой архитектуры, в том числе и формалистические, годятся для промышленного строительства, требующего новых, специфических форм, являющихся следствием грандиозности масштабов зданий для новых предприятий? Станут ли Крупп, Форд, Фиат и т. п. придавать своим предприятиям формы готических храмов, средневековых палаццо или формалистских кубов, цилиндров, шаров и т. п.

Из этих посылок конструктивисты делают тот вывод, что выросшая на базе новой техники, на базе современной науки, на холодном расчете архитектура мостов, ферм, судов, аэропланов и т. д. является именно той новой архитектурой, которая должна быть лишь осознана архитектором, как новая «самозародившаяся» эстетика архитектуры индустриальной эпохи.

А раз так, то какова же ценность старой архитектуры? Она должна быть целиком отброшена как пережиток, мешающий развитию новой архитектуры.

Непромышленное (так называемое «гражданское») строительство также не могло не отразить в себе этого огульного, некритического отрицания старой формы, тем более, что масштабы непромышленного строительства грандиозно выросли. Небоскреб без новой стальной конструкции — невозможен,

а попытки архитекторов-ретроспективистов придать этим, принципиально новым, конструкциям старые формы — явно нелепы и реакционны.

Эти позиции конструктивистов в свете проповеди полного подчинения человека машине, отрицания ими каких бы то ни было иных (кроме техники) факторов (сторон) в формировании представления о прекрасном приводят их и полному отрицанию значения архитектурного наследия предшествующего периода. Отсюда архитекторы-конструктивисты не могли не прийти к выводу о необходимости отбросить (а не критически преодолеть) старые формы, как реакционные и не соответствующие технике эпохи мощного роста индустрии. Поэтому они и встали на путь отрицания этих форм, выдвинув идею «самосоздания» новой формы как следствия утверждения новейшей техники. Эти архитекторы (в противовес архитекторам-формалистам) провозгласили отказ от формы как ведущего начала во всей, а не только в фабрично-заводской, архитектуре, что было сделано многими буржуа еще до них (без всякой философии).

Конструктивисты, совершенно правильно отрицая абсолютное значение формы, вместе с тем, мысля механистически, не смогли понять диалектики развития формы, ее активно действенной роли, как одной из частей (сторон) архитектуры, ее исторических путей развития. Конструктивисты не понимают, что в искусстве форма выражает социальное содержание художественного произведения, будучи органической частью этого произведения, а вовсе не является механическим следствием содержания. Как в литературе одна и та же мысль выражается разными авторами и в разные эпохи по-разному, так и в архитектуре одна и та же задача (конструктивная, художественная и т. п.) может быть выражена по-разному. Из этого непонимания неизбежно и рождается в дальнейшем у функционалистов полное отрицание значения художественной формы вообще, трактовка ее как механического следствия функции и конструкции. Это и приводит, в конце-концов, к тому, что тема художественного произведения (его образность) вовсе выпадает у этих архитекторов. Конструктивисты, начав с отрицания аполитичности и безыдейности формалистов, в своем развитии снова возвращаются к отрицанию социально-идеологической роли архитектуры, но лишь с тем отличием, что на место поповской символики и «био-



гического корня» искусства, которые мы видели у формалистов, конструктивисты ставят «объективную» конструкцию вещи, ее голую технико-экономическую функцию.

## ФИЛОСОФИЯ КОНСТРУКТИВИЗМА И ЕГО ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД

Характерное для идеалистов отрицание (непонимание) взаимодействия формы и содержания не меняется и у механистов, поскольку целое у них является лишь суммой частей. Сохраняется у них и трактовка искусства как продукта только чувства человека. Отсюда у архитектора механиста, отказавшегося от примата формы (которая для идеалиста является началом и концом искусства), выпадает само искусство. В самом деле раз искусство является продуктом лишь чувства, художественный стиль выражает лишь форму (а не и содержание) произведения, а форма конструктивистской архитектуры зависит лишь от конструкции, которая в свою очередь является продуктом лишь разума и, следовательно, лежит за пределами искусства, то причем же тогда искусство в архитектуре?

Из этого тупика философ-идеалист нашел бы очень простой выход: он апеллировал бы к абсолютному субъекту, субстанции или иному заумному названию бога. Но для механиста в деловых вопросах бог уже не помощь, так как современная архитектура — дело земное, сугубо материальное, так сказать, железобетонное. Тут «субстанцией» образовавшейся дырки не заткнешь. Что же оставалось делать архитектору-конструктивисту? Ничего другого, как отказаться от искусства, вернее, примириться с фактом его выпадения.

Необходимо еще раз оговориться: конструктивисты отнюдь не отрицают эстетику. Но конструктивная эстетика, это — «самовозникающая» эстетика, эстетика «чистого» разума, который, как они думают, противоположен чувству, исключает его. По их мнению, не осмысливать чувство прекрасного, не искать синтеза чувства и сознания. Довольно одного разума. Что рационально, то и прекрасно. К чему художественный образ, раз есть реальность? Отсюда у конструктивистов вытекает отрицание идеологической роли архитектуры, отказ от образности, как одного из ее качеств. Современная архитектура, по их мнению, это только функция общественной техники и ничего больше. Никаких активных идеологических задач такая архитектура

перед собой не ставит и ставить не может.

Конструктивисты выдвигают тезис: наука освещает сознанием деятельность человека. Там, где этого освещения еще нет, человек действует по интуиции, по вдохновению, т. е. от чувства, а не от разума. Эта деятельность по вдохновению есть искусство. Там же, где разум дает сознательные решения, места для интуиции, т. е. для искусства, нет. Искусство должно умереть, как умерла религия под ударами сознания. А раз так, то да здравствует разум и... «смерть искусству».

Невольно вспоминается тезис Шиллера об искусстве и науке: «границы искусства суживаются по мере расширения науки». Разве это не одно и то же? Невольно вспоминаются слова Гете: «кто молод, повторяет речения старших и думает, что все они свои». «Молодая» философия конструктивистов оказалась довольно таки пожилой.

Сущность философии капитализма осталась неизменной. Неизменной она осталась и у конструктивистов. Однако «передовой» буржуа и особенно его ученые слуги не могли не видеть материалистических выводов, к которым приводит наука. Отсюда их попытки «приспособить» материалистическое мировоззрение для своих целей, т. е. его вульгаризовать. Получается лишь видимость для наивных людей. Так и конструктивисты называют себя материалистами, причем многие из них в доказательство этого приводят то, что в своем творчестве они исходят из материала, а не из «идеологии». Их главный тезис: «новый материал (а не новая эпоха, как у формалистов) — новая конструкция — новая форма»<sup>1</sup>.

Другими словами: форма у конструктивистов есть механическое следствие конструкции, которая в свою очередь есть следствие материала, из которого сделана эта форма.

Легко видеть, что этот «материальный» тезис весьма далек от диалектического материализма. Материализм лишь утверждает первичность материи, а «философское понятие материи не означает ничего иного кроме как объективную реальность» (Ленин). Диалектический материализм учит прежде всего

видеть взаимодействие всех элементов в каждом явлении. Марксизм-ленинизм учит нас прилагать сознательную волю к вещам, чтобы заставить их служить общественному человеку. Конструктивисты же сводят форму к содержанию, причем это содержание они в свою очередь сводят к конструкции (т. е. строению) вещи<sup>1</sup>. Другими словами, конструктивисты задачу синтеза содержания и формы в архитектуре подменяют трактовкой архитектурной формы как механического («самовозникающего») следствия конструкции. Конечно, материал и конструкция — весьма существенная часть архитектуры. Конечно, из кирпича не сделаешь того, что можно сделать из стали. И всетаки, разве из одного и того же дерева нельзя сделать кресло в стиле Людовика XVI и венский стул?

## ПЕРЕХОД КОНСТРУКТИВИЗМА В ФУНКЦИОНАЛИЗМ.

Следовательно, дело всетаки не в материале, а в том, что и как из него организует человек. Речь у архитектора идет именно об этом. Это чувствуют и архитекторы-конструктивисты, и более гибкие из них быстро переходят на новые позиции. Эти новые позиции заключаются прежде всего в попытке более глубокого вскрытия функций современной архитектуры.

Конструктивная архитектура, как ее понимают конструктивисты — это архитектура промышленного строительства, мощных ферм, архитектура металла, железобетона, стекла, цеппелинов, аэропланов, архитектура машинных форм. Форма конструктивной архитектуры должна быть «честна». Эту «честность» конструктивисты понимают как обнаженность конструкции. Если основа железобетонной архитектуры — каркас, то этот каркас должен быть вскрыт, обнажен. Если современная канализация — это фановые трубы, то эти трубы должны быть «честно» показаны, хотя бы они и проходили в самом что ни на есть парадном зале. Все должно быть обнажено, до корней своей структуры. Все должно быть показано. Если бы от конструктивистов зависело создание форм нового человека, то они прежде

<sup>1</sup> Эта идея далеко не нова: Шуази красной нитью проводит эту мысль через свою «Историю архитектуры». Эти же мысли мы находим и у Витрувия, но с той разницей, что как Шуази, так и Витрувий, не ограничивают понятия искусства только ремеслом. Так, например, Витрувий говорит: «что же касается музыки, то в ней архитектор должен быть совершенно знающ».

<sup>1</sup> Справедливость требует еще раз отметить, что многие конструктивисты понимают социальную роль архитектуры. Не говоря уже об их литературных работах, где они нередко с большой убедительностью указывают на эту сторону дела, в их практических работах также находят место стремление стать на уровень задач социалистического строительства.

всего обнажили бы его костяк, сухожилия, нервную систему, кишечник. Какое дело такому архитектору до создания художественных образов? Архитектура, по их мнению, сама собой автоматически является демиургом этих образов, если они вообще существуют. Машина прекрасна своей целесообразностью, а не художественными образами. Она, по мнению конструктивистов, сама создает настроение человека (т. е. владеет им). Ее эстетика рождается сама собой. Индустриальная архитектура — это машина. Новый стул это элемент стандартного быта, это приспособление, т. е. «машина» для удержания человека в сидячем положении и ничего больше. Стул должен быть стандартен, гигиеничен, удобен, подвижен. Такой «целесообразный» стул не может не быть красивым, как красива всякая целесообразная машина. Красота — это целесообразность. В этом — основной закон новейшей эстетики — конструктивизма-функционализма. Разве аэроплан не красив? А ведь его красота, как думают конструктивисты, является результатом целесообразности форм этой машины и только.

Вот сумма этих целесообразных вещей — машин, по мнению функционалиста, и создает «сама собой» новое искусство, которое уже не будет «искусством», так как будет основано на логическом анализе, а не на чувстве человека. Художественная литература должна быть заменена монтажом хроники. То же с кино. Спектакль — это монтаж эпизодов. Музыка должна быть «очищена» от надуманных созвучий, а ее инструментом должен стать паровозный гудок, скрежет пилы, удар молота и т. д. Жилище надо разбить на функциональные части: залы для работы («коллективные кабинеты»), кабинки для спальни и т. д. Все должно быть расчленено на составные части и сумма их даст «организованную» (стандартную) жизнь. Такова установка этих творцов «новой машинной эстетики», доведенная ими в «логическом» развитии до абсурда и получившая название функционализма.

Формалисты сняли с господствующей салонно-классической (эклектической) архитектуры буржуазии ее одежды; конструктивисты отпрепарировали ее тело.

## СОЦИАЛЬНЫЙ БАЗИС И ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ФУНКЦИОНАЛИЗМА

Функционализм возник в Германии, которая (под давлением репарационных платежей) первой вступила на путь ка-

питалистической рационализации, т. е. на путь доведенной до отказа эксплуатации человека и перевооружения промышленности за счет дальнейшего усиления нажима на рабочие массы. Обусловленная этой рационализацией общая «переоценка ценностей» с точки зрения максимально мыслимой экономии, безоговорочный и окончательный отказ от каких бы то ни было остатков идейности, эстетики и т. п., голая, обнаженно-циничная эксплуатация человека — вот истинная социальная база современного функционализма в капиталистической архитектуре.

Немецкий архитектор не случайно схватился за французский конструктивизм, как за базу для создания функциональной архитектуры. Конструктивизм фетишизирует машину. Капитализм, создавший машинное производство, оказался его рабом. Буржуазный художник это констатирует. Он примиряется с подчинением воли человека стихийной силе машины, диктующей капиталистическому обществу его пути. Это подчинение прекрасно отражается конструктивизмом. Вот почему, говоря словами Гете:

«Хоть немцу кровному француз совсем не пара,  
Но с радостью мы пьем французское вино».

Вино французского конструктивизма, которое прекрасно отшибает стремление к полноценному искусству, зовущему к полноценной жизни, оказалось вполне пригодным для немецкого функционализма. В период умирания капитализма о полноценном искусстве не может быть и речи. И потому архитектура в период капиталистической рационализации не могла не притти к выводу о вздорности вообще всех элементов в архитектурном здании, кроме голый утилитарной функции и экономичности сооружения.

В ответ на этот социальный заказ архитектор-функционалист ставит вопрос таким образом: дело архитектора решить задачу отыскания наиболее целесообразного, с точки зрения экономии материалов, сил, труда и т. п., плана и объема сооружения. Выбор конструкции будет зависеть от технических расчетов, определяемых линейными мерами этих планов и объемов, а форма явится сама собой. Другими словами, у функционалистов архитектурная форма есть механическое следствие утилитарного содержания сооружения.

Один из крупнейших немецких архитекторов-функционалистов так опре-

делил это положение: «Дело архитектора дать план и высоты, а форма и фасад — дело каменщика».

Легко видеть, что столь решительное отрицание какой бы то ни было роли художественных задач в архитектуре полностью (и исключительно) вытекает из социального заказа периода капиталистической рационализации.

В условиях жесточайшей конкуренции капитализм выбрасывает за борт все, что не относится к непосредственному извлечению прибыли. За борт летят и величайшие сокровища многовекового художественного творчества, составляющего одну из ценнейших частей культуры человечества — ее радость и красоту. Летит за борт искусство. В старом дереве, у которого сгнили корни, хотя еще и держится трухлявый, кишасший паразитами ствол, уже вянут и отваливаются листья, и их не могут питать гнилые корни. Невольно вспоминаются слова Овидия: «Окружи Гомера безумием всех эти случайностей, и среди бед угаснет его воображение».

Функционалисты сводят архитектуру исключительно к технико-экономическим элементам, игнорируя ее социально-идеологическую роль (стороню часть). Политический смысл функционализма на Западе — это прямое служение художника целям эксплуатации человека человеком, а у нас функционализм — это мелкобуржуазная нигилистическая теория отмирания искусства «левацкая» проповедь саморазоружения советской архитектуры, т. е. отказ от художественного образа, как одного из орудий (факторов) социалистической перестройки жизни. Вот почему неслучайно проповедь функционализма у нас в СССР совпадает по времени не только с периодом капиталистической рационализации на Западе, но и с проповедью леваками теории отмирания школы, государства, армии, милиции и т. п.<sup>1</sup>

## ЧТО НАДО ВЗЯТЬ У КОНСТРУКТИВИСТОВ-ФУНКЦИОНАЛИСТОВ

Конструктивизм-функционализм выражает не только упадочность буржуазной архитектуры и заключается не только в отрицании ее художественно-идеологической роли. Эта вульгарная ция строительного искусства является неизбежной в противоречивых условиях

<sup>1</sup> По условиям журнальной статьи здесь выпущен раздел с анализом практических работ конструктивистов-функционалистов.

капиталистического мира, когда усовершенствование техники приводит не только к увеличению производительности труда и росту общественного богатства, но и к гигантскому росту эксплуатации, росту лишений для все более и более широких слоев трудящихся. В то же время развитие техники, концентрируя средства производства и обращения и обобщая процесс труда, создает материальную базу для социалистической революции. Другими словами: развитие техники, с одной стороны, обуславливает нисходящую линию буржуазного общества, а с другой, создает предпосылки для социалистической революции.

Конструктивизм-функционализм, отражая отрицательные черты нисходящего буржуазного общества, вместе с тем (одновременно) является стилем периода величайших научных открытий (авио, радио, кино и т. д.). Это все же стиль эпохи мощного развития индустрии, давшей в руки человека мощные орудия производства, обогатившей эстетическое восприятие человека новыми категориями, расширившей, усложнившей мышление человека, резко изменившей все темпы жизни.

Вот почему было бы неправильным огульное, некритическое отрицание всех позиций конструктивистов и функционалистов. Многие из их достижений должно войти в советскую архитектуру органической частью как отражение индустриальных настроений и новой техники.

Надо иметь в виду, что критика конструктивизма-функционализма нередко носит «задопный» характер типа толстовского отрицания современной культуры, не говоря уже об откровенных ретроспективистах, которых «нашествие машины» приводит (в зависимости от темперамента) в тихий ужас или буйное негодование. Это критика, которая не приемлет современной науки и техники и отрицает их во имя патриархальных отношений и ремесленно-кустарного способа производства. Художник, в том числе и архитектор, не может не отразить настроения людей, создающих машины, строящих новые заводы, фабрики и т. п.

Особенности конструктивизма-функционализма как стиля, порожденного индустриализмом в условиях буржуазного общества, а потому и несущего в себе отрицательные черты этого общества, надо всегда иметь в виду при освоении архитектурного наследия капиталистического мира. В этом наследстве надо уметь отделить стороны, вы-

текающие из идеалистического мировоззрения буржуазного архитектора от сторон, вытекающих из материалистических выводов науки. Необходимо уметь отличить в конструктивизме-функционализме специфические черты, порожденные разложением и эксплуататорской сущностью капиталистической системы, и те элементы, которые несут в себе достижения современной науки и техники, которые должны быть освоены советской архитектурой. Без понимания этого никогда не уяснить себе тех многочисленных сторон современной передовой буржуазной архитектуры, которые должны войти как ценнейшие элементы в советскую архитектуру. Без этого не может быть и речи о создании стиля социалистического реализма, так как индустриализация является одним из важнейших элементов строительства социалистической экономики, а стиль есть не только форма, но и содержание художественного произведения, в том числе и архитектурного. Но при этом надо иметь в виду, что такое расчленение (разрыв) различных сторон конструктивистско-функционалистической архитектуры (как и всякого иного метода) невозможно без нарушения ее методов, без нарушения ее как целостного стиля.

Создание нового стиля возможно только на базе критического освоения прошлых стилей, на базе их преодоления. Подобно тому как фундаментом социалистической экономики не могла явиться допотопная техника, так и конструктивным скелетом стиля социалистического реализма в архитектуре не могут явиться допотопные конструкции, допотопная техника строительного производства. Однако беря современную капиталистическую технику, мы переносим ее не механически, а ставя ее на службу освобожденному от эксплуатации человеку. То же и в архитектуре.

Если формалисты оголением архитектуры вскрыли ее пространственные формы, то конструктивисты и функционалисты с небывалой до сих пор остротой поставили вопрос о роли технико-экономических элементов в архитектуре. Значение этих элементов в архитектуре было доведено ими до абсолютного их значения, т. е. до отрицания всех остальных элементов (сторон) архитектуры. Это в конце концов привело их к отрицанию социально-идеологического значения архитектуры, т. е. к выхолащиванию ее. Однако значение технико-экономических элементов в архитектуре, как весьма важных ее сторон, ни в коем случае нельзя забывать.

Роль техники и, в частности, кон-

струкции в формообразовании архитектурных сооружений нельзя недооценивать. Конструкция в значительной мере определяет скелет архитектурного стиля<sup>1</sup>. Ведь конструкция является результатом уровня знаний и вооруженности человека. Кроме того, нельзя забывать, что продукты архитектуры сами являются не только предметами потребления, но и (пожалуй, даже чаще) средством труда<sup>2</sup>. В этом отношении большую ценность представляет история архитектуры Шуази, который до некоторой степени сумел понять и выявить роль конструкции и способа (средств) производства в развитии архитектуры. Заслугой конструктивистов (особенно Корбюзье) является то, что они сумели показать и доказать, что современные конструкции (и материалы), современный способ производства, современная наука не только дают новые возможности архитектуре (этого не отрицают ни формалисты, ни эклектики), но и влияют на форму. Отбрасывая «левацкий» нигилизм конструктивистов и отрицая абсолютное значение конструкции, мы отнюдь не должны скатываться к отрицанию (игнорированию) новой техники и новых форм архитектуры<sup>3</sup>.

Новая техника, новые конструкции (и новые возможности) должны быть широко использованы советской архитектурой в создании ее собственного стиля социалистического реализма.

Наиболее ценным в конструктивно-функциональной архитектуре является ее функциональный метод решения утилитарно-технических задач архитек-

<sup>1</sup> Здесь все же необходимо оговориться. Функционализм вообще игнорирует как форму, так и идеологическое содержание архитектуры. Наша же задача, — овладевая новой техникой, уясняя ее обогащающую роль, т. е. то новое, что она вводит в архитектуру, суметь наполнить новый скелет новым социалистическим содержанием (как утилитарным, так и художественно-идеологическим). Именно это (т. е. новая техника и новое содержание) делают недопустимым механическое перенесение старых архитектурных форм в советскую архитектуру, как делают это ретроспективисты, нередко называющие себя реалистами (но «стыдливо» умалчивающие о социалистической природе нашего реализма).

<sup>2</sup> См. у К. Маркса «Капитал» Вид., т. 1, стр. 122—123.

<sup>3</sup> Это сгульное отрицание нового мы оставим германскому фашизму, то воскрешающему «добрый» старый немецкий стиль, то уверяющему, что греческий стиль создан германцами. Стронникам подобного «воскрешения» можно напомнить слова Аристофана:

«Дела, дела пошли великие, средь мертвецов восстанье небывалое».

туры. Тщательный расчет функциональной работы каждого элемента здания, определение взаимоотношения и работы отдельных частей плана, оборудования, людских потоков, труда и т. д. и т. п. — ценнейшее достижение этой архитектуры. Утилитарная функция не все, но одна из важнейших сторон (частей) реалистической архитектуры.

Еще Витрувий указывал на то, что каждую часть здания и оборудования надо соотносить и размещать по назначению. Витрувий (правда, по своему) понимал и социальную природу архитектуры, указывая на то, что «разные части, в жилищах находящиеся, должны приличествовать людям различных состояний», в частности, он, например, указывал на то, что: «люди незнатного состояния не имеют нужды ни в передних или прихожих, ни в больших и пространственных кабинетах, поелику они сами обыкновенно к другим ходят на поклон, а к ним для оных другие не ходят». Эту «мелочь», т. е. социальную природу функций архитектуры, наши архитекторы нередко забывают. Забывать же утилитарную роль архитектуры, это значит скатываться в болото формализма, это значит забывать про реализм советской архитектуры.

Затем огромным положительным достижением функционалистов следует признать и принцип экономии времени, пространства, материалов и т. п. (например, уместное применение разности высотности помещений, в зависимости от их назначения, рациональное оборудование, дающее максимальную экономию в затратах труда, разумная механизация и обобществление бытового обслуживания и т. д.). Советская архитектура должна всеми своими сторонами служить человеку, обществу. Поэтому экономичность — не самоцель архитектуры, но все же одна из серьезных ее задач.

Равным образом огромную ценность представляет собой выдвинутый конструктивистами принцип дифференциации функций отдельных конструкций и деталей (например, несущий каркас, легкие теплоизолирующие стены, легкие звукоизолирующие перекрытия и др.). Этот принцип является несомненно огромным достижением современной архитектуры и должен быть нами широко освоен и развит.

Отбрасывая всякого рода «загибы» (вроде коллективных кабинетов), мы не должны все же сбиваться на универса-

лизм, когда театр не отличишь от крематория, когда спальни превращают в уборные или когда от материала требуют, чтобы он годился решительно для всего.

Мы должны решительно отбросить попытки изобразить идею изобретательства в архитектуре, как нечто исключяющее ее художественную сторону. Откуда следует, что хорошо организованное в утилитарном отношении здание не может быть красивым и не может создавать художественных образов? Архитектор должен быть изобретательным, он должен бороться за рационализацию как процессов строительства, так и частей плана, объемов, деталей, конструкций, материалов и т. д. Всякие попытки охаить изобретательство в архитектуре как «голый утилитаризм», «инженеризм» и т. п. должны быть нами отброшены, как явно задорные. Какими бы фразами эти попытки ни прикрывались, они всегда свидетельствуют либо о недомыслии, либо о реакционности их авторов.

Вот почему работы над хорошо рассчитанными (экономными) сборными типовыми конструкциями должны привлекать больше внимания. Путь к индустриализации строительства лежит через широкое развитие стандартных конструкций, каркаса, крупных блоков и т. п. Однако надо помнить, что задача создания в нашей архитектуре художественных образов и богатств форм требует стандартизации стройэлементов, а не целых зданий, как полагают многие функционалисты.

Защищаемая функционалистами научная постановка дела проектирования сооружений, особенно научная разработка норм проектирования, в частности изучение проблем света (освещенность, охлаждение и т. п.), цвета, акустики, гигиены и т. д., должна быть нами не только освоена, но и всемерно развита. Эти элементы являются важнейшими в создании у нас радостной, культурной и здоровой жизни человека. Нельзя за критикой «голового» гигиенизма забывать о гигиене, как факторе оздоровления жизни человека.

Попытки конструктивистов увязать с индустриальным производством формы бытовых вещей (мебель, посуда, платье и т. д.) также весьма важный элемент в архитектуре. Для архитектора не безразлично наполнение его произведений (зданий). Эта сторона дела точно также должна быть учтена советским архитектором в его работе.

Сущность нового искусства не толь-

ко, как думают формалисты, в новых формах, но и в новом содержании, которое пробивает себе дорогу через всяческие формы и мудрствования. Мы не можем, подобно теоретикам формализма и конструктивизма, отбрасывать все старое только потому, что оно старое. Из этого старого мы должны брать все, что может служить делу строительства социализма. В трактовке конструктивистами эстетики мы должны взять все те элементы, которые могут и должны быть поставлены на службу социалистическому строительству. Индустриальные образы, встречающиеся в конструктивной архитектуре, — один из таких элементов, который может и должен быть использован нами для пропаганды и отображения борьбы за индустриализацию. Отбрасывая формалистический символизм и всякого рода «левацкие» загибы, мы вместе с тем не должны сбиваться на толстовско-народническое отрицание индустриального образа в советской архитектуре<sup>1</sup>.

Этими перечислениями, конечно, не исчерпываются все достижения современной буржуазной архитектуры, которые могут и должны быть освоены советским архитектором. Только тщательным изучением лучших образцов этой архитектуры, крепким большевистским критическим разбором их можно выявить как их отрицательные, так и положительные стороны. Основным условием для правильного освоения этого наследия является твердое понимание целей социалистического строительства, умение без комчанства, без зазнайства взять все, что может служить великой задаче, поставленной перед нами т. Сталиным, — догнать и перегнать передовые капиталистические страны.

<sup>1</sup> Весьма любопытно: первое, что провозгласили гитлеровские лакеи от архитектуры вроде проф. Шульца или Г. Герлаха (см. „Дейче Бауцейтунг“, № 17, 1933г.) — это отказ от новой техники, возврат к древней Греции, как символу германизма (!!!), отказ от новой архитектуры, которая своими яслями, столовыми и прачечными разрушает семью, отказ от научных методов проектирования, отказ от дальнего отопления, новых материалов и т. д. Эти лакеи вполне достойны своего хозяина. Но... гитлеровцам подобная проповедь вполне к лицу. Было бы странно, если бы ослы не пели ослиными голосами. Но куда как удивительно было слышать у нас похожие песни от некоторых, с позволения сказать, „реалистов“, объявлявших метрополией, зеленые насаждения — растительством, зональную планировку — фактазией, железобетон и плоскую кровлю — загибом, свет — роскошью и т. п.

# П Р А К Т И К А

## ЗАМЕТКИ О ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

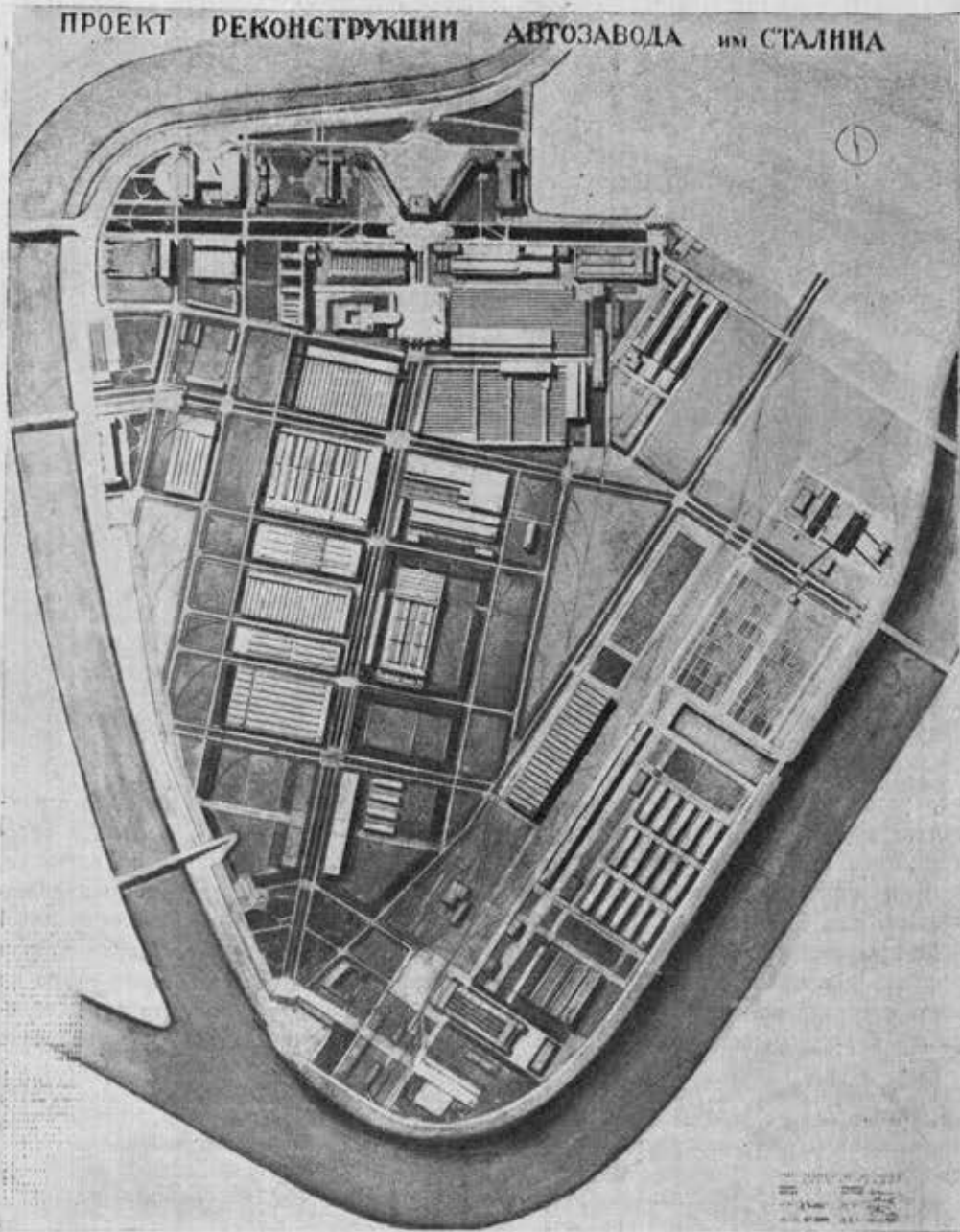
Д. АРАНОВИЧ

Историю советской промышленной архитектуры можно было бы расчленить на три периода. Первый период (до 1930 г.) отмечен недостаточно критическим усвоением промышленной архитектуры Запада, отсутствием должной систематизации и обобщения опыта индивидуального проектирования и ограничением промышленной архитектуры вопросами экономической, санитарно-технической и конструктивной целесообразности. Второй период промышленной архитектуры (1930—1933 гг.) характерен сдвигом в сторону большей типизации индивидуального проектирования и критической переработкой проектных решений Запада применительно к специфическим требованиям социалистической промышленности. В третьем периоде (с начала 1934 г.), наряду с более углубленной критической переработкой опыта Запада, нами поставлены практически, помимо экономических, санитарно-технических и конструктивных требований, задачи архитектурной композиции промышленных сооружений.

Так, например, планировка нового Краматорского машиностроительного завода выделяется не только технической целесообразностью. Расположение цехов предусматривает не только санитарные и функциональные, но и архитектурно-композиционные требования. Перед цехами созданы площадки с фонтанами, цветниками и скульптурой. Здания цехов обвиты плющем. В центре внимания забота о человеке. Резко изменились и некоторые прежние заводы.

Однако до сих пор архитектура на заводе, к сожалению, чаще всего выступает только в ее декоративных формах. Развернутой архитектурной композицией генерального плана и самих промышленных зданий мы только еще начинаем овладевать. В этом отношении выделяется реализуемый в настоящее время проект архитектурной реконструкции

### ПРОЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ АВТОЗАВОДА ИМ. СТАЛИНА



Проект реконструкции  
автомобильного завода имени Сталина. Генплан  
Арх. Е. М. Попов, А. С. Фисенко,  
В. Н. Златолинский, А. Э. Зильберт,  
В. И. Лукьянов

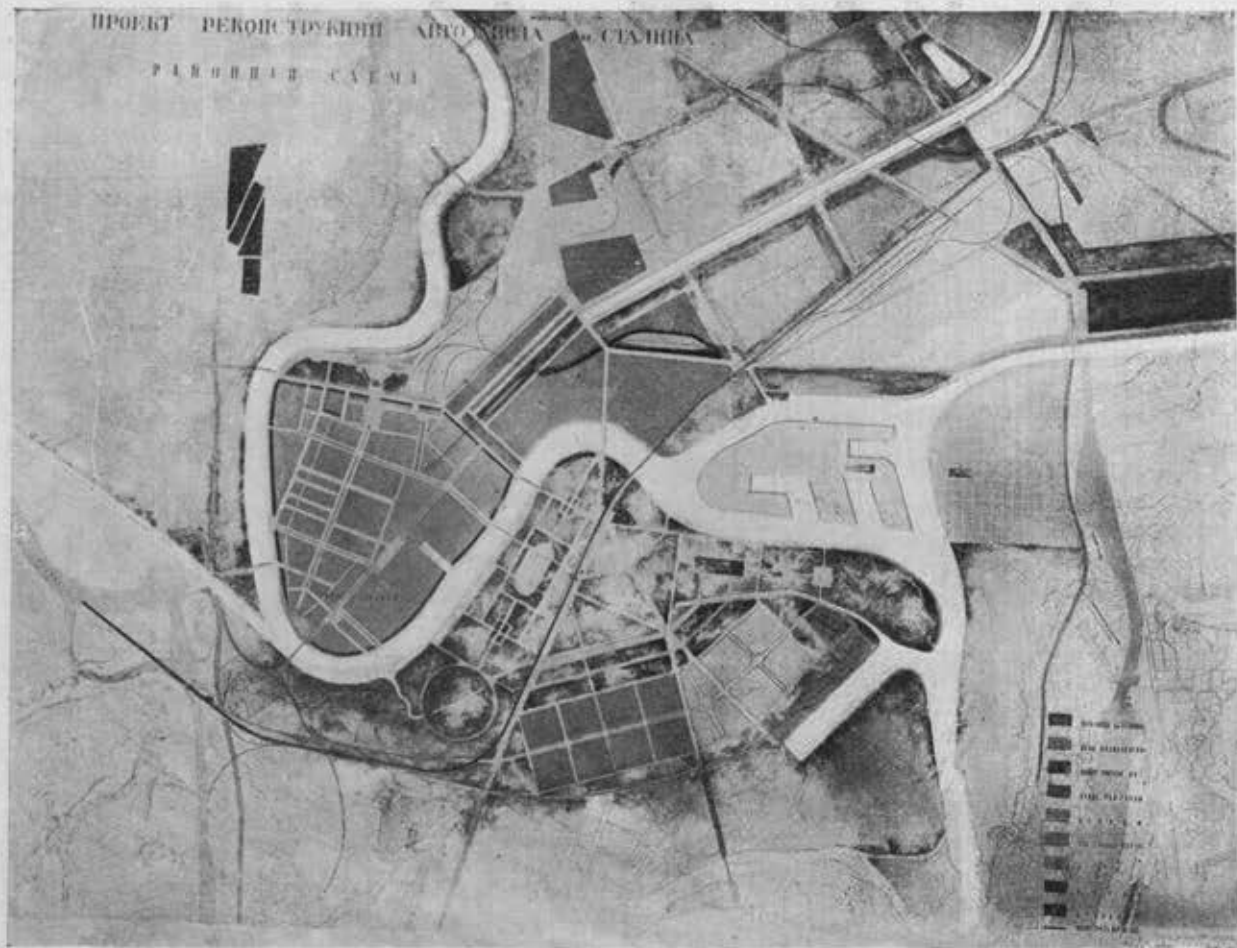
Projet de reconstruction  
de l'usine d'automobiles Staline  
Arch. E. M. Popov, A. S. Fissienko,  
V. N. Zlatolinski, A. E. Zilbert,  
V. I. Loukianov

сильно расширяющегося московского автозавода им. Сталина.

Прежде всего, заслуживает внимания общий подход к архитектурному проектированию сложного заводского комплекса. Основное достоинство его заключается в том, что все многообразие архитектурно-технических задач надлежащим образом выявлено и решение

их дифференцировано на ряд последовательных этапов: 1) ситуационный план, 2) схема генерального плана, 3) детали генерального плана, 4) внутренняя архитектура цехов и бытовых помещений и 5) внешняя архитектура.

Решение ситуационного плана автозавода интересно для нашего промышленного строительства как первый при-



Проект реконструкции автозавода им. Сталина  
Схема районной планировки

Projet de reconstruction de l'usine d'automobiles Staline  
Schéma de réaménagement du quartier de l'usine

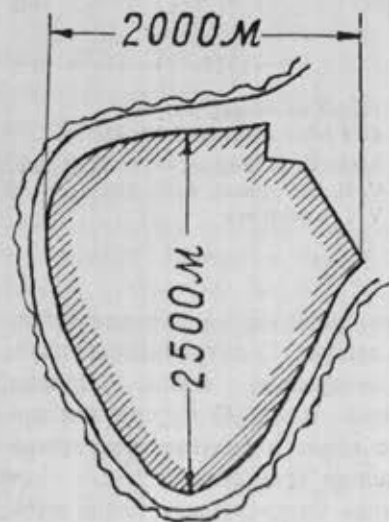
мер установления последовательной архитектурной взаимосвязи заводского комплекса и города в общепланировочном и архитектурно-пространственном отношении. В связи с расширением завода произведена радикальная перепланировка значительной части прилегающего к заводу района города. Одновременно с расширением завода отведены

новые территории под жилищное строительство. Так, подходы к заводу организируются еще от Таганской площади, откуда начинается новая большая магистраль,—широкий асфальтированный проспект, обсаженный с двух сторон деревьями, ведущий до самого входа на завод. Благодаря тому, что существующая территория завода будет увеличена

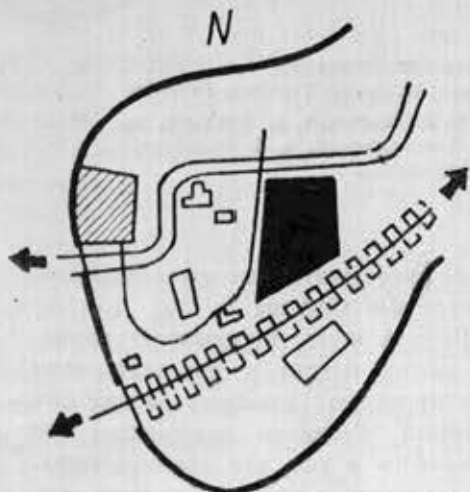
в четыре раза, он получает выход к Москва-реке. Водная поверхность реки используется как композиционный элемент в общей реконструкции. Ансамбль завода на протяжении нескольких километров будет оформлять набережную Москва-реки. Наконец, за границами города, на Москва-реке проектируется устройство специальной гавани автозавода. При выпуске до 100 тыс. автомобилей в год, непосредственный выход завода к водной магистрали имеет огромное значение. И здесь планировщиками одновременно учитываются требования архитектуры города. Для сооружения гавани автозавода запроектировано сооружение специального речного ковша, благодаря чему береговая линия городского проезда остается свободной.

Схема застройки существующего завода и графическая характеристика участка, отведенного под планировку нового завода

Schéma de la reconstruction de l'usine actuelle et détail du terrain réservé à la nouvelle construction



$$F_1 = 350 \text{ га}$$



$$F_2 = 90 \text{ га}$$

Само собой разумеется, что такая радикальная перепланировка района набережной реки с материальной стороны может быть оправдана лишь в тех случаях, когда приходится иметь дело с такими гигантами промышленности, как реконструированный завод. Но меньший завод и не потребует таких сложных сооружений. Здесь важен самый принцип общей трактовки завода как одного из архитектурных элементов города. Подъезжающих из

да встречает открытая предзаводская площадь, застроенная зданиями заводоуправления, лабораторий и др. Впервые в истории промышленной архитектуры в проекте нового ЗИС поставлена проблема архитектурного решения заводской ограды.

До сих пор промышленное строительство знало только глухие стены или досчатые заборы. Ограда ЗИС представляет собой последовательно решенное архитектурное произведение, поставленное в определенную ритмическую связь с пространственной композицией набережной, благодаря группировке зеленых насаждений, устройству фонтанов и т. п. Архитектура показывает извне новое социальное лицо завода. Капиталистический завод выходит на улицу мрачными фасадами своих корпусов. Советский завод раскрывается городу как жизнерадостное здание социалистического труда. Также поучительны принципы решения генерального плана ЗИС. Его основной методологический интерес заключается в органической увязке разноречивых требований технологического процесса, экономики, гигиены и пространственной композиции. Производственный процесс диктует жесткую смежность определенных цехов, конвейера и бытовых помещений, не считаясь с их объемными масштабами и возможностями решения фасада. Экономика требует максимального сохранения старых цехов и минимальных затрат на реконструкцию трассы, перерезающей новую заводскую территорию Окружной жел. дор. Гигиенические требования заставляют считаться с розой ветров и предопределяют жесткие нормы разрывов. Задача архитектора — найти пространственную схему, при которой наиболее острые противоречия будут сняты. Такая схема служит архитектурным костяком композиции и необходима для надлежащего решения генерального плана промышленного комплекса. В этом отношении проектировщики ЗИС идут испытанными уже путями. Как и в планировке Челябинского тракторного и других больших промышленных комплексов, они принимают в качестве основного стержня, конструирующего генеральный план, внутризаводскую магистраль. Но в использовании этого знакомого приема они идут значительно дальше.

В генеральном плане ЗИС магистраль уже не является только схемой плоскостной организации потоков движения. Ее застройка активно развивается в продольном направлении. В точках важнейших узловых пересечений соз-

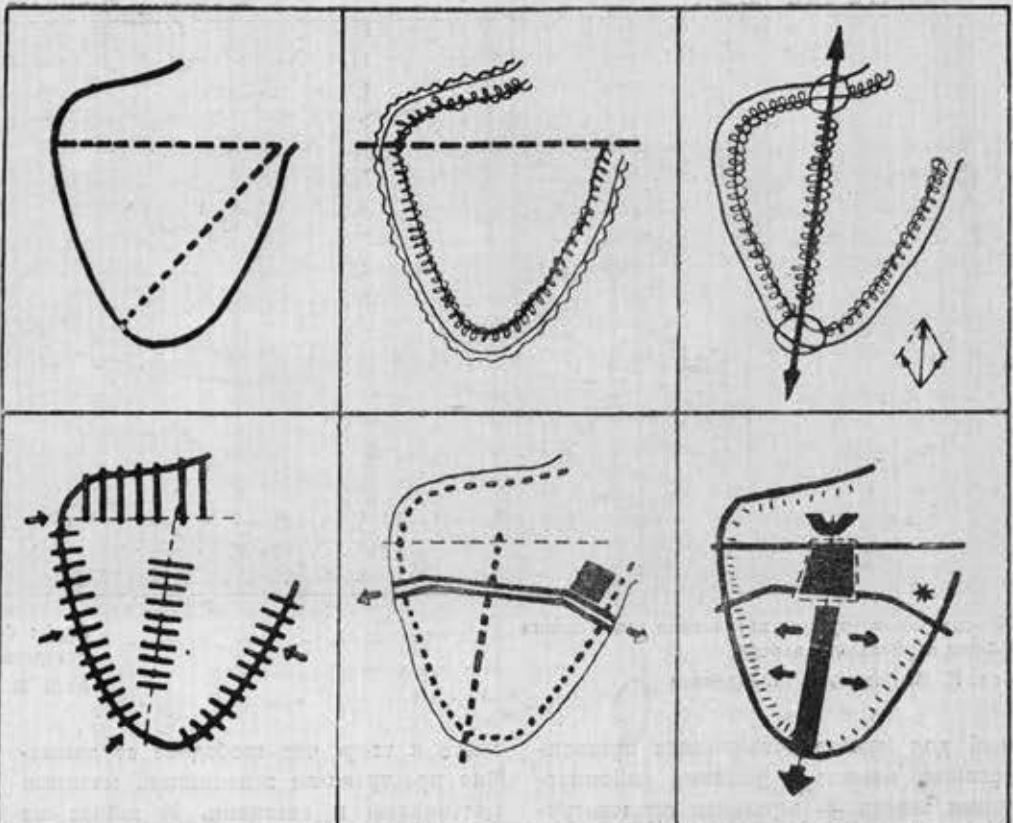


Схема архитектурной композиции генплана

Schéma de la composition architecturale du plan d'ensemble

даются площади. Система втекающих в нее подчиненных магистралей завода используется как границы районирования.

Наряду с решением таких вопросов планировки внешней территории, как расселение рабочих, увязка входов на завод с проектируемыми мостами через Москва-реку, выбор трасс районных магистралей, направлений новых линий метро, трамвая и автобуса, вывод с территории завода Окружной жел. дор. и т. п., сама территория огромного завода подвергнута последовательному функциональному и архитектурно-пространственному районированию. С функциональным районированием за-

водской территории мы встречались и в других проектах планировки наших промышленных гигантов. Но проект районирования территории ЗИС даже в функциональном разрезе заключает два существенных момента, которые должны быть учтены во всяком проекте реконструкции. Сюда относится решение новой системы районирования при максимальном использовании старых зданий цехов (для этого предварительно были проработаны 55 вариантов генплана) и значительно более полный, чем это обычно наблюдается, учет внутриводских людопотоков.

Однако, основной, наиболее интерес-

Схема планировки отрезков магистрали

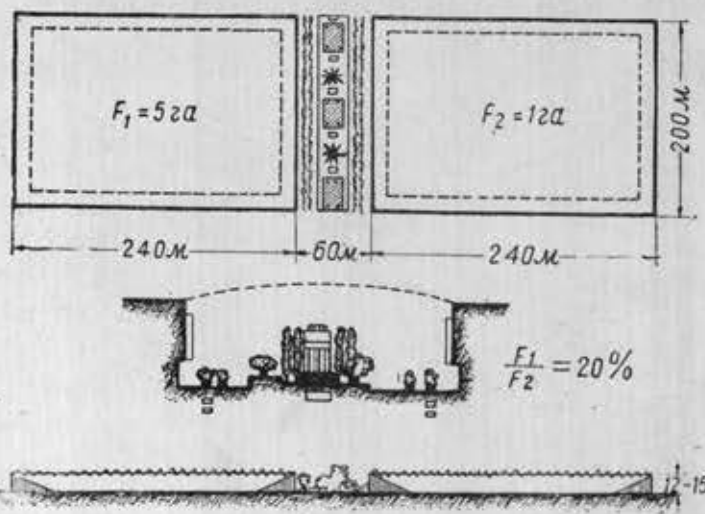
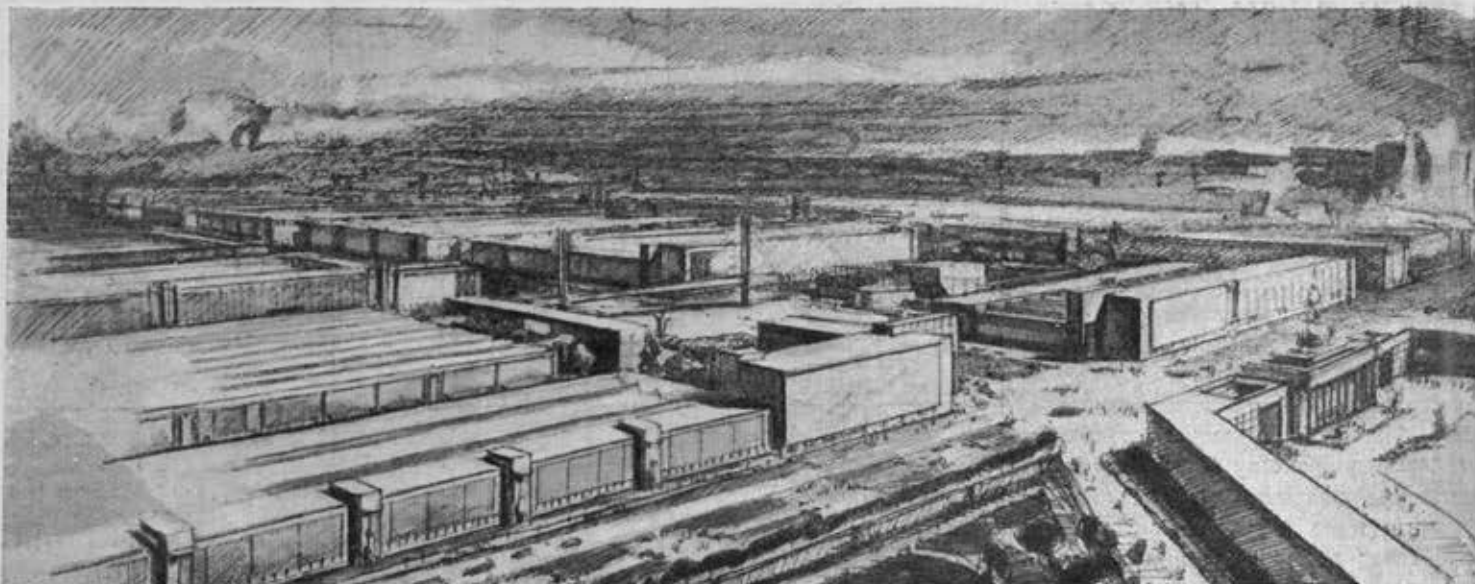


Schéma d'aménagement de différentes parties de la rue magistrale



Проект реконструкции автозавода им. Сталина  
Общая перспектива завода

Арх. Е. М. Попов, Н. М. Морозов

ный для нашего дальнейшего проектирования, момент в решении районирования завода — серьезная архитектурно-пространственная проработка всей системы функционального районирования. Так как в этом отношении нам ничего не могут дать даже самые передовые капиталистические заводы, приходится идти самостоятельными путями. Как указывалось уже, первые опыты архитектурного решения генерального плана наших промпредприятий были довольно элементарны. Они сводились

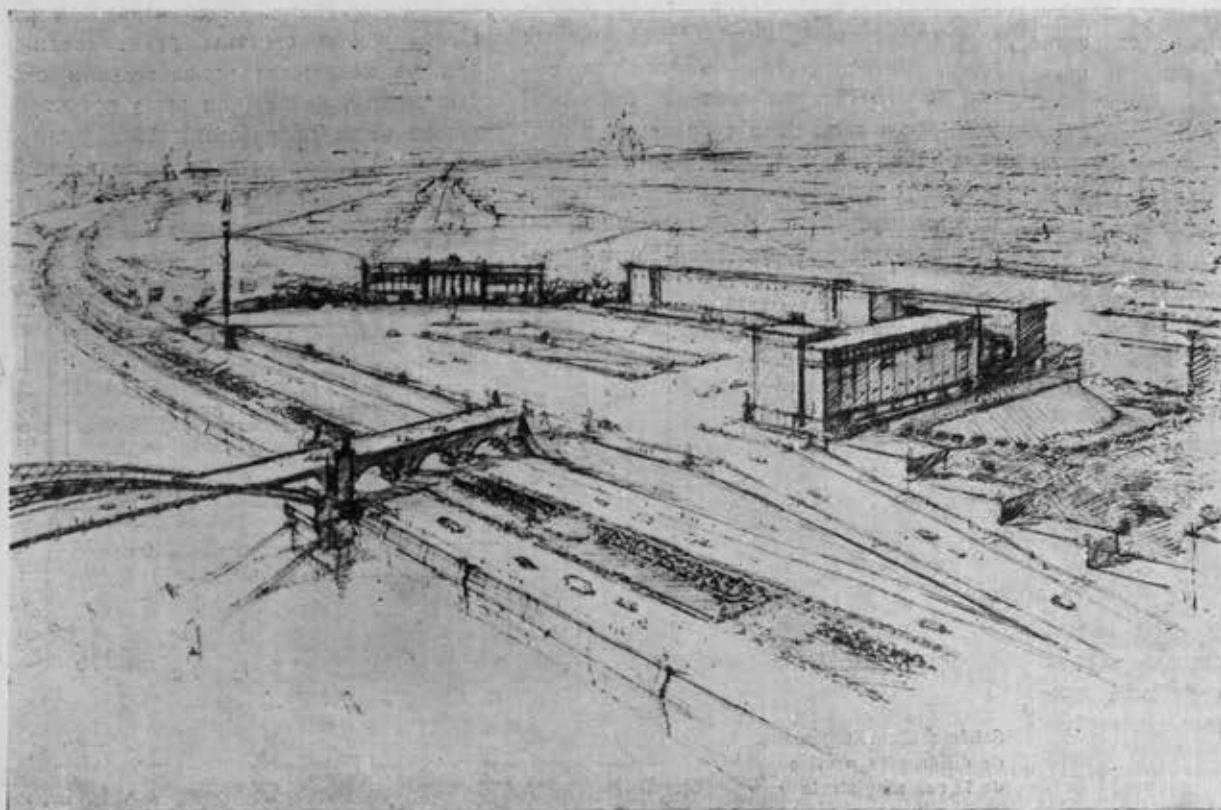
часто к тому, что свободное от движения пространство заполнялось мелкими цветниками и газонами. И сейчас на внутризаводской площади ЗИС, против главной проходной, на островке, среди накаленного и наезженного до зеркального блеска асфальта и вдоль обрамляющих главную магистраль цехов как-то жалостливо пестрят аютины глазки. Это бесспорно очень трогательно. Но когда мы говорим об архитектуре социалистического завода, мы претендуем на большее. Авторы проекта рекон-

Projet de reconstruction de l'usine d'automobiles Stalin  
Perspective générale de l'usine

Arch. E. M. Popov, N. M. Morozov

струкции завода это отлично сознают. Проектировщики ЗИС (проектная мастерская № 1 НКТП под руководством проф. В. и А. Весниных и Промстройпроект — арх. Е. Попов, А. Фисенин, А. Зильберт, Н. Морозов, В. Лукьянов, В. Златолинский) создают систему архитектурно-пространственного решения заводского комплекса на основе двух основных композиционных приемов.

Первый прием архитектурного решения генплана заключается в том, что функциональное районирование



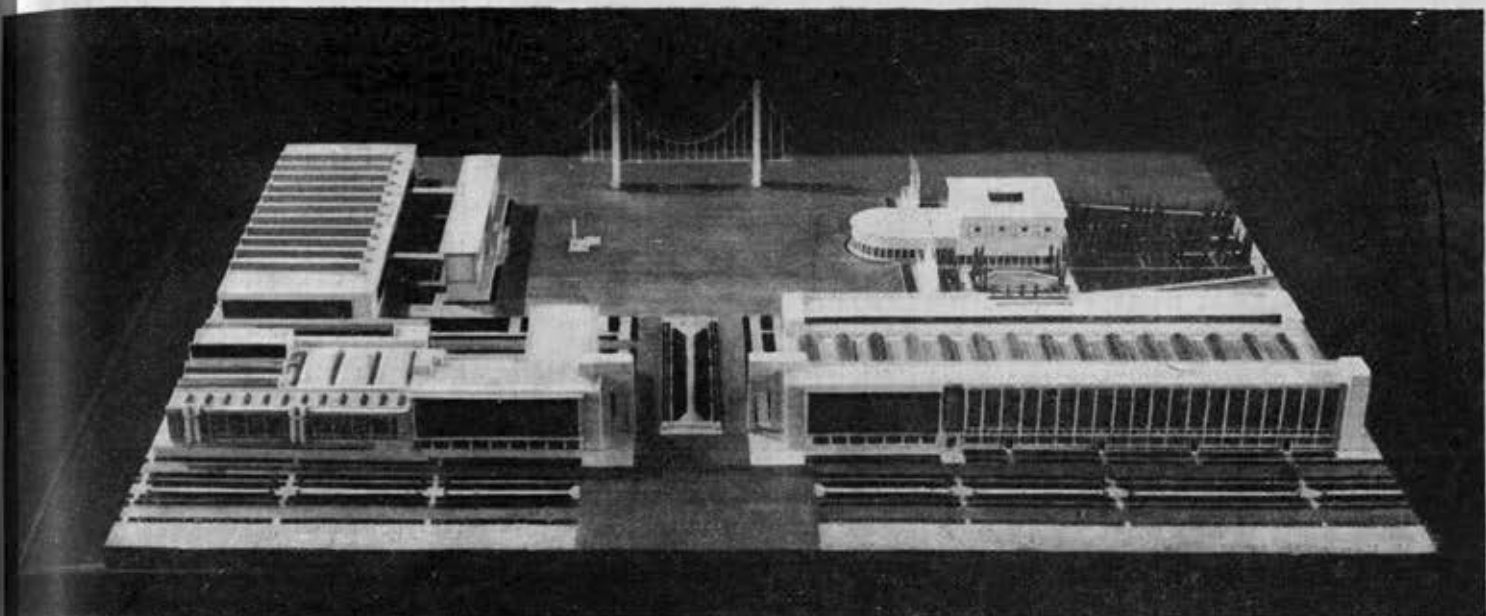
Застройка южной заводской площади  
Перспектива

Арх. Е. М. Попов

Construction sur la place sud  
Perspective

Arch. E. M. Popov





Северная площадь. Макет. Вид с севера  
Арх. Е. М. Попов, Н. М. Морозов

La place nord. Maquette. Vue du nord  
Arch. E. M. Popov, N. M. Morozov

водской территории осмысливается проектировщиками социально. Это выражается в том, что из трех четко выраженных секторов, на которые дифференцируется все многообразие заводских сооружений (социально-бытовой, производственный и складской), социально-бытовой сектор архитектурно-пространственно выявлен как один из ведущих секторов. Это правильно. Скучная архитектура капиталистического предприятия есть результат заботы... о сверхприбыли. Ведущая архитектурно-плани-

ровочная роль социально-бытового сектора социалистического предприятия подчеркивает заботу о человеке.

Второй прием, обогащающий первый, заключается в том, что каждый из секторов в отдельности и переходы от одного из них к другому мыслятся как последовательно раскрывающиеся при восприятии их в движении архитектурные ансамбли. В организацию заводской территории, наряду с последними техническими требованиями ее инженерного оборудования, привносится по-

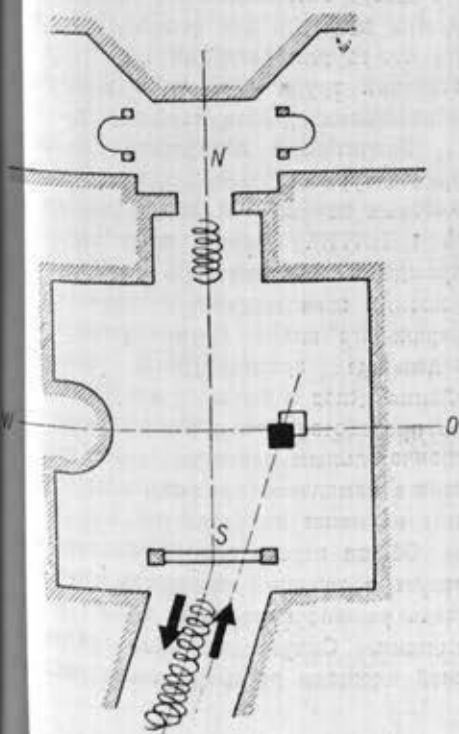
длинная, а не нарочито упрощенная, архитектурная культура.

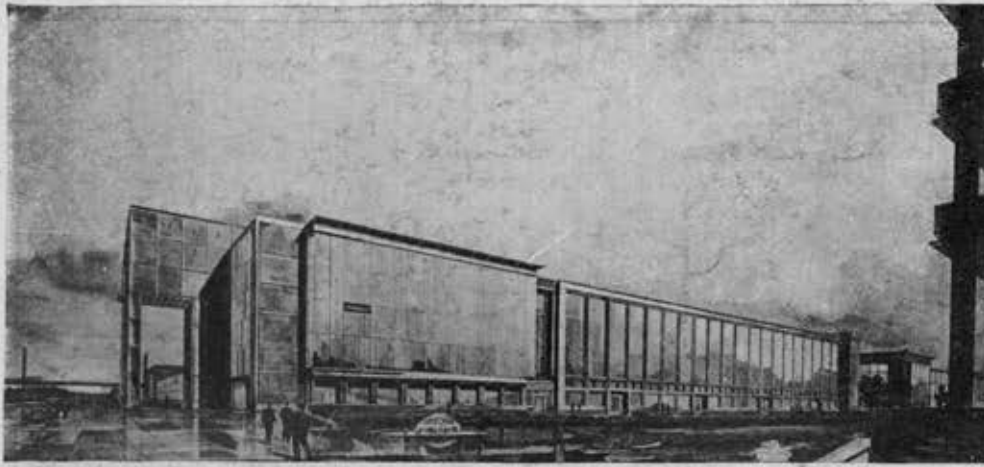
Архитектурный ансамбль ЗИС начинается с внешних подходов к заводу. Вместо безрадостной проходной, направляющихся к заводу встречает просторная предзаводская площадь с застройкой, выдержанной в пропорциях площади. Открывающаяся за входом основная магистраль, длиной в два километра, является равнодействующей всей системы магистралей завода. Линия застройки, за единичными ис-

Схема планировки северной площади  
Schéma d'aménagement de la place nord

Северная площадь. Перспектива  
Арх. Е. М. Попов

La place nord. Perspective  
Arch. E. M. Popov





Проект реконструкции автозавода им. Сталина  
Инструментальный цех

Арх. Н. М. Попов, Н. М. Морозов  
Соавторы арх. Ю. Н. Жданович, М. Т. Чалый

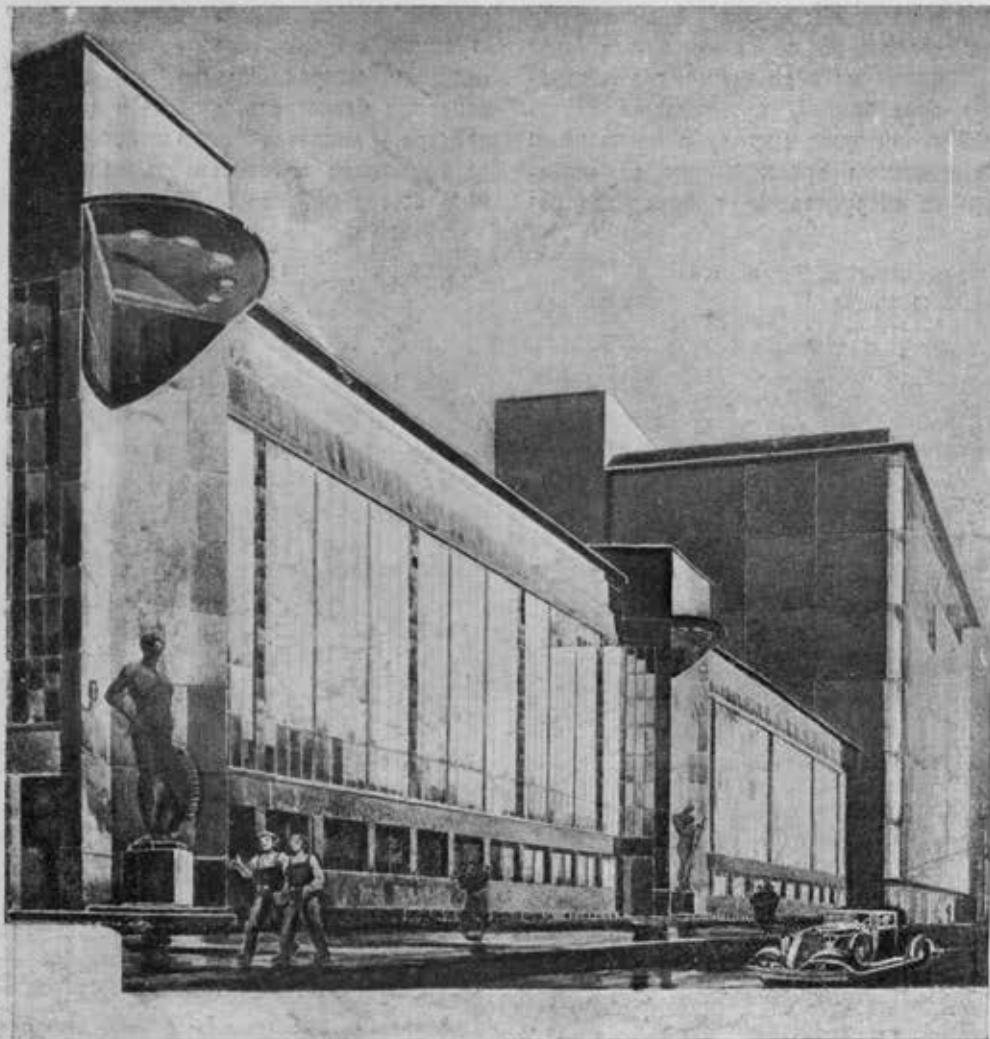
ключениями, параллельна или перпендикулярна осям магистралей. Наиболее ответственный узел пересечения магистралей выявлен в генплане устройством здесь главной внутризаводской площади. Это в одинаковой мере есте-

ственно вытекает из технологической сущности транспортного узла и потребности пространственной паузы.

Завод перерастает масштабы комплекса, обозреваемого целиком хотя бы в самой общей перспективе. Архи-

Литейный цех № 1. Перспектива

Арх. Н. М. Попов, Соавтор арх. В. В. Калинин



La fonderie No 1. Perspective

Арх. Н. М. Попов, В. В. Калинин

тектура ЗИС, как и других гигантов промышленности, должна восприниматься в движении и во времени. Когда проектировщики этого не учитывают, блестящие решения остаются только на бумаге. Проектировщики ЗИС ощущают всю огромную разницу между проекцией замысла на бумаге и натурой. Их работа над частями целого показывает, что они заблаговременно мысленно в своем представлении корректируют свою схему в воображаемой натуре. Это видно из того, как они работают над отдельными частями генплана.

К сожалению, далеко не равноценна вся остальная проектная работа. Особенно это относится к внутренней архитектуре цехов и бытовых помещений (Промстройпроект). В безукоризненном технологическом и конструктивном решении не чувствуется должного внимания к человеку. Руководство завода предлагает, что снижение безусловно увеличенной первоначальной сметы реконструкции должно пойти в первую очередь за счет архитектуры цехов и бытовых помещений. Между тем ни для кого не секрет, что основной источник реального снижения стоимости реконструкции завода — рационализация технологического проектирования. Особенно досадна такая жесткая экономия в отношении горячих цехов. Одних вентиляторов для освежения цехов в подобных случаях недостаточно. На заводе им. Петровского в доменном цехе в 1934 г. для освежения и отдыха рабочих построены специальные беседки, стены которых представляют водяную завесу. В этом же цехе выстроен особый павильон с фонтанами и душами. На заводе автомобильного производства можно обойтись без подобных беседок. Но что-то для создания радостной обстановки труда в цехах и в бытовых помещениях сделать необходимо.

Значительно интереснее внешняя архитектура отдельных зданий цехов и бытовых помещений завода (мастерская № 1 НКТП). Правда, пока несколько преждевременно говорить о трехмерном решении всех составных элементов генерального плана. Группирующиеся отдельные архитектурные ансамбли здания цехов и бытовых помещений пока проработаны не в равной мере. Над окончательным проектом такого грандиозного комплекса придется потрудиться еще не менее полутора лет.

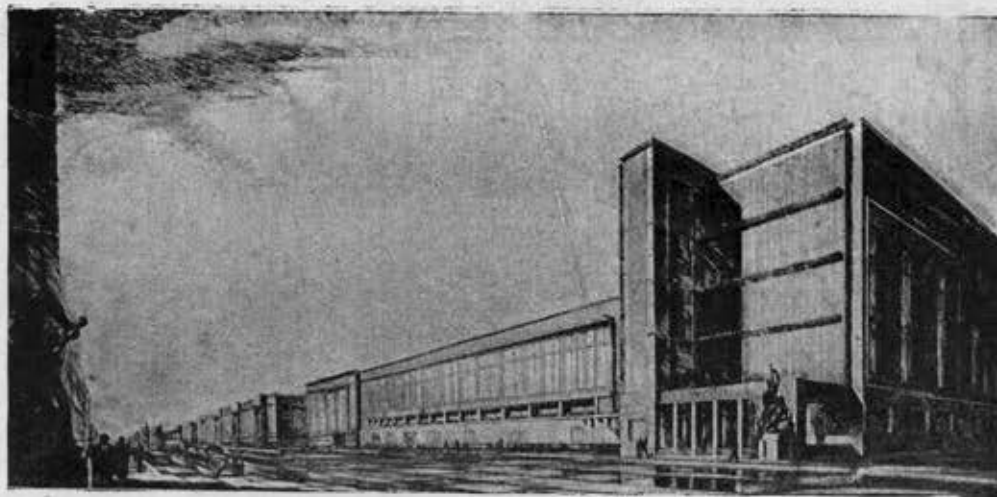
Общая перспектива ЗИС свидетельствует о том, что предзаводская площадь решена пока лишь весьма схематически. Силуэт застройки предзаводской площади продуман лишь постольку

ку, поскольку это было необходимо для предварительного объемного решения генерального плана. Спорной является сама конфигурация площади в форме трапеции, сужающейся по направлению к входу на завод. Идея архитектора — подчеркнуть трапециодальной конфигурацией массивность площади, конечно, не получит своего выражения. Основное достоинство трапециодальной конфигурации площади в ее четкой целеустремленности, в ее направленности к главному входу на завод. Несомненным достоинством является также свежесть ее формы по сравнению с широко использованной формой прямоугольных площадей, геометрического полуциркуля и т. п. В общей перспективе ЗИС объемный силуэт главного входа венчает застройку предзаводской площади просто и логично. Но вместе с тем, предложенное решение главного входа вызывает какие-то ассоциации со старыми ансамблями. Традиционный портал главного входа не совсем вяжется со строгими геометрическими объемами зданий цехов и бытовых помещений, расположенных на заводской территории.

Наиболее законченным элементом архитектурно-пространственного решения является задуманный в виде грандиозного портала въезд на главную магистраль по ту сторону предзаводской площади. Он трактован как условный портал, без перекрытия. Далекая перспектива, открывающаяся с любой точки главной магистрали, получает благодаря portalу несколько торжественное и монументальное обрамление. Мощные пилоны как бы завершают динамическое пространственно-глубокое развитие магистрали, служа прочной статической опорой. Образованные торцами цехов пилоны решены по принципу последовательного контраста сплошной плоскости каменной стены, огромных плоскостей остекленных поверхностей и высоких пространственных проходов под ними. Левый угол модельного цеха в месте примыкания порталов расчленен по вертикали на шесть плоскостей, отвечающих разбивке фасадных поверхностей порталов и расположению междуэтажных перекрытий цеха.

Из отдельных зданий цехов и бытовых помещений завода следует выделить архитектурное решение питейной № 1, инструментальный, прессовый, модельный, кузовной цех, бытовые помещения рессорного цеха и др.

Внешняя архитектура почти законченной уже строительством питейной № 1 заслуживает особого внимания. Композиционными трудностями реше-



Кузовной цех. Перспектива  
Арх. Е. М. Попов, Н. М. Морозов  
Соавтор арх. В. Н. Златолинский

Atelier de la carrosserie. Perspective  
Arch. E. M. Popov, N. M. Morozov,  
V. N. Zlatolinski

ния одноэтажного промышленного здания являются: малая высота и монотонность членений фасада, неизбежно возникающая вследствие большой протяженности здания цеха по горизонтали. Для преодоления горизонтальной инертности фасада архитекторы прибегли к членению его по горизонтали треугольными в плане нишами с горизонтально утвержденными над ними свесами и сильно подчеркнутыми выступами парапетов. В пространстве ниш размещается на пьедесталах монументальная круглая скульптура, посвященная производственной тематике. Благодаря тому, что свесы ниш выступают из общей плоскости фасада довольно сильно, они оптически усиливают глубинность ниш и тем самым выгодно

подчеркивают совершенно необходимый пространственный мотив в композиции с явно преобладающей плоскостностью решения. Оптическое усиление высоты здания достигается трехчленным делением его по вертикали в виде выделения несущей, несомой и венчающей части и введением парапета с высокими выступами по осям ниш. Кроме того, частично усиливают иллюзорную высоту здания вертикальные мотивы движения.

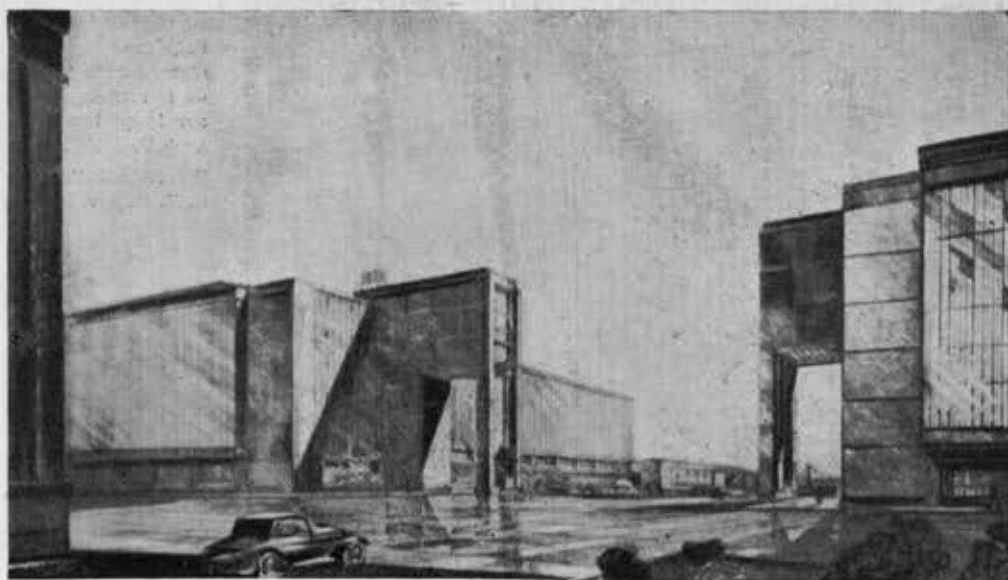
Быть может, благодаря большей протяженности инструментального цеха, его архитектурное решение не отличается такой же целостностью композиции. Основные компоненты композиции здесь слишком крупны. Вместе с тем, нельзя сказать, чтобы они были между со-

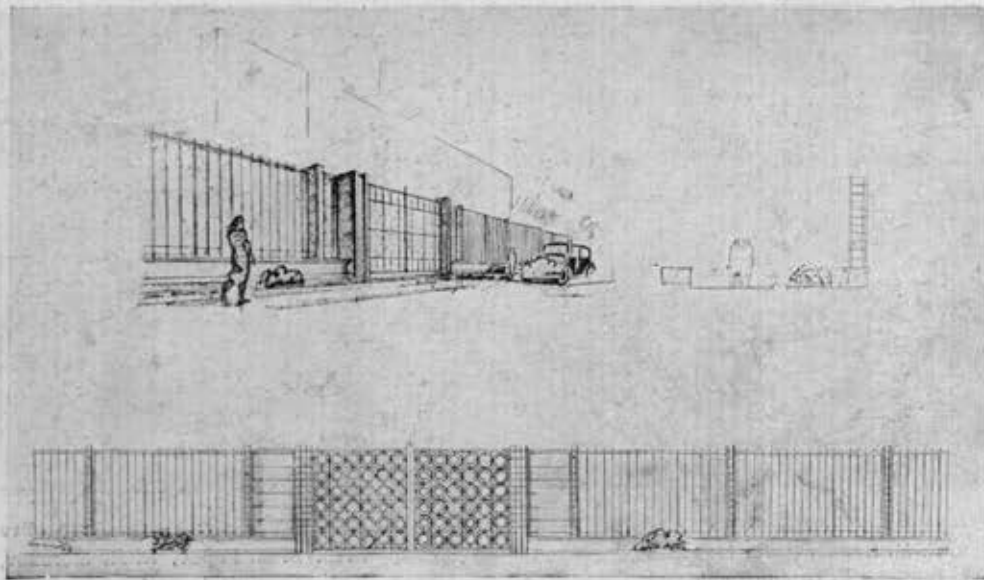
Модельный и инструментальный цеха  
Перспектива

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

Ateliers des modèles et de l'outillage  
Perspective

Arch. E. M. Popov, N. M. Morozov,  
V. V. Kalinine, J. N. Goumbourg,  
B. A. Ivanov





Проект реконструкции автозавода им. Сталина  
Прозрачная ограда  
Арх. В. В. Калинин, Г. Б. Рапопорт  
Руков. арх. Е. М. Попов

Projet de reconstruction  
de l'usine d'automobiles Staline. Grille  
Arch. V. V. Kalinine, G. B. Rapoport  
Direction de l'arch. E. M. Popov

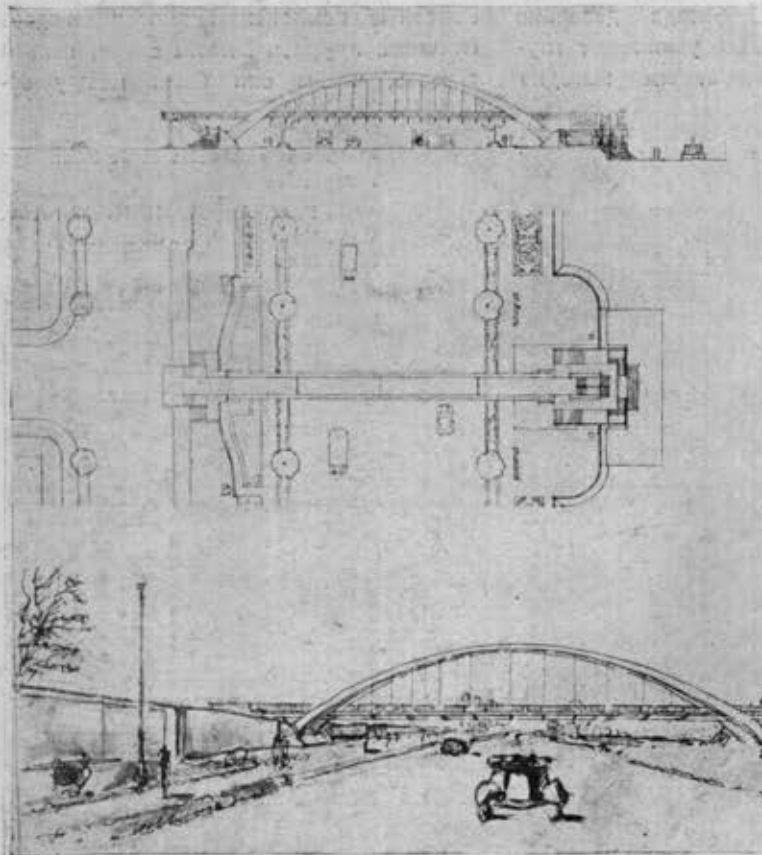
бой достаточно связаны. Членения их как по вертикали, так и по горизонтали, различны. В то же время отсутствует и какой-то объединяющий их общий композиционный мотив. Наконец, внешняя архитектура инструментального цеха недостаточно связана с расположенной напротив литейной № 1. Правда, в целях единства ритма в ансамбле магистрали, вертикальным нишам литейной № 1 на главном фасаде инструмен-

тального цеха соответствуют архитектурно акцентированные ниши входов. Но этого мало. Архитектурному ансамблю магистрали недостает еще общности пропорций.

Нужно сказать, что окончательная детальная проработка проекта затруднена рядом существенных организационных препятствий. Главнейшие из них — распыленность проектных работ, отсутствие единого архитектурного ру-

ководства и подчас чрезмерно активное вмешательство руководства завода в творческие вопросы архитектурного проектирования. Проектированием ЗИС в настоящее время заняты шесть организаций. Общее проектирование всех основных цехов выполняет Промстройпроект. Над архитектурным проектированием работает проектная мастерская № 1 НКТП, которая, являясь контрагентом Промстройпроекта, не находится в непосредственных взаимоотношениях с заводом. Кузницу проектирует Стальпроммеханизация, гараж — арх. Минкус. Некоторые сооружения проектирует заводская проектная группа. Наконец, ТЭЦ проектирует Теплоэлектропроект. Возможно, что некоторая дифференциация при срочном проектировании такого большого и сложного объекта необходима. Но в таком случае тем более необходимо единое архитектурное руководство всеми работами по проектированию и строительству.

И еще одно обстоятельство, заслуживающее внимания. Архитектура зданий, составляющих промышленный комплекс ЗИС, запроектирована в простых крупных формах. Основные мотивы художественной обработки внешних объемов — это скупое членение больших поверхностей, больших плоскостей. При таком решении большое значение имеет, как известно, фактура или, иначе говоря, художественная выразительность самих облицовочных материалов. Учитывая это, проектировщики исходили в своем решении из облицовки здания итальянским камнем (известняк). Для облицовки портала, который представляет собой основной композиционный стержень всего архитектурного решения, был запроектирован мрамор. Остекленные поверхности требуют металлических, а не деревянных переплетов. К сожалению, почти все это директор завода отбрасывается. Мотив — ускорение строительства. Действительно, смета реконструкции ЗИС снижена весьма ощутительно. Но экономия на облицовке известняком в общей смете завода составит такие гроши, что из этого итти на искажение всего архитектурного замысла проекта не стоит. В своей статье «В развитие реплики» директор ЗИС т. Лихачев показывает, как много делается заводом для создания высокой архитектурной формы вновь выпускаемых марок автомашин. А как же архитектура самого завода выпускающего эти машины? Ведь не удовлетворительную конструкцию модели можно изъять. А завод останется таким, каким он будет построен.



Эскиз оформления городского проезда по набережной  
Арх. В. В. Калинин  
Руков. арх. Е. М. Попов

Esquisse d'aménagement de la route sur le quai  
Arch. V. V. Kalinine  
Direction de l'arch. E. M. Popov

Институт кожевенной промышленности у Устьинского моста в Москве

Арх. Б. В. Ефимович

L'Institut de l'industrie de cuir près du pont Oustinsky à Moscou

Arch. B. V. Efmovitch



## НЕВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА

В. КУСАКОВ

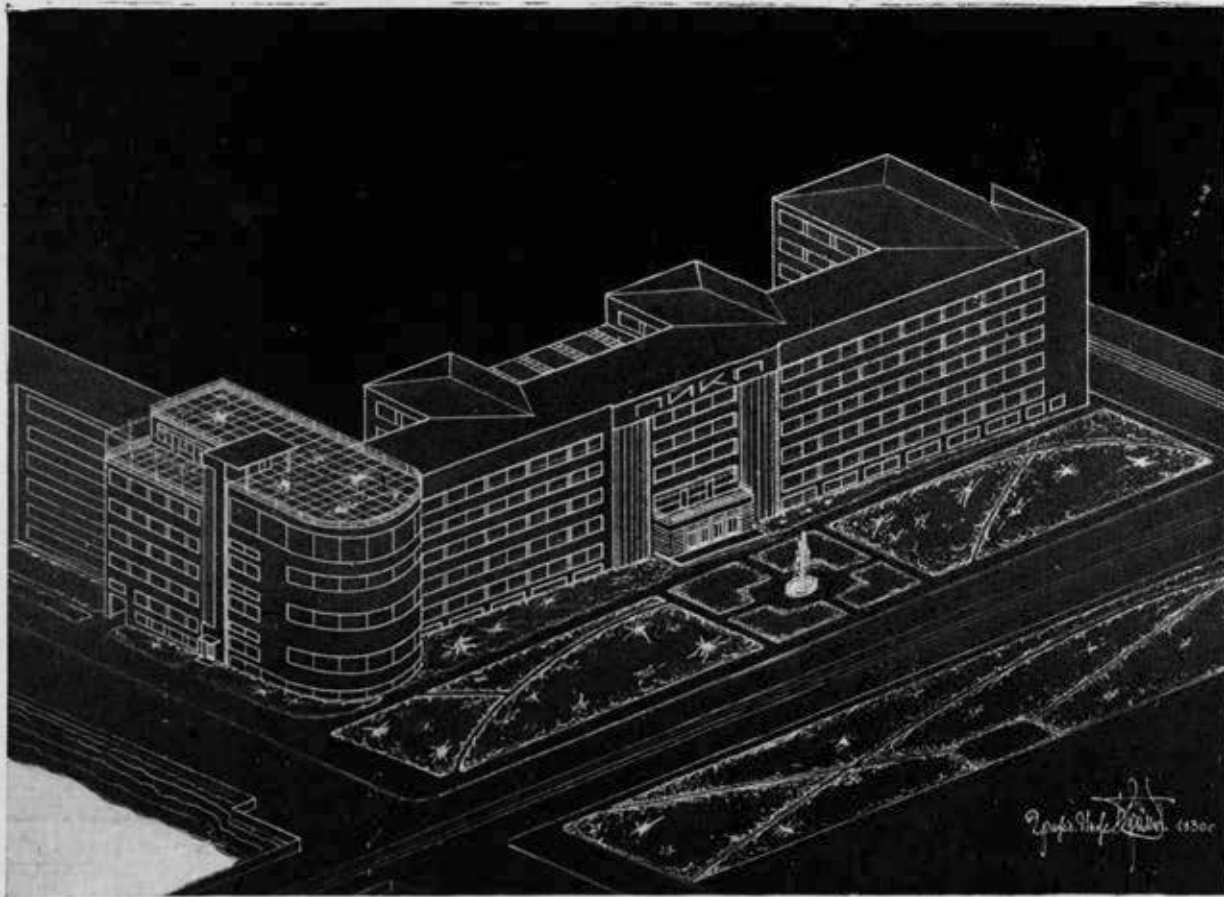
За последние годы неизмеримо возросли требования, предъявляемые к нашей архитектуре. Поэтому в свою оценку сооружений, спроектированных несколько лет назад и только теперь отстроенных, мы всегда должны вносить поправку на время».

Но нередки случаи, когда никакие ссылки на старые творческие позиции и установки не оправдывают архитектурного сооружения. Здание Кожевенного института, запроектированного автором (гр. инж. Б. В. Ефимович) в 1930—1931 г., относится к таким сооружениям. Исключительная ответственность отведенного для строительства

Деталь фасада

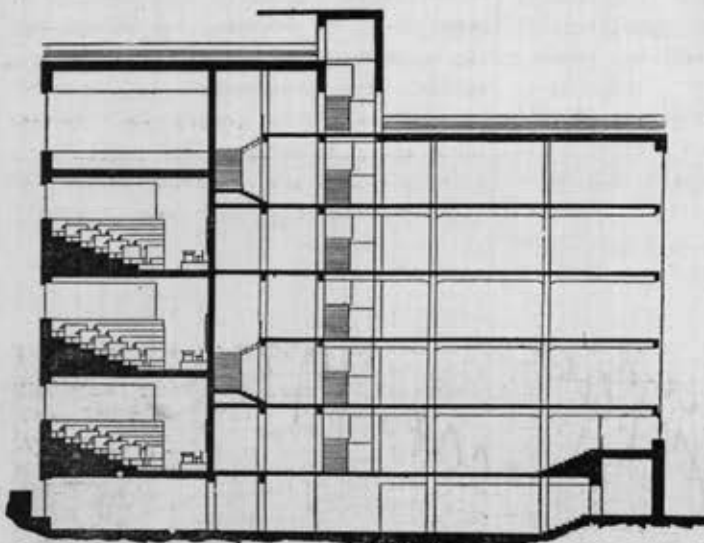


Détail de la façade



Проект  
Института кожевенной  
промышленности  
у Устьинского моста  
в Москве  
Аксометрия  
Арх. Б. В. Ефимович

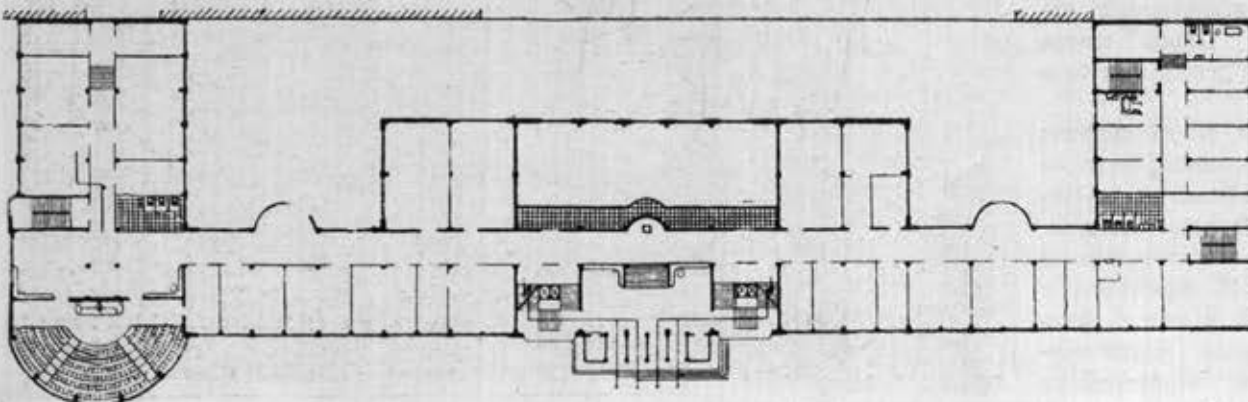
Projet de l'Institut  
de l'industrie de cuir  
près du pont Oustinsky  
à Moscou  
Axonométrie  
Arch. B. V. Efimovitch



Разрез  
по аудиториям

Coupe des amphithéâtres

участка, расположенного на углу При-  
чальной набережной и Устьинского мо-  
ста, обязывала автора уделить особое  
внимание архитектурно-объемному ре-  
шению здания, которое должно будет  
стать одним из первых звеньев буду-  
щего торжественного ансамбля набе-  
режных Москва-реки. Между тем, зда-  
ние явно не отвечает требованиям,  
предъявляемым к нему местоположе-  
нием отведенного для него участка. Оно  
решено вне учета будущего ансамбля.  
Мало увязанное со строящимся на-  
против жилым домом, здание к тому  
же значительно выступает за оконча-



План 1-го этажа

Plan du 1-er étage

тапную красную линию застройки по набережной. Несомненно, что последний дефект уже в ближайшие годы заставит прибегнуть к ряду переделок здания.

А ведь к таким хирургическим мерам не пришлось бы прибегнуть, если бы в свое время соответствующие организации и архитектор отнеслись более серьезно к определению красной линии и поставили бы проект самого здания в зависимость от решения идеи всего ансамбля.

Правильно по существу подчеркнутый, наиболее ответственный элемент участка — его угол — получил в здании неудовлетворительное архитектурное выражение. Тяжелый, нехороших пропорций, полуцилиндр неубедительно увязан с основным объемом здания. К тому же в сооружение введена вторая, симметрично расположенная, композиционная ось.

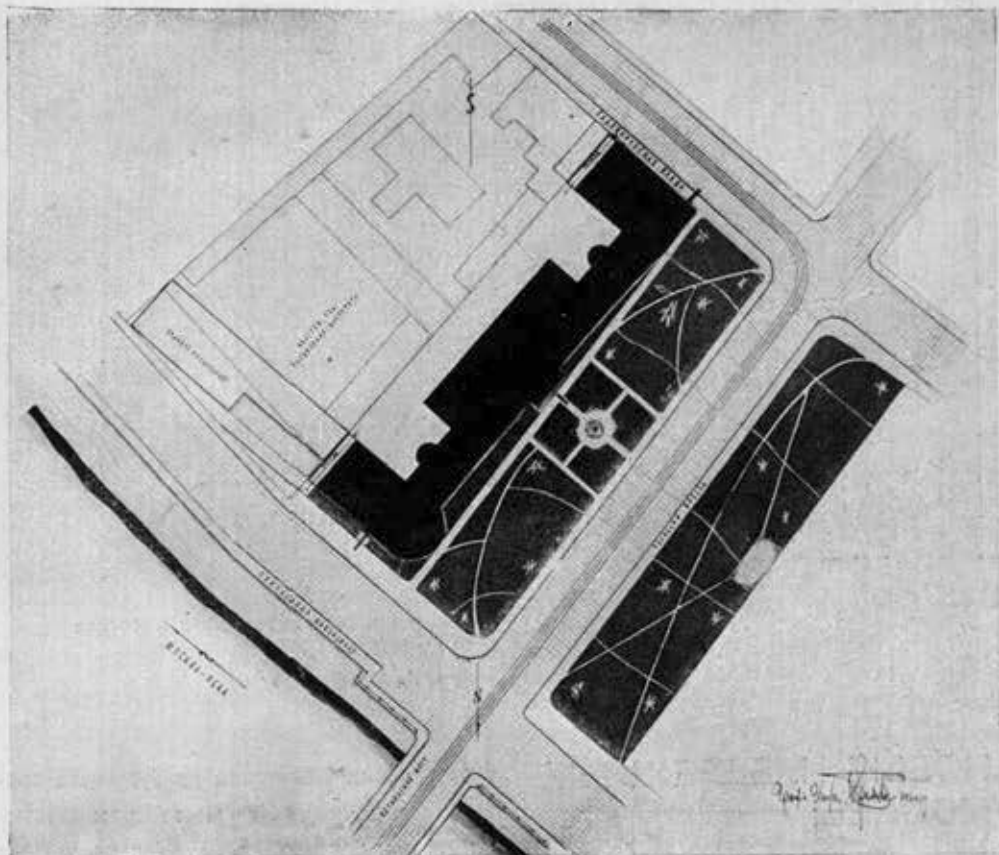
Наличие двух композиционных осей, из которых каждая претендует на ведущую роль, пишет здание необходимого единства.

Элементарные законы композиции не соблюдены и в решении стены, которая имеет завершение, но не оформлена внизу, благодаря чему здание как бы уходит в землю. Впечатление «оседания» еще более усиливается, благодаря тому, что здание опоясано приемком, введенным для освещения окон цокольного этажа. Недостаточно разработан и вход в здание. Приставленный в виде плоской коробки к основному объему здания, он оставляет очень неприятное впечатление.

Наряду с этим следует отметить тщательную прорисовку некоторых архитектурных профилей (например, оконных наличников) и вполне удовлетворительное выполнение строительством внешней отделки здания.

Пространственное решение плана — его интерьеры — оставляет желать лучшего. Безотрадное впечатление от интерьеров здания усугубляется тем, что занимающее его учреждение — Кожевенный институт — в погоне за дополнительной площадью застроил деревянными перегородками поэтажные кулуары, ниши в коридорах и вообще все то, что можно было приспособить как дополнительную площадь.

В заключение следует остановиться и на некоторых деталях. Решая интерьер вестибюля, автор вводит в него скульптуру. В специальной нише, расположенной по оси главного входа, на площадке центральной лестницы, поставлен бюст Ленина. Однако, эта ниша



Генплан

Plan d'ensemble

своей обратной стороной врезается в объем физкультурного зала, затрудняя его использование.

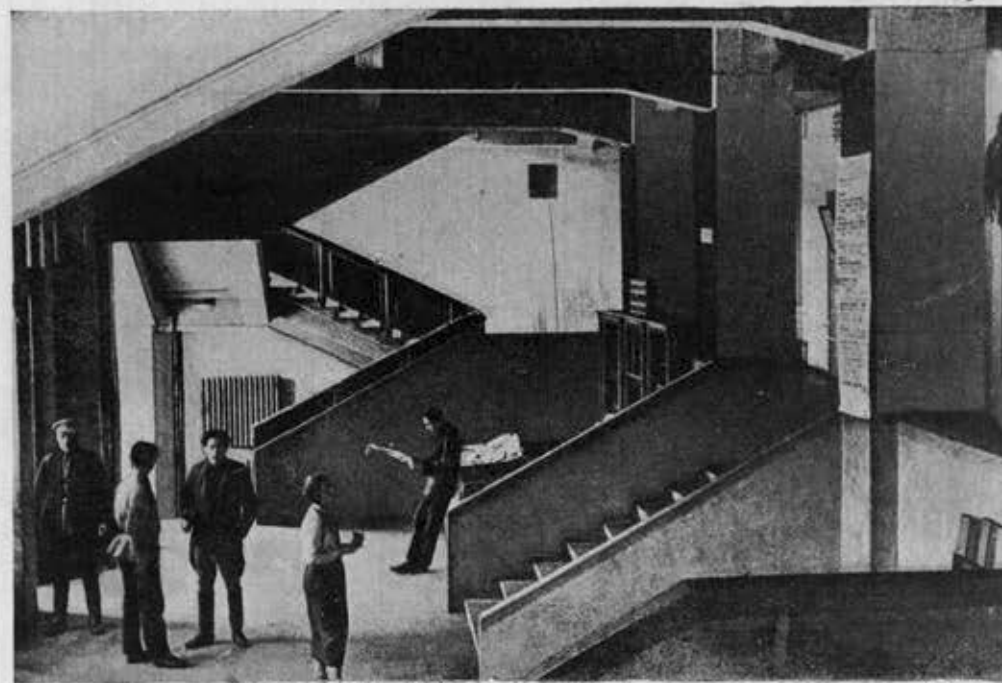
Сплошной витраж заливают светом спорт-зал, но конструкция его переплета исключает возможность протирания стекол. Кстати, переплеты такого

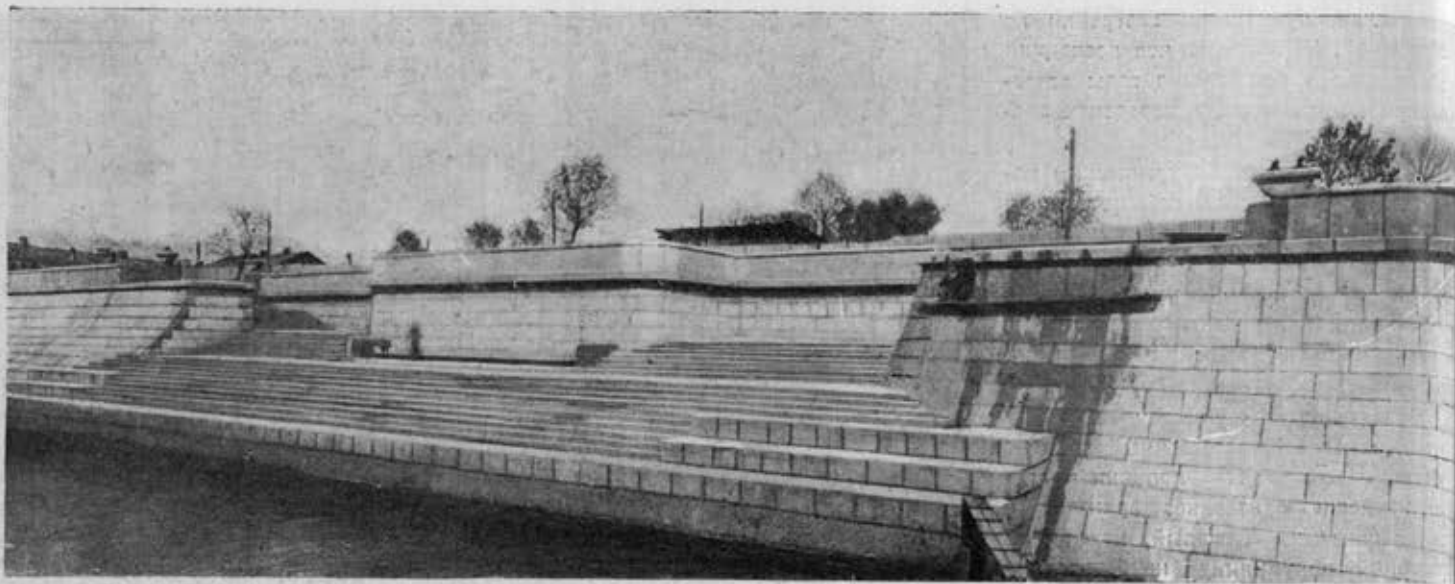
остроумного устройства запресектированы не только в спорт-зале, но и почти во всех остальных помещениях.

Невнимание к такого рода «мелочам» приводит к тому, что здание и в части решения его интерьера также следует признать неудовлетворительным.

Вестибюль

Vestibule





Котельническая набережная в Москве  
Сход. 1933 г.  
Арх. И. А. Француз

Le quai Kotelnitcheski à Moscou  
Descente. 1933  
Arch. I. A. Franzouze

## НОВЫЕ НАБЕРЕЖНЫЕ МОСКВЫ

И. А. ФРАНЦУЗ

На значительном протяжении совершенно неблагоустроенной затопляемой территории в ближайшие годы будет проведена пятидесятиметровая асфальтированная и озелененная магистраль, идущая по обоим берегам Москва-реки

от деревни Шелепихи до будущего порта (Ногатино). На месте разваливающихся домишек появятся грандиозные ансамбли жилых и общественных сооружений; сеть мостов свяжет оба берега реки, одетые к моменту пуска волжской воды в гранит с вкрапленными на известных промежутках гранитными сходами, пристанями, спусками к воде и трибунами водного спорта. Эта часть Москвы, в отличие от других ее магистралей, легко поддается освоению.

В 1935 г. будет уложено 12 км гранита по Москва-реке, 2 км по реке Яузе и, кроме того, гранитом будет выложен весь обводной канал.

Наиболее значительным объектом этой программы является комплекс набережных Бородинского моста и вправо и влево от него — Смоленской и Ростовской набережных. На первой проектируется сход в виде прямой парадной лестницы, украшенной скульптурой. Простые, легко воспринимаемые формы сходов должны, не нарушая спокойной

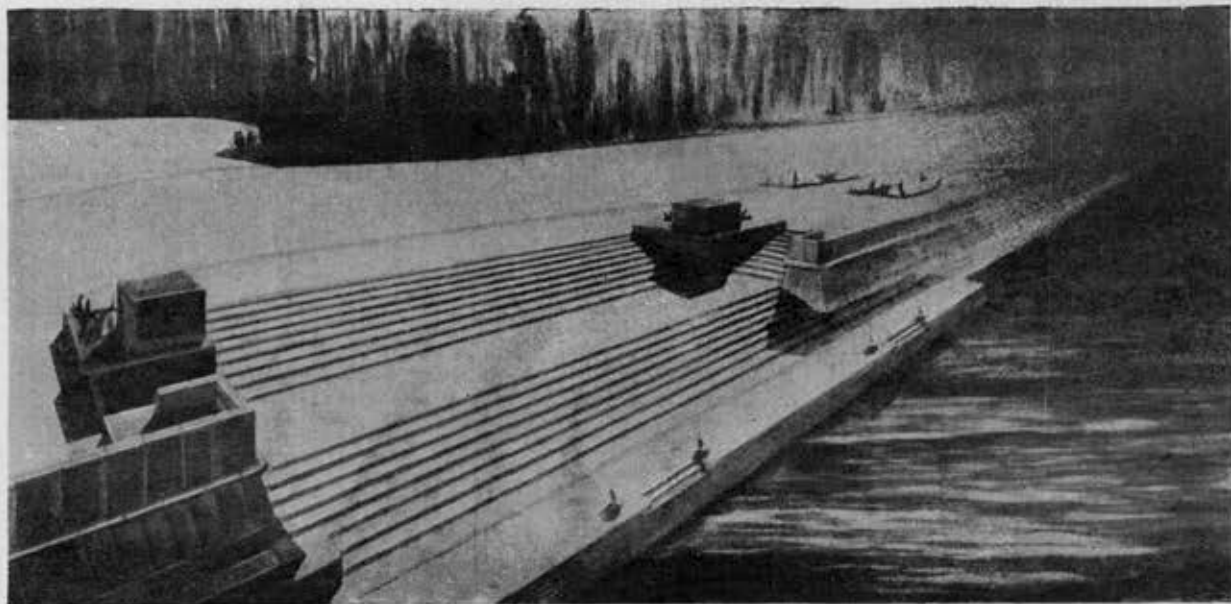
Котельническая набережная в Москве  
Сход. 1933 г.  
Арх. И. А. Француз



Le quai Kotelnitcheski à Moscou  
Descente. 1933  
Arch. I. A. Franzouze



Проект схода  
на Новоспасской  
набережной  
в Москве  
Выстроен в 1934 г.  
Арх. П. В. Помазанов  
Б. С. Арманд



Projet  
du quai Novospasski  
à Moscou  
Descente  
(construction de 1934)  
Arch. P. V. Pomazanov  
B. S. Armande

линии набережной, служить переходом к богатым архитектурным мотивам застройки магистрали.

Интересным объектом этого участка является мост метро, который предполаген однопролетным, перекрывающим Москва-реку легкой металлической аркой с эстакадами по обоим берегам реки.

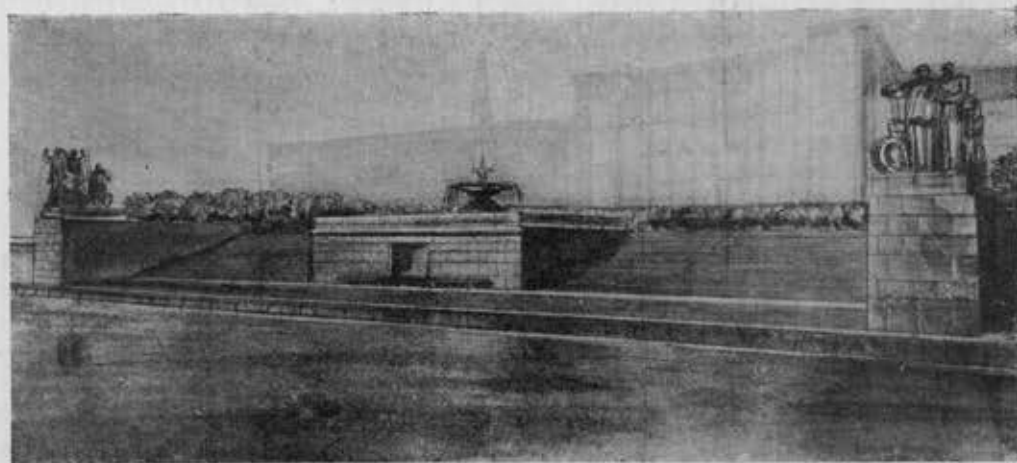
Противоположная Дорогомиловская

набережная спускается к воде двумя террасами, из которых нижняя на высоте одного метра от воды опоясывает весь берег до конца б. Дорогомиловского кладбища. Двенадцатиметровая нижняя площадка с лестницами к воде переходит зеленым откосом в верхнюю набережную, застраиваемую до Дорогомиловского вала громадным жилым комплексом НКТП. Двадцатипятиметро-

вая парковая лестница связывает верхнюю набережную с нижней. Нисходящие уступы лестницы заканчиваются по бокам гранитными скамьями, расположенными далее вдоль всего нижнего яруса.

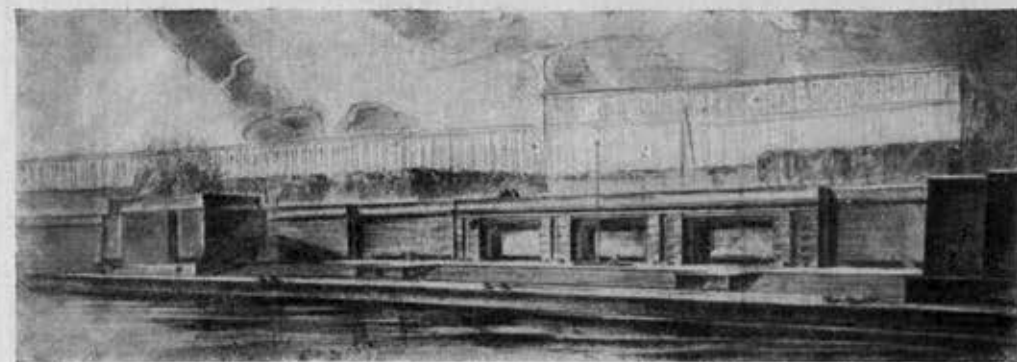
Продолжение этой набережной в направлении Ленинских гор (Бережковская набережная) начинается большим сходом-пристанью у новоорганизуемой

Эскиз схода пристани  
Арх. И. А. Француз

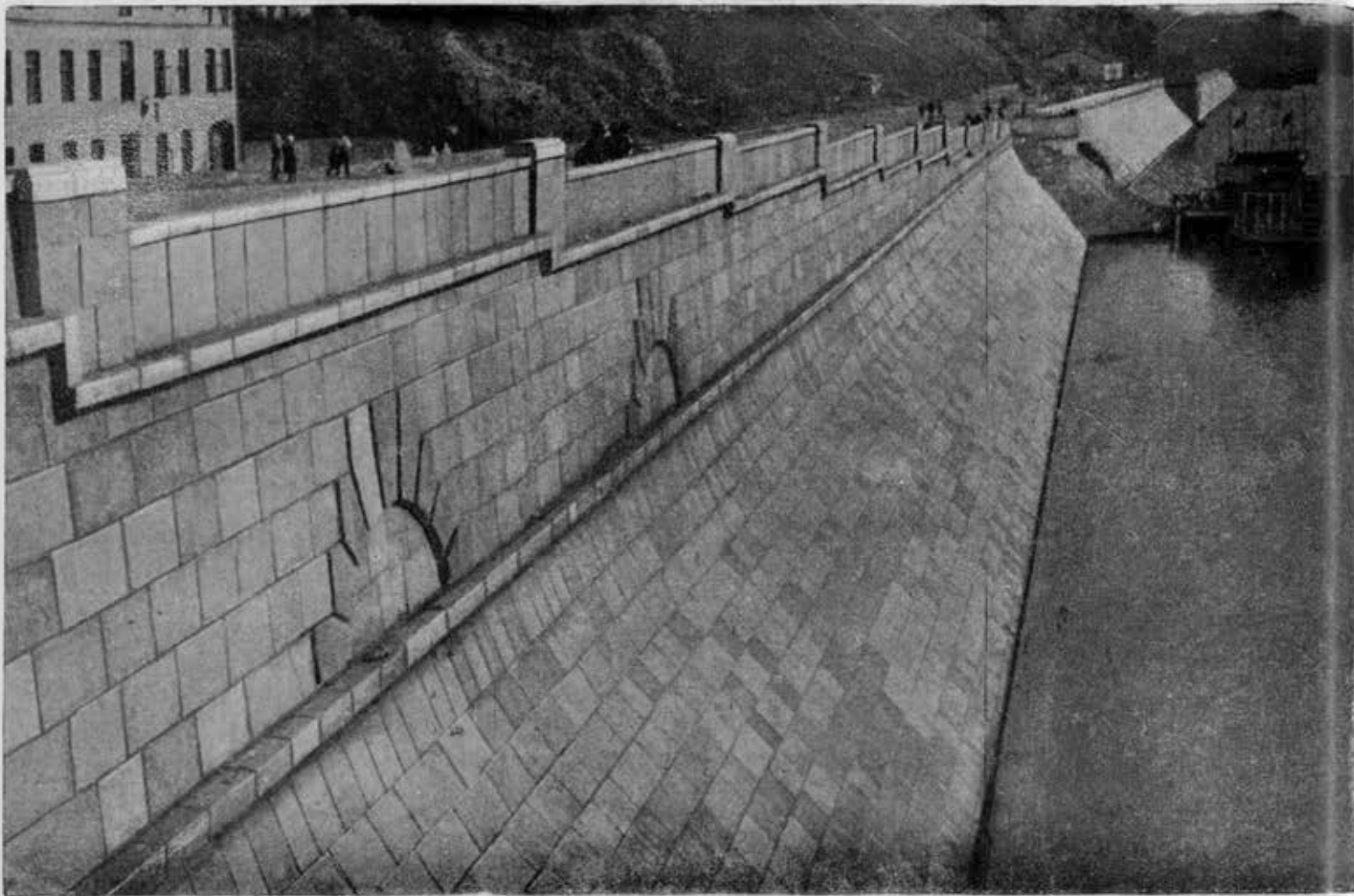


Esquisse de la descente du port  
Arch. I. A. Françoise

Эскиз схода пристани  
Арх. И. А. Француз



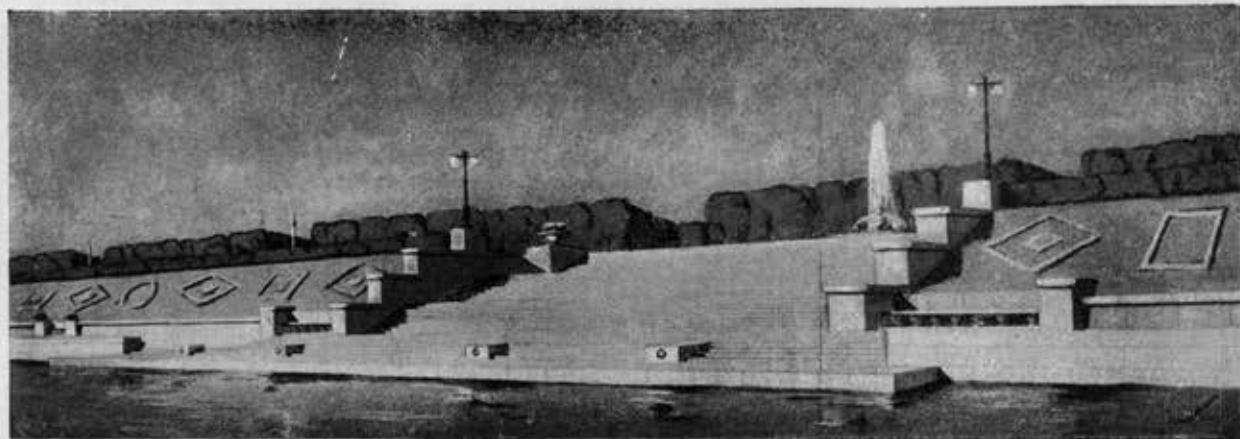
Esquisse de la descente du port  
Arch. I. A. Françoise



Смоленская набережная в Москве. 1933 г.  
Арх. И. А. Француз

Le quai de Smolensk à Moscou. 1933  
Arch. I. A. Françoise

Проект  
Дорогомиловской  
набережной  
в Москве. Сход  
Арх. И. А. Француз  
И. К. Рыбченко



Le quai  
Dorogomilovski  
à Moscou  
Descente  
Arch. I. A. Franzouse  
I. K. Ribtchenko

площади Киевского вокзала. Набережная эта также застраивается в текущем году.

Здесь перед авторами мастерской архитекторами И. А. Француз, Е. Л. Гуревич и И. К. Рыбченко стояла большая и трудная задача увязки в единый ансамбль жилого комплекса и производственных сооружений.

Архитектурная обработка главного здания Фрунзенской ТЭЦ решена в спокойном ритме пилястр. Выступ насосной станции, расположенный в центре, украшен колоннадой с боковыми пилонами и скульптурой. Сильный, простой по форме карниз завершает здание.

Вторым по значимости объектом является жилой дом. В центральной возвышенной части он прорезан тремя арками, способствующими объемному восприятию сооружения.

В архитектурном оформлении использованы балконы, поджии, являющиеся неотъемлемой принадлежностью благоустроенного жилья и дающие возможность обогатить фасад, не прибегая к введению чисто декоративных элементов. Верхние этажи завершаются открытыми террасами.

Жилым ячейкам приданы передние в виде холлов с балконами, которые заменяют неприятные темные коридоры. Все сооружения этого ансамбля предполагается облицовывать естественным камнем.

Набережная Центрального парка культуры и отдыха украшается двухсотметровой гранитной трибуной по проекту А. В. Власова. Противоположная ей Фрунзенская набережная также получает архитектурное оформление в текущем году. На ней предполагается устройство двух сходов (проект арх.

Вейса) в виде прямых открытых лестниц с пилонами. Интересным на этом отрезке набережной является оформление стрелки (арх. Француз, Рыбченко). Вход в канал реконструируется с таким расчетом, чтобы мыс стрелки был направлен по основному руслу Москвареки. На стрелке проектируется установка памятника героям Советского союза — челюскинцам. Стрелка обрабатывается сплошным сходом лестницы к реке.

Ниже нового каменного моста, с правой стороны, на месте ликвидируемых подворий сооружается несколько отдельно стоящих крупных зданий; вся остальная территория озеленяется.

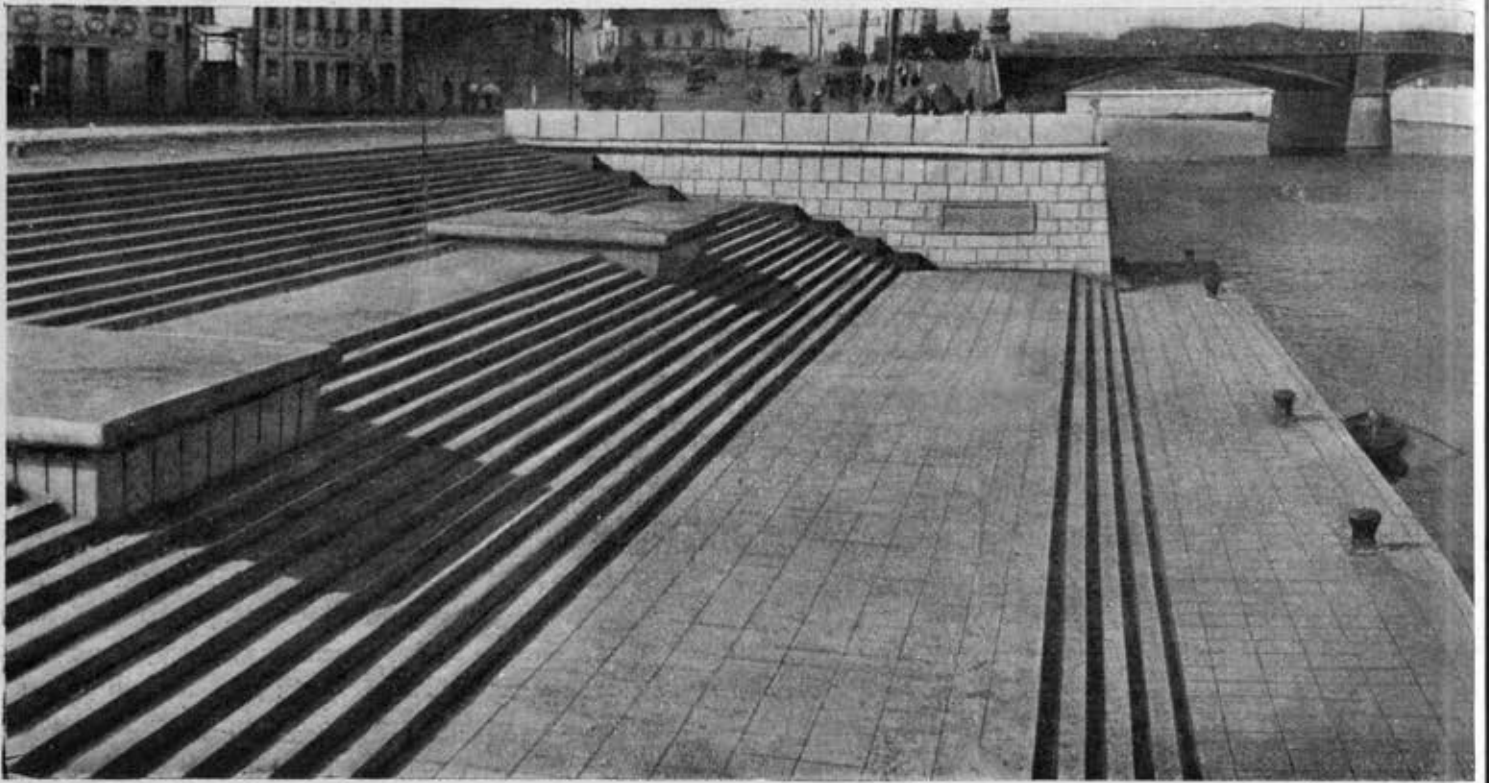
Эстакады нового Москворецкого однопролетного моста пересекут набережные и пойдут ко второму мосту через канал у новой магистрали Ордынок.

Между Кремлем и проектируемым зданием Дома промышленности на ме-

Эскиз двухрусной  
Дорогомиловской  
набережной  
в Москве  
Нижний ярус  
Перспектива  
Арх. И. А. Француз



Esquisse du quai  
Dorogomilovski  
à deux degrés  
à Moscou  
Degré inférieur  
Perspective  
Arch. I. A. Franzouse



Бережковская набережная в Москве. Сход. 1935 г.  
Арх. И. А. Француз

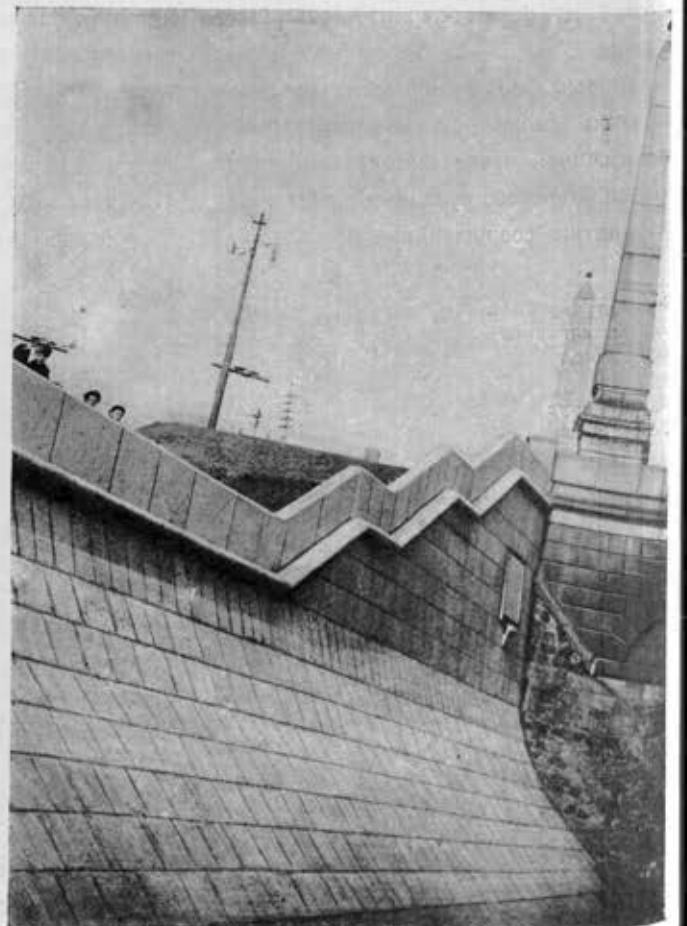
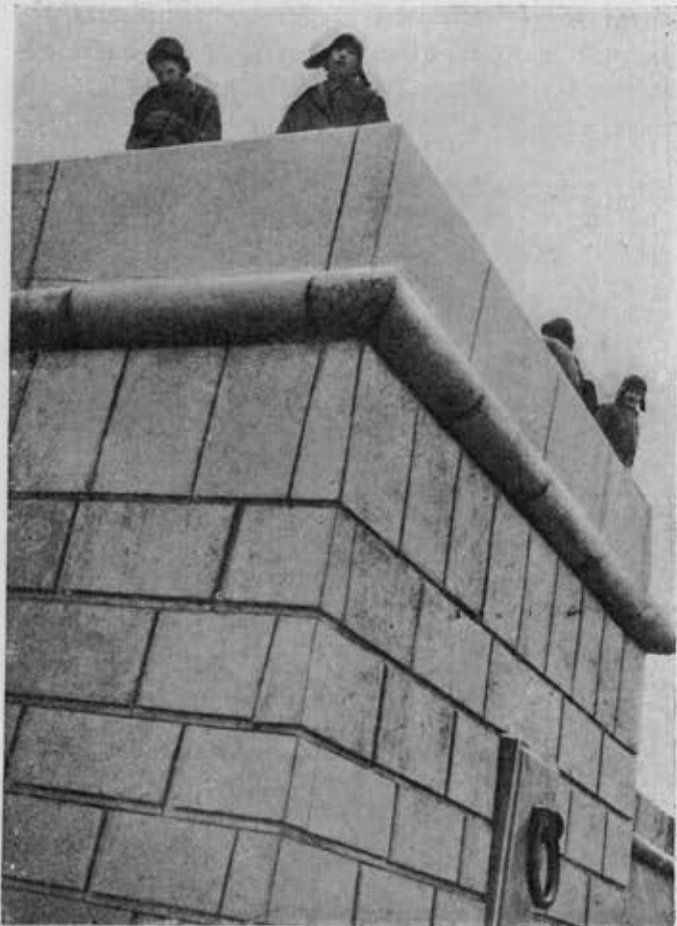
Le quai Berejkovski à Moscou. Descente. 1935  
Arch. I. A. Franzouse

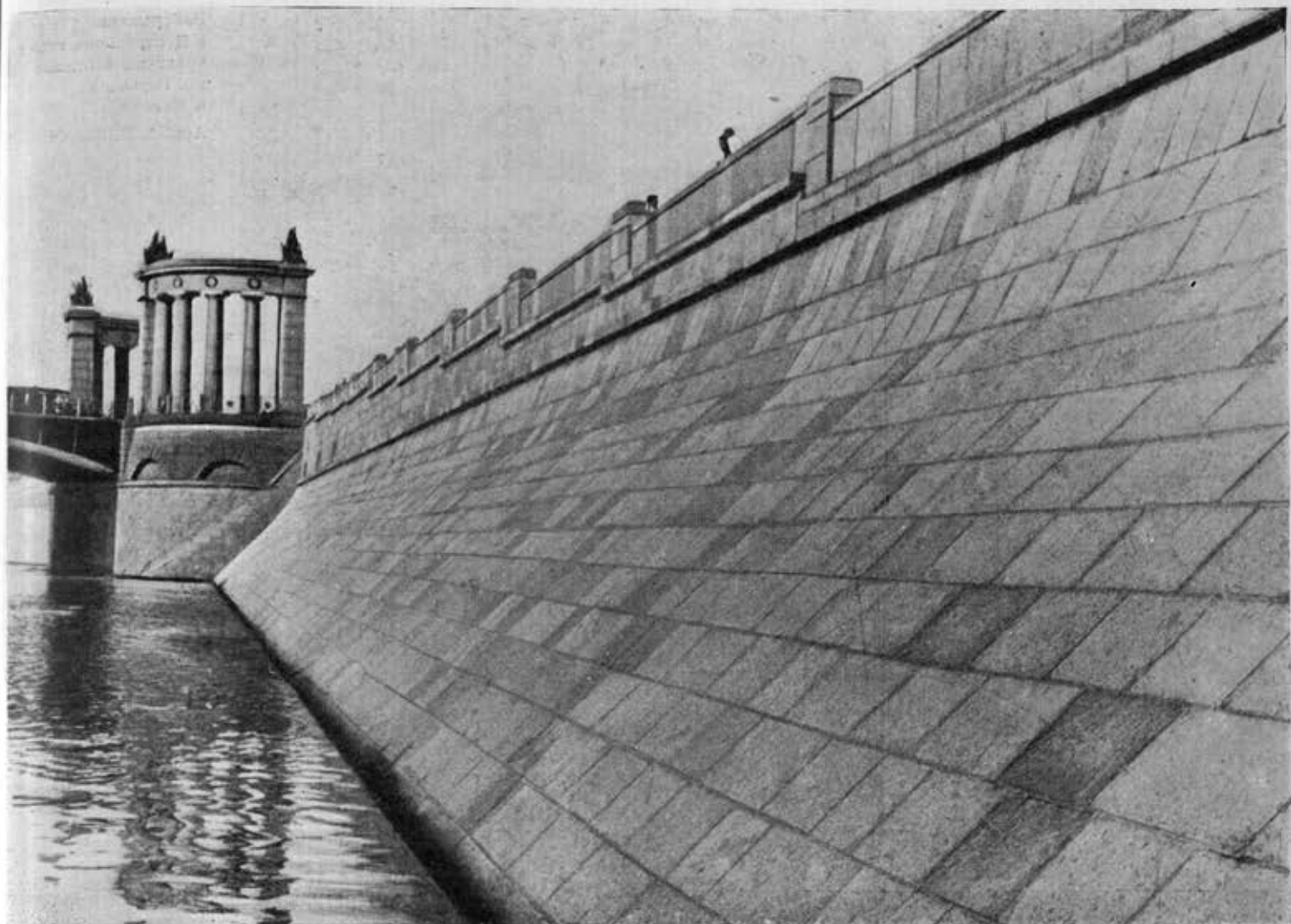
Устой схода

Base de la descente

Примыкание  
к Бородинскому мосту

Appui sur le pont  
de Borodino





Смоленская набережная в Москве. 1933 г.  
Арх. И. А. Француз

Le quai de Smolensk à Moscou. 1933  
Arch. I. A. Franzouse

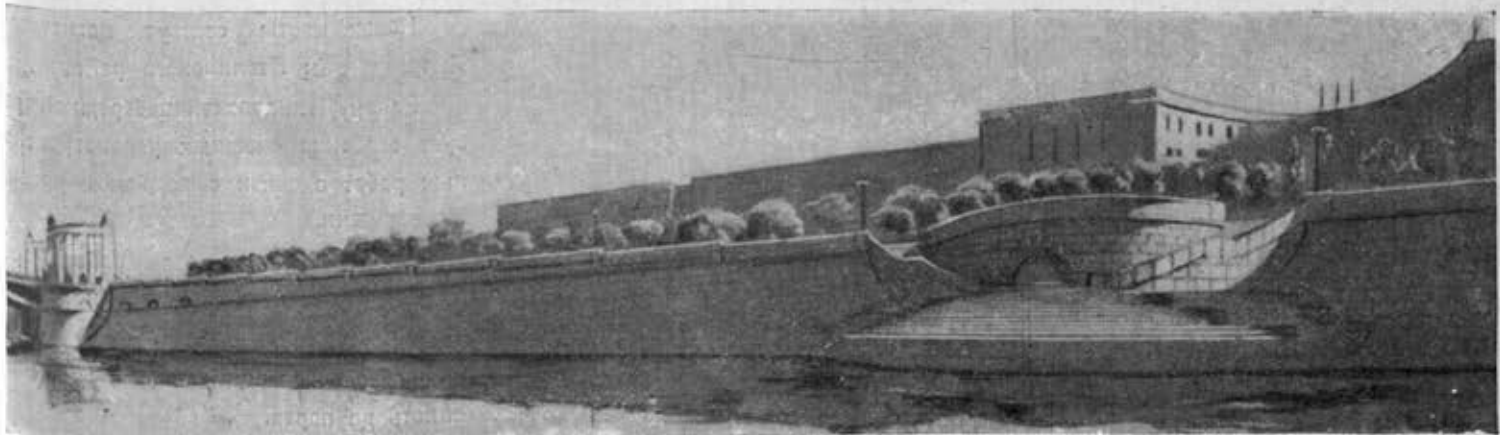
Проект Ростовской набережной в Москве  
Выстроена в 1933 г.  
Арх. И. А. Француз

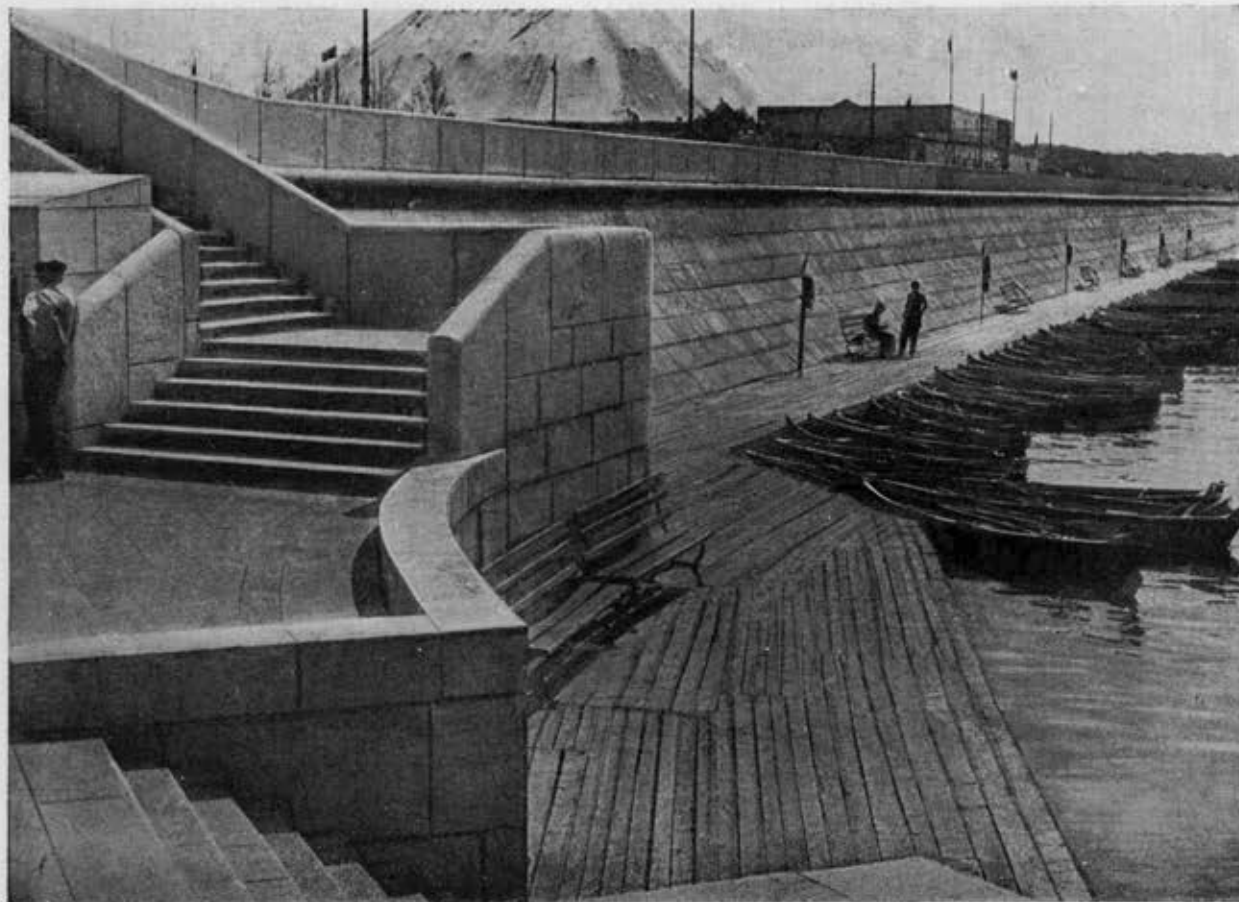
Projet du quai de Rostov à Moscou  
Realisé en 1933  
Arch. I. A. Franzouse

сте Зарядья организуется площадь, причем все пространство до б. храма Василия Блаженного освобождается от застройки, устраиваются широкие проезды и лестницы, террасами спускающиеся к реке. Москворецкая набережная оформляется монументальным зданием Дома промышленности, которое будет расположено на возвышенной части Зарядья.

Правая сторона реки — Раушская и Причальная набережные также подлежат реконструкции. Здесь значительно уширится проезд, возводятся новые жилые комплексы, а также здание наркомата водного транспорта. Новые мосты свяжут эти набережные с левым берегом.

На высоком берегу Котельнической набережной будет сооружена Академия



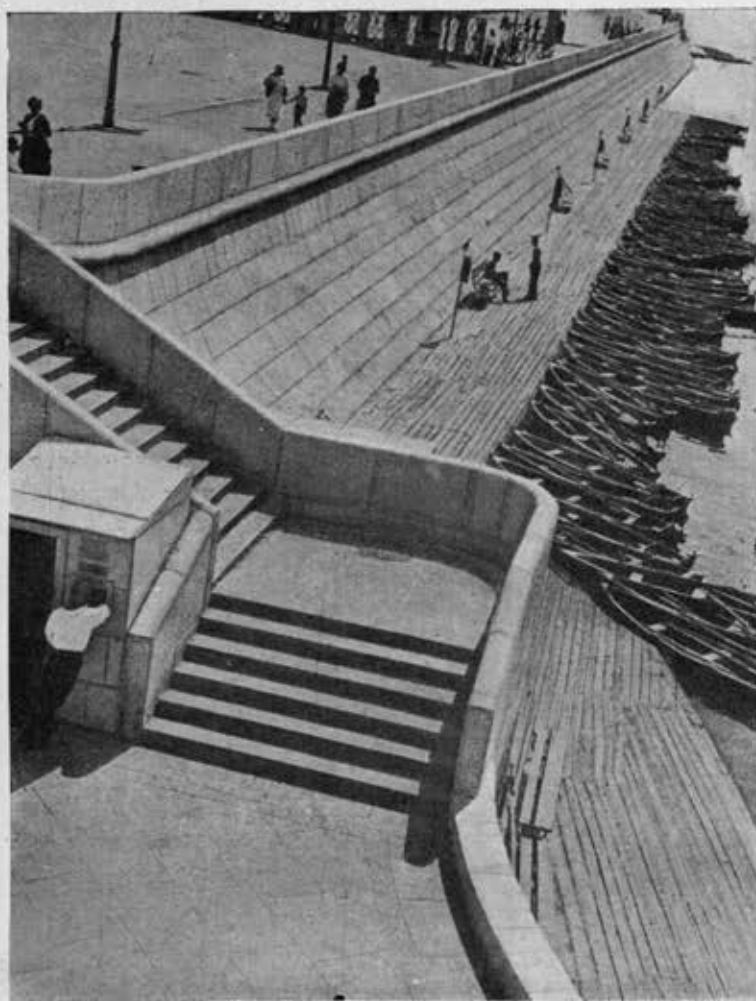


Набережная  
в Центральном парке  
культуры и отдыха  
им. Горького  
в Москве

Арх. А. В. Власов

Le quai du Parc Central  
de culture et de repos  
Maxime Gorki  
à Moscou

Arch. A. V. Vlassov



Сход

литературы; далее, террасами по склону расположатся жилые ансамбли с лестницами, зеленью и сходами к реке.

Остров на канале озеленяется, на нем предполагается сооружение общественного здания.

На Краснохолмской и Крутицкой набережных проектируется ряд жилых домов.

Они будут расположены частью внизу, частью на холмах, которые уравниваются, причем часть грунта перебрасывается на противоположный берег Дербеневской и Даниловской набережных.

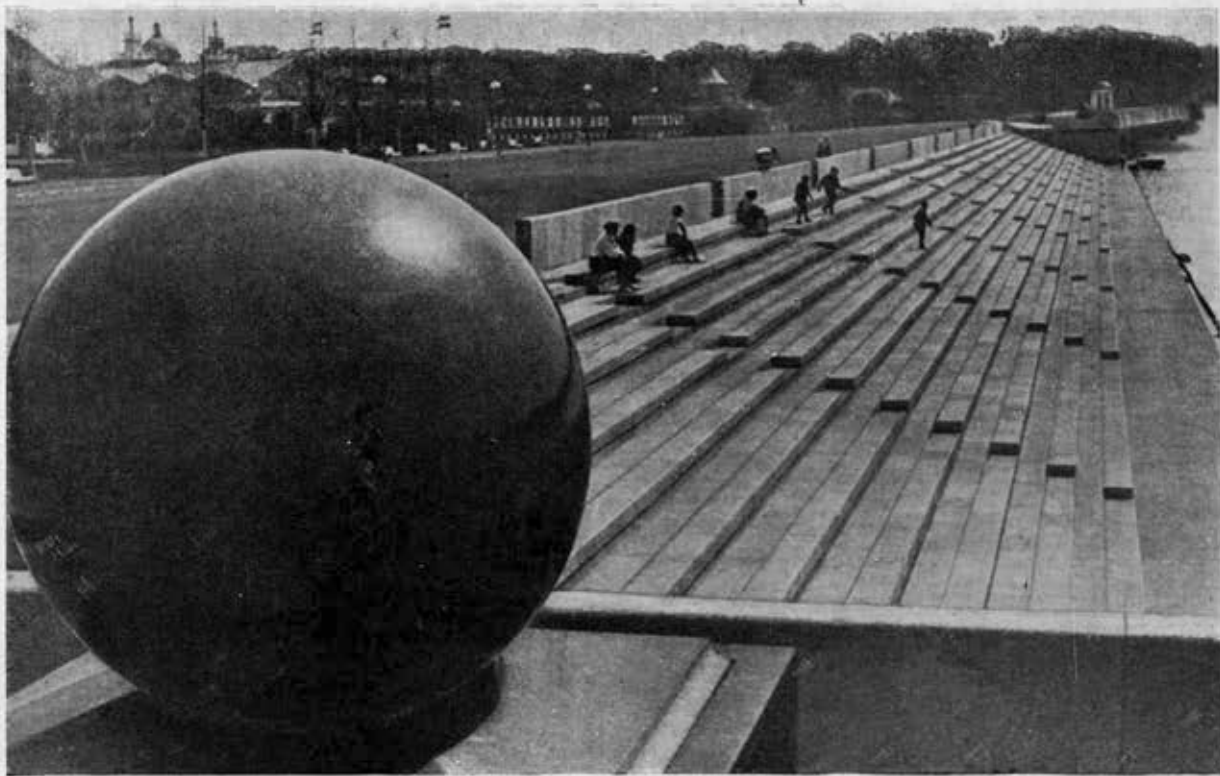
Новые мосты свяжут магистрали Кировского и Сталинского районов.

Район Даниловской набережной требует особенно сложных реконструктивных работ в связи с подъемом уровня Москва-реки.

Часть берегов в этом районе срезается, другие подсыпаются, причем создается проезд вдоль реки в двух уровнях, обеспечивающий связанное движение вплоть до порта,

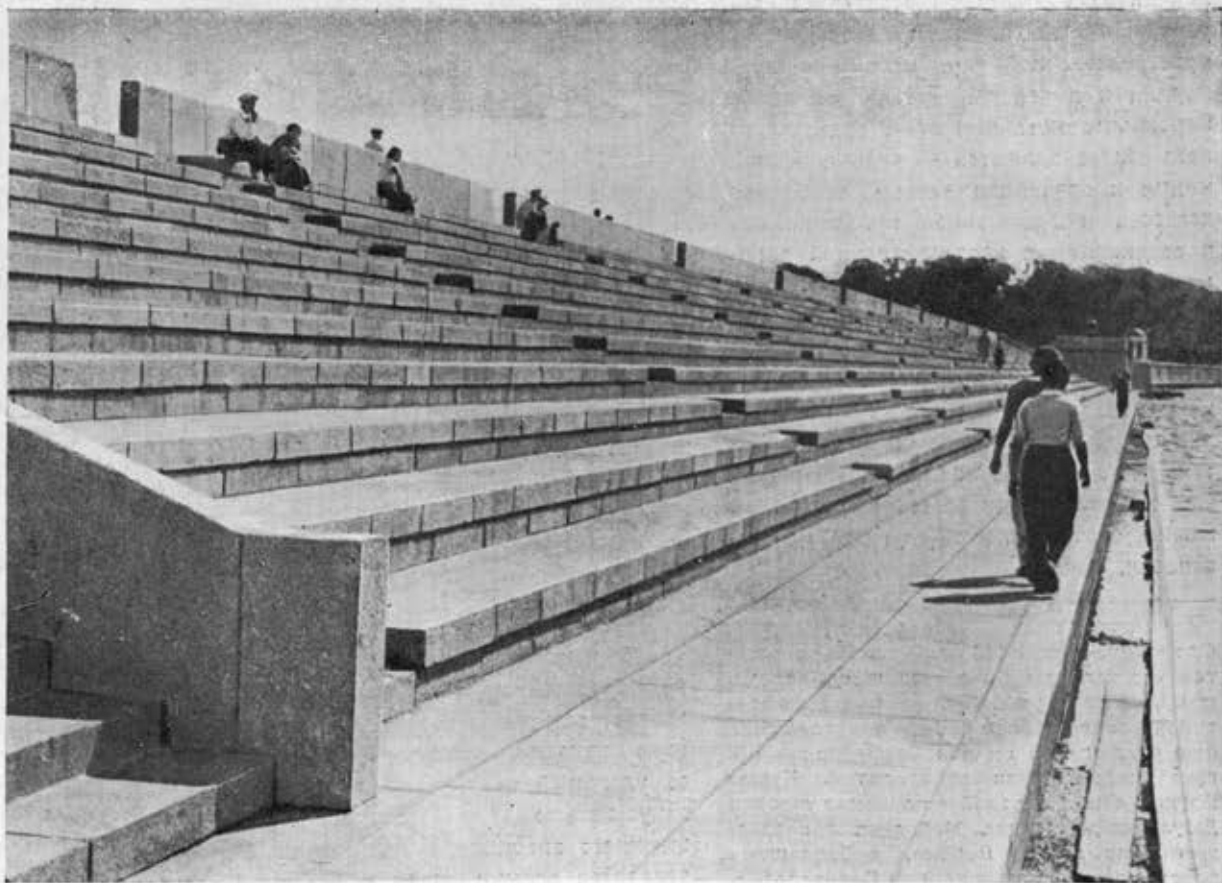
Descente

Набережная  
в Центральном парке  
культуры и отдыха  
им. Горького  
в Москве. Трибуна  
Арх. А. В. Власов



Le quai  
du Parc Central  
de culture et de repos  
Maxime Gorki  
à Moscou. Tribune  
Arch. A. V. Vlassov

Набережная  
в Центральном парке  
культуры и отдыха  
им. Горького  
в Москве. Трибуна  
Арх. А. В. Власов



Le quai  
du Parc Central  
de culture et de repos  
Maxime Gorki  
à Moscou. Tribune  
Arch. A. V. Vlassov

# АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

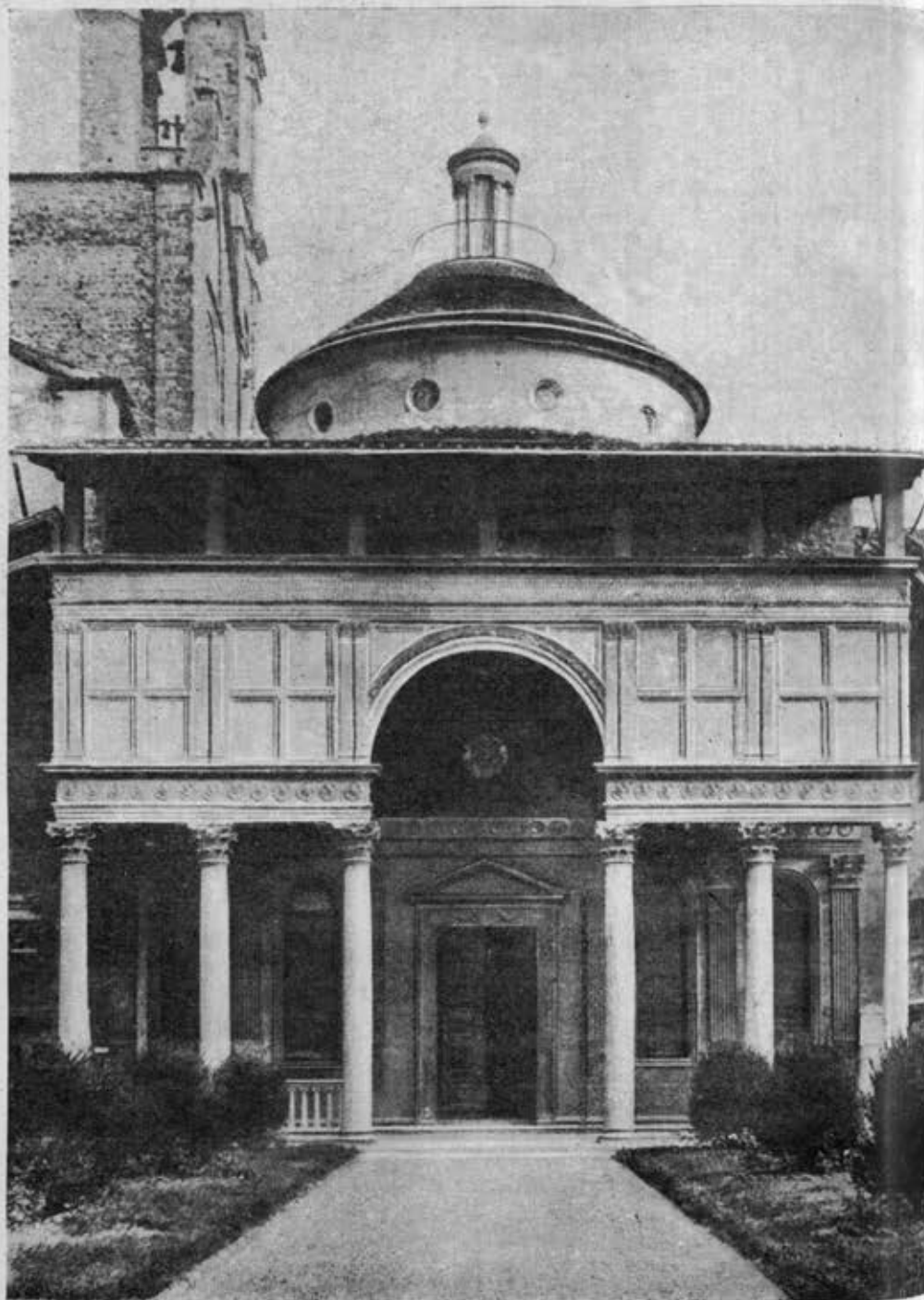
## КАПЕЛЛА ПАЦЦИ<sup>1</sup>

ЭЛЕМЕНТЫ И ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИИ

А. Г. ЦИРЕС

Капелла Пацци принадлежит к числу архитектурных произведений, представляющих в композиционном отношении исключительный интерес. «Для выяснения значения «композиции» в архитектуре мало найдется примеров поучительнее», — говорит известный исследователь тосканского Ренессанса Геймюллер. Брунеллеско сумел достигнуть особой выразительности в этом сравнительно скромном здании, связав капеллу с ее ближайшим окружением и создав внутри и снаружи ряд контрастов, сочетающихся в стройное, последовательно развивающееся единство, в котором каждое звено нашло для себя идеальное место.

Композиционное богатство капеллы подчинено единому архитектурному образу, который чувствуется в каждой пространственной форме, в каждой пропорции и в каждой детали капеллы. Основными мотивами этого архитектурного образа являются — радостная гармония и спокойная ясность, свободная легкость и сдержанная праздничность в соединении с непринужденной динамикой и изысканной простотой. В архитектуре капеллы Пацци словно кристаллизовались идеи раннего Возрождения с его последовательным гуманизмом, создававшим новую светскую культуру, в том числе и новое архитектурное обрамление, соответствовавшее новому идеалу светской, радостной жизни, освобождающей от гнета средневековья.



Капелла Пацци

La chapelle Pazzi

### I

Брунеллеско извлекает максимум из наружной архитектуры: он не позволяет огромному собору убить небольшую капеллу, чрезвычайно повышая ее удельный вес путем использования окружающего архитектурно-пространственного ансамбля, в котором капелле отводится организующая и доминантная

роль. Какими же средствами Брунеллеско добивается этого эффекта?

В решении общей формы и плана капеллы Брунеллеско избегает уподобления ее собору<sup>1</sup>: чем меньше подобия в двух рядом стоящих зданиях разного

<sup>1</sup> Наблюдение И. В. Жолтовского, упомянутым в тексте автором использованное в некоторых других частях своего анализа.

<sup>1</sup> Начало постройки капеллы Пацци во Флоренции—около 1430 г. В основном архитектура капеллы была закончена, повидимому, не позднее 1443 г., но над ornamentикой и завершением работа продолжалась еще долго после смерти Брунеллеско, общим счетом почти столетия. Кроме Брунеллеско в постройке принимал участие Джулиано да Майяно. Майолика принадлежит Луке делла Роббиа, работавшему здесь, может быть, еще при Брунеллеско.



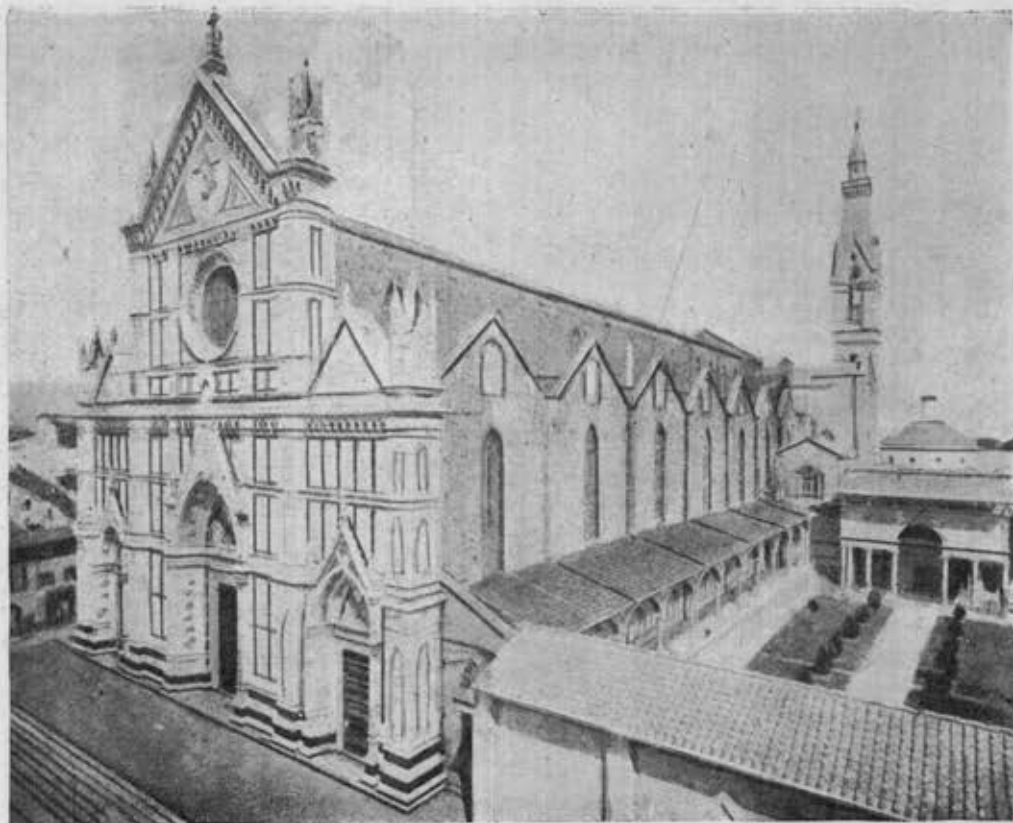
масштаба, тем слабее чувствуется контраст между ними, тем меньше одно убивает другое. В противовес удлиненной призме собора, в капелле энергично подчеркнуты поперечные оси (в портике и в центральной части). Эти поперечные оси не параллельны оси собора (что было бы уподоблением), а перпендикулярны к ней.

Капелла поставлена в связь со всем окружением: она отодвинута в глубину двора. В капеллу упирается дорожка от входа с площади во двор, к капелле ведет аркада вдоль стены собора, сквозной портик капеллы идет перекрестный аркадой проход на соседний двор и в собор. Капелла образует единое целое с аркадами двора и вместе с ними создает и оформляет его просторный и уютный интерьер. Дорожка и дворовые аркады создают ощутимую связь капеллы с городской площадью, с соседним двором и с собором. Превращенная в узловой пункт переходов, капелла, изолированная от внешнего мира постановкой в глубине замкнутого двора, не кажется таким образом «заброшенной» и случайно отодвинутой в глухой тупик.

Капелла заново организует окружающий ее ансамбль. Использование аркадных галлерей двора не ограничивается включением портика капеллы в цепь галлерей в качестве составной их части: портик и весь фасад капеллы создают для двора и для его аркад новый композиционный центр, который превращает двор в организованный полновесный ансамбль. Благодаря тому, что композиционная доминанта капеллы подчеркнута, аркады и двор подчиняются капелле и в этом подчинении приобретают новое функциональное назначение и новый художественный смысл: двор становится «двором перед капеллой», который она наполняет своим настроением; аркады из простого окружения двора делаются переходами к капелле; стена собора «освежает» ее, дорожка «ведет» к ней.

Доминантность капеллы обусловлена двумя моментами: композиционной насыщенностью ее фасада и монументализацией основного мотива двора, т. е. мотива арки.

Композиционная насыщенность фасада создается обилием ясно выраженных контрастов (контрастом арки и архитравного перекрытия, контрастом воздушных интерколумний и сплошного экрана («аттика») над ними, контрастом круглых колонн и квадратных каннелированных пилястр и т. д.). Монументальность входной арки дости-



Собор Санта Кроче и капелла Пацци

La cathédrale Santa Croce et la chapelle Pazzi

гается, помимо некоторого увеличения масштабов, большей стройностью и строгостью центральной арки, по сравнению с некоторой «расплывчатостью» арок двора и подчеркиванием ее округлости и высоты, контрастом с архитектурными горизонталями по ее бокам.

Наконец, капелла поставлена в интимную связь с природой, — с зем-

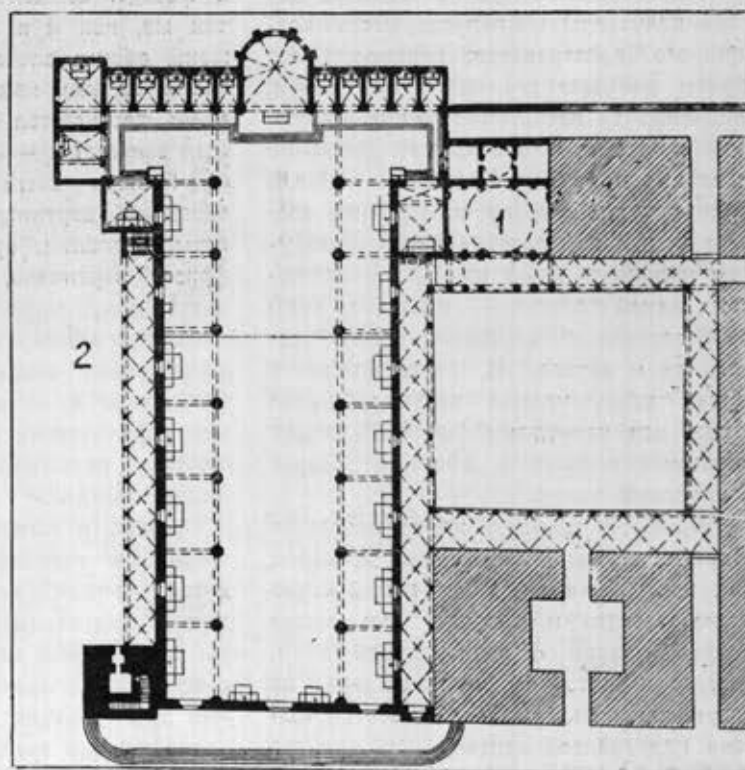
лей, воздухом и небом. Архитектура, в результате этой связи, приобретает легкость, открытость и воздушность куска природы, природа становится уютным интерьером оформленного архитектурного ансамбля.

Связь с землей подчеркнута расположением портика и самой капеллы почти на уровне двора. Связь с воз-

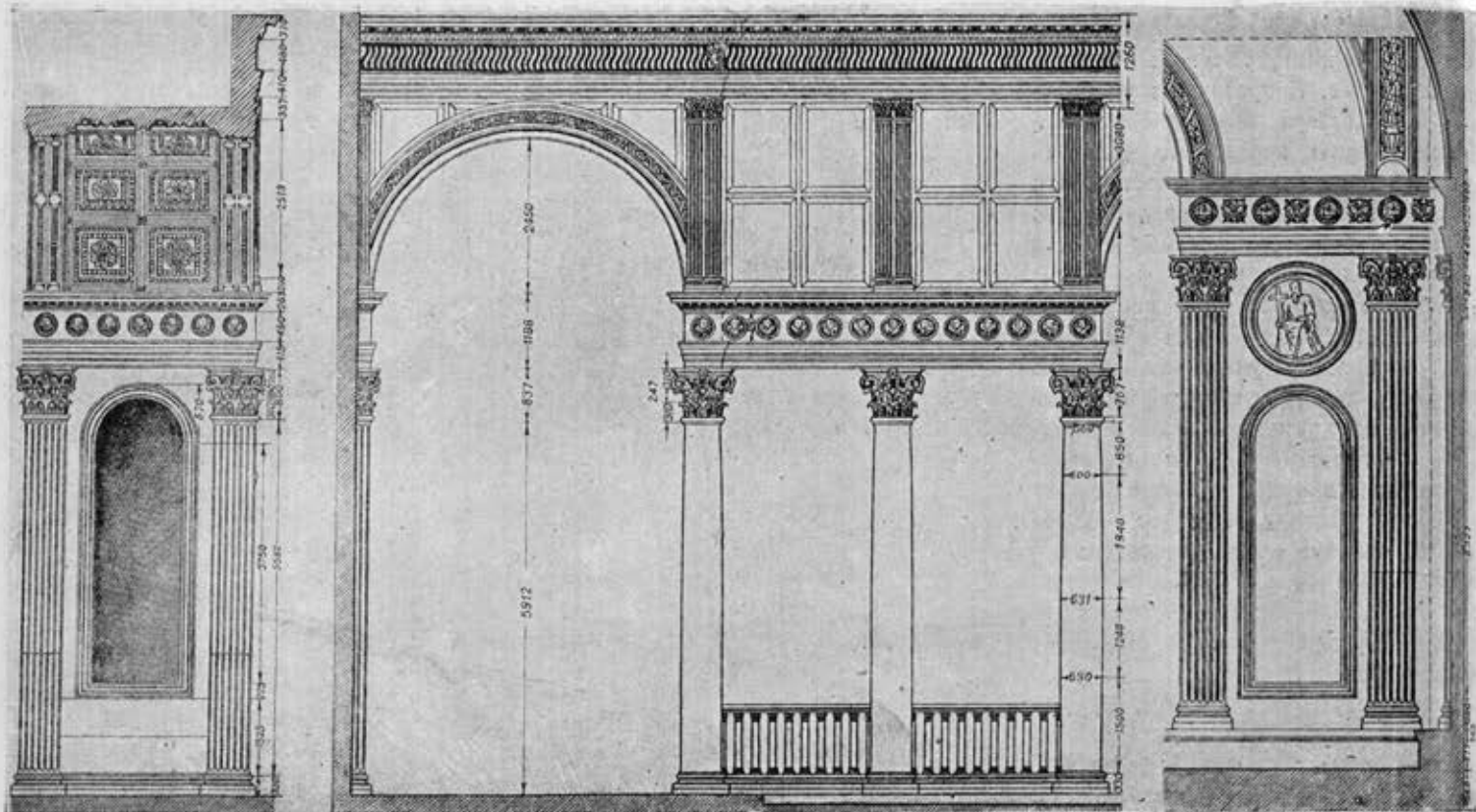
#### Генплан

- 1—Капелла Пацци
- 2—Собор Санта Кроче

Заштрихованная часть двора не вполне соответствует современному его состоянию. Был ли выход из двора на площадь прямо против входа в капеллу во время Брунеллеско, точно не известно.



Plan d'ensemble  
1—La chapelle Pazzi  
2—La cathédrale  
Santa Croce



Капелла Пацци  
Вертикальная проекция фасада, стены портика и стены интерьера

Chapelle Pazzi  
Projection verticale de la façade, du portique et de l'intérieur

душной средой осуществляется введением мотива воздушного портика, открытостью, доведенной почти до верха фасада арки и сквозным воздушным пространством под кровлей. Смысл портика в том, что между закрытым стенами интерьером здания и наружным пространством двора ставится полоса полузакрытого-полуоткрытого воздушного пространства портика. Этот прием смягчает резкость грани стены, ослабляет ее восприятие как изолирующей преграды и превращает движение в здание и из него в самостоятельный архитектурный мотив и, наконец, создает новый контраст — омытых воздухом колонн и более или менее сплошной задней стены, — контраст, который заставляет по-новому почувствовать то и другое. В соответствии с общей воздушностью портика, кусок стены над колоннами («аттик») лишен каменной тяжести и оформлен скорее как легкий экран.

Связь капеллы с небом создается открытостью видимых крыш, фонарем над центральной частью, открытостью «чела фасада» и соотношением высот входной двери и центральной арки, благодаря которому при выходе из двери капеллы арка раскрывается высоко над головой зрителя.

## II

Основные элементы в общем образе капеллы — гармония и ясность, легкость и праздничность, в соединении с динамикой и простотой — находят себе выражение уже в портике и в фасаде. Элементы динамики здесь так же, как и в интерьере, уравновешены общим впечатлением идеального покоя. Какими композиционными приемами достигается такой художественный эффект?

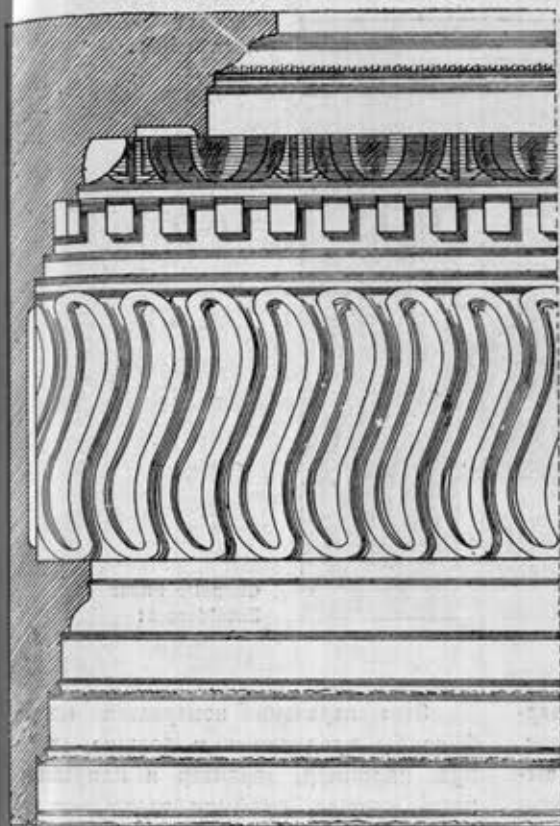
Прежде всего, ясно выражены сквозные вертикали (колонны, пилястры, столбики, орнамент на верхнем фризе, вертикаль, проходящая через дверь, арку, круглый медальон в ней, купол и фонарь) и динамическое устремление вверх, находящее себе успокоение в не менее ясно выраженных горизонталях (антаблемент над колоннами, антаблемент над пилястрами, линия кровли).

Далее, в качестве третьего посредствующего элемента между ними вводятся кривые, переводящие горизонталь в вертикаль (арка, общие контуры капителей и карнизов, профиль фасада вместе с кровлей, верхний и нижний круги кровли над барабаном). Наличие именно трех, а не двух элемен-

тов характерно вообще для композиции Брунеллеско в капелле Пацци. Три элемента образуют не простой контраст, а ряд, допускающий особую, убедительную завершенность композиции, причем ряд из трех элементов есть ряд минимальный, т. е. наиболее ясный и простой. Примеры троичности в членении фасада по вертикали: колонны с интерколонниями, аттик, столбик с кровлей; в аттике — два антаблемента и полоса филенок с пилястрами; в колонне и пилястре — база, ствол, капитель; в антаблементе — архитрав, фриз и карниз.

Троичность по горизонтали: три колонны и три пары пилястр справа и слева от арки; арка, правая и левая стороны фасада.

Главное членение вертикалей (колонна, пилястры, столбик) построено по принципу укорочения и облегчения форм кверху. Отсюда — общее впечатление легкости. Главные горизонтали кверху становятся более сплошными и эффективными: линия пола между колоннами или, вернее, балюстрада состоит из четырех частей, антаблемент нижний разделен аркой на две части, верхний антаблемент — сплошной, чистая горизонталь, наверху доминирует впечатление покоя, слегка нарушаемое

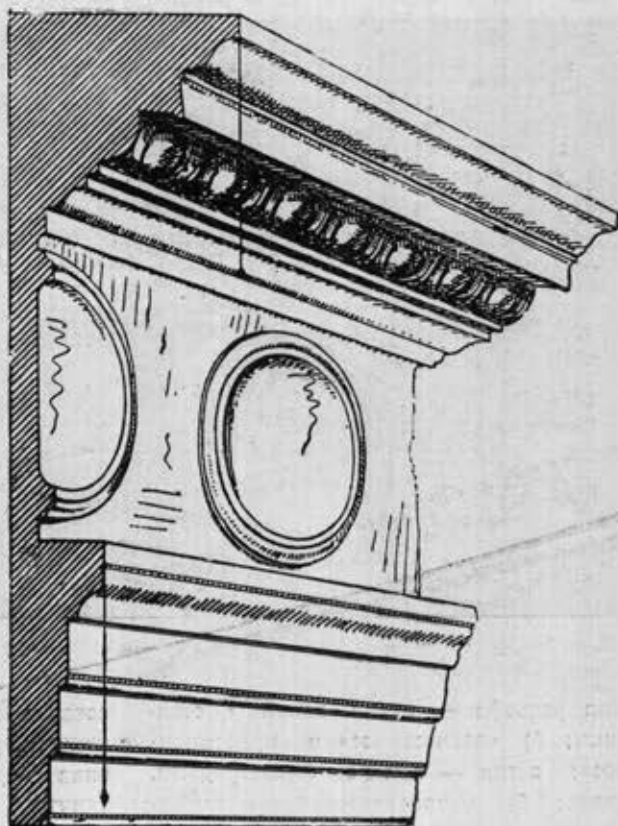


Капелла Пацци  
Верхний  
антаблемент  
портика

Chapelle Pazzi  
Entablement  
supérieur  
du portique

Капелла Пацци  
Нижний  
антаблемент  
портика

Chapelle Pazzi  
Entablement  
inférieur  
du portique



и освежаемое столбиками под кровлей. Вертикальные части сверху не только укорачиваются, но и облегчаются конструктивно: пара пилястр в сечении равна, примерно, половине квадрата, в который вписывается круглое сечение колонны; деревянный столбик составляет в сечении половину пары пилястр. Формы структурных прямоугольников горизонтируются и успокаиваются кверху (удлиненный прямоугольник интерколумний, слегка удлиненный квадрат рамок, растянутые по горизонтали интерколумнии между столбиками). Пропорции пилястр стройнее пропорций колонн.

В соответствии с общей легкостью фасада конструктивно облегчена композиция аттика. Опоры в нем, т. е. пилястры, тонки, почти хрупки и внушают представление об экранной легкости всей конструкции. Рамки, оформляющие филленки, еще более тонки и без углубленных косяков — ясное указание на тонкость заполняющих филленок. Орнамент на верхнем и нижнем фризе почти не рельефен. Карнизы и кровля оформлены в виде тонких проливанных пластин. Наконец, арка чрезвычайно неконструктивно упирается в бока пилястр, без собственных плит и опор, подчеркивая тем свой легкий, декоративный характер. Наличие собственных опор для арки потребовало бы удвоения колонн в центральной части, что, несомненно, нарушило бы

простоту ритмов фасада капеллы. Нарушение в арке принципов строгой конструкции не разрушает, а наоборот (создавая единственное исключение), подчеркивает общий, ясно выраженный, конструктивный характер целого.

Общая форма фасада портика вписана в спокойный, лежачий, близкий к квадрату прямоугольник. Каждый конструктивный элемент фасада портика в то же время и орнаментален.

Фасад производит впечатление спокойной праздничности и изысканной красоты. Орнамент в узком смысле слова совсем не так изобилен и оставляет место крупным гладким поверхностям стволов колонн и заполнений рамок. Красота этих гладких поверхностей (и их пропорций) подчеркивается контрастом и идеально уравновешивается соседством с орнаментированными элементами. Впечатление праздничности не убивает впечатления благородной, сдержанной простоты. Самый орнамент полновесен там, где он конструктивен — в капителях и в карнизах, и плоско декоративен там, где он играет только декоративную роль (в фризах и в каннелюрах пилястр).

Пропорции всех членений фасада спокойно гармоничны. Все элементы свободно сочленяются друг с другом, ни один элемент не давит на другой. Пропеты свободны, без излишних пространств, поля между конструктивными членами (интерколумнии и филлен-

ки) являются идеальными по своим пропорциям «рамами». Пропорции самих конструктивных элементов, в особенности колонн и маленьких пилястр, стройны, почти хрупки и производят впечатление юношеской легкости.

Общее впечатление легкости и праздничности фасада портика было бы невозможно, если бы уютный праздничный его интерьер не замыкался тяжелой монументальной дверью задней стены с ее довольно глубокими окнами и парадными пилястрами. Фасад портика и задняя стена слегка контрастны между собою в отношении монументальности, тяжести и изолирующей сплошности и в то же время гармонически сочетаются друг с другом в отношении праздничности и спокойной красоты. Нередкая ошибка в оформлении портика — отсутствие (сознательно оформленного) интерьера между портиком и задней стеной и глухота этой последней замечательно избегнуты в портике капеллы.

Несмотря на простоту всей композиции, фасад капеллы чрезвычайно насыщен контрастами. Примеры этих контрастов: 1) сквозное и сплошное: колоннада, столбики — аттик; 2) легкое, воздушное и массивное, тяжелое: весь фасад портика, в особенности арка, аттик — задняя стена, дверь; 3) вытягивающее и изолирующее: портик — задняя стена; 4) темное и светлое (светотень): задняя стена, углубле-



Капелла Пацци  
Антаблемент

Chapelle Pazzi  
Entablement

ния рельефа — аттик, колонны, столбики; 5) «вознесенное» и «приземленное»: аттик — пол с балюстрадами, дверь; 6) непритязательное и торжественное: рамки аттика, кровля — арка, дверь; 7) слегка динамическое и спокойное; 8) вертикали и горизонтали (конструктивные), стоячее и лежащее (формы просветов между элементами конструкции); 9) большое и подобное ему малое (даже миниатюрное): арка — окно, рамка — каждое из ее четырех делений, пилястра на задней стене — пилястра на аттике, «вход» арки — «вход» двери, арка — медальон над дверью; 10) криволинейное и прямоугольное: арка, окна, медальон над дверью, профили капителей и архитравов, орнаменты на фризах — все

Капелла Пацци. Капитель портика  
Chapelle Pazzi. Chapiteau du portique



остальные формы. В частности, завершение арочное и фронтовое: арка, окна — дверь; 11) прямоугольники вытянутые и близкие к квадрату; 12) цилиндрическое и призматическое: колонны — пилястры (на аттике и на задней стене), части архитрава; 13) орнаменты и гладкие поверхности, в частности, каннелированное и гладкое: пилястры — колонны, столбики — пилястры; 14) органическое и неорганическое: капители, орнамент — конструктивные части; 15) полновесная орнаментальная скульптура и слабо-рельефный орнамент; 16) плоско-рельефное и глубоко-рельефное в самой конструкции: рамки на аттике — окна на задней стене; 17) единичное и парное: колонны — пилястры на аттике; 18) спаренное и скрещенное: пилястры на аттике — крестовины рам в филенках; 19) кружковый и волнистый орнамент на нижнем и верхнем фризах аттика; 20) конструкция и заполнение, конструктивное оформление и рамочный переплет: пилястры на аттике — рамки между ними и гладкое заполнение рамок; 21) конструктивное и нарушающее конструкцию (арка без опор); 22) балочное и пластинчатое («плитное»): колонны, пилястры, столбики, балки с фризами — заполнение рамок, архитравы, карнизы, кровля; 23) несущее, подпиральное и конструктивно-скрепляющее (каркасно-рамное): колонны — пилястры на аттике; 24) свободно стоящее и аналогичное, но вправленное в сплошное заполнение: колонны — пилястры; 25) крепкое и хрупкое: колонны и пилястры на аттике, столбики; 26) камень, дерево, стекло и лепка.

Этот перечень контрастов можно было бы продолжить и дальше, затронув, например, характер и направленность кривых, профили отдельных частей, аналогичные детали (например, капители), обработку обрамления окон и двери и т. д.

### III

Композиционное значение портика капеллы отнюдь не исчерпывается организацией двора и оформлением фасада. Он тесно связан со всей внутренней композицией капеллы и является естественным, логическим следствием осуществленной в капелле архитектурной установки. Эта установка, пронизывающая весь образ капел-

Капитель и антаблемент портика  
Chapiteau et entablement du portique



ды, легко угадывается при сравнении плана капеллы Пацци с планом ее близкой предшественницы — старой ризницы при соборе Сан-Лоренцо. Основное пространственное впечатление ризницы — это сдавленность ее главного пространства боковыми стенами. По продольной оси впечатление сдавленности ослаблено, потому что в этом направлении основной квадрат удлинен хором. В капелле Пацци эта сдавленность преодолевается во всех направлениях, заменяясь впечатлением свободы и гармонии. В соответствии со сравнительно большой высотой центральной части раскрывается и удлиняется продольная ось и раздвигаются боковые стены. Продольная ось развивается постановкой дверей на этой оси, пространством портика и дорожкой двора, выводящей в город. С противоположной стороны она удлинена хором и раскрыта окном в нем. Поперечная ось раздвигается путем добавления двух коротких цилиндрических сводов. Но добавление с боков цилиндрических сводов превращает главную часть капеллы в поперечное пространство и энергично подчеркивает поперечную ось, что, разумеется, противоречит ее основному идеологическому назначению, требующему сосредоточения внимания на месте купьта, т. е. на алтаре в хоре, находящемся на продольной оси. Для смягчения поперечности центрального пространства возможны два выхода: один — просто удлинить его, другой — поставить перед ним сугубо поперечное пространство, поперечность которого по контрасту уничтожила бы поперечность самой капеллы. В капелле Пацци применен именно этот второй вариант. Стоит мысленно отнять портик, и при входе в капеллу со двора мы очутимся в необоснованно поперечном пространстве.

Оформление внутреннего пространства портика также является композиционным следствием оформления основных частей капеллы: хора и центральной части. Хор перекрыт только купольным сводом, центральная часть — перекрыта купольным сводом и двумя лентами цилиндрических сводов. По принципу тройного нарастающего ряда портик должен быть перекрыт или сложным цилиндрическим сводом или вдвое более длинным (чем в центральной части) цилиндрическим сводом и небольшим куполом. Первый вариант композиционно явно менее выгоден: он перерезал бы продольную ось, отрезал бы портик от капеллы и

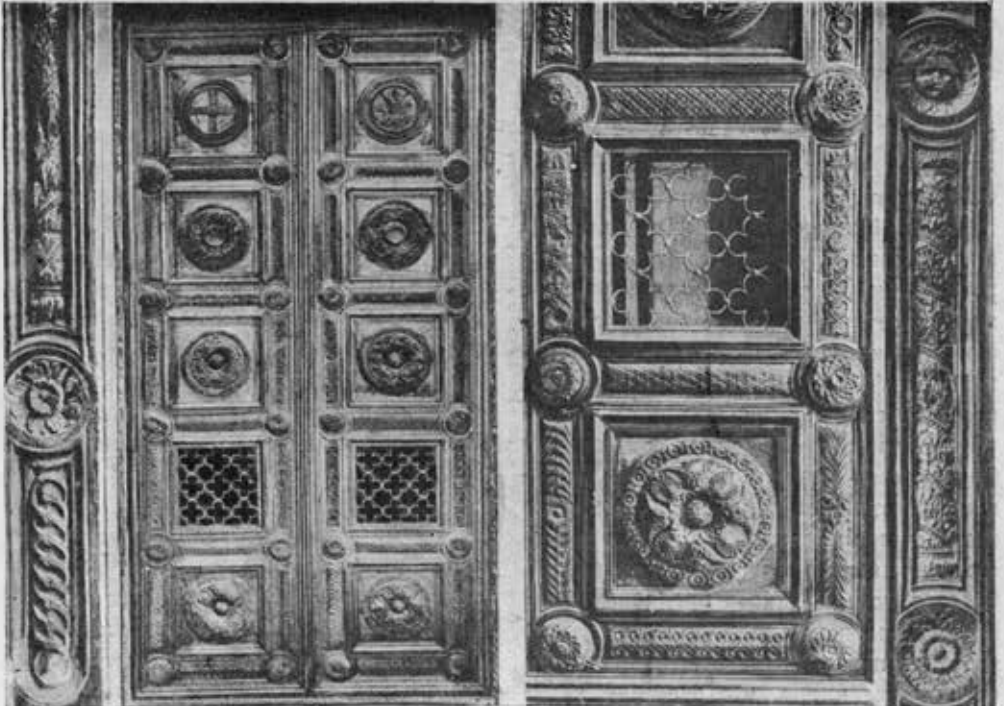
Капелла Пацци  
Дверь



Chapelle Pazzi  
Porte

Капелла Пацци  
Детали дверей и окон

Chapelle Pazzi  
Détails des portes et fenêtres





Капелла Пацци. Вид сквозь портик к собору  
 Chapelle Pazzi. Vue à travers le portique sur la cathédrale



Капелла Пацци. Вид сквозь портик на проход ко второму двору  
 Chapelle Pazzi. Vue à travers le portique sur la cathédrale

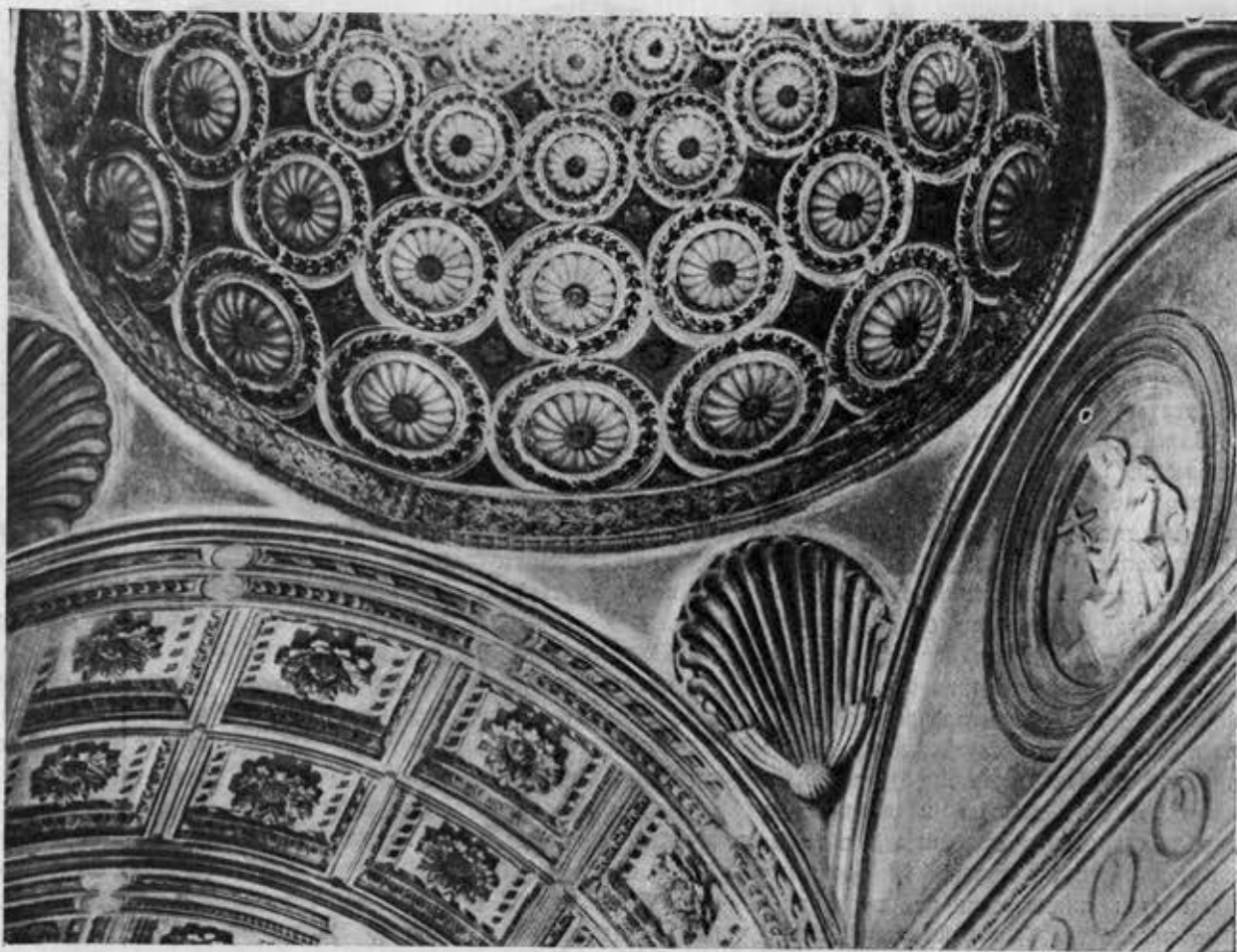
не подготовил бы, путем контраста в подобном, к вознесенному куполу центральной части.

Что Брунеллеско был весьма озабочен композиционным средством отдельных частей капеллы и, в частности, соответствием внутреннего и наружного оформления, ясно видно из строгого соответствия вертикальных членений наружной стены (пилястрами и фризом) членению внутреннего пространства и внутренних стен. Ему соответствует и постановка колонн в портике. Колоннада и арка портика продиктованы уже членениями стены главной части с аркой хора. Введение экрана аттика над колоннами логически вытекало из необходимости прикрыть с фасада цилиндрический и купольный свод портика. Остается открытым вопрос, принадлежат ли самому Брунеллеско кровля портика и деревянные столбики под нею. Немецкие исследователи желали бы видеть вместо них балюстраду или ряд статуй. Обосновано ли такое предположение? Кровля должна быть приподнята, это ясно из поперечного разреза портика, на котором видно, что вершина купо-

ла выше верхнего карниза. Но этого мало и это не главное: решающим должен быть вопрос о том, как вязались бы балюстрада и скульптура со всем архитектурным ансамблем, т. е. с барабаном и верхней кровлей самой капеллы, с кровлями дворовых зданий, со стенами и кровлями собора. Красивая балюстрада и скульптура явно была бы в этом окружении художественным диссонансом и своею пышностью создала бы в них впечатление скудости и бедности. Между тем, при настоящем оформлении все сливается в единый простой, открытый к небу ансамбль. Любопытно, что в фасаде портика максимальная украшенность сосредоточена в нижней половине (балюстрады, капители, нижний фриз) и кверху нарастает геометричность и простота: простая кровля вполне подготовлена его орнаментально-художественным развитием по вертикали.

В интерьере портика обращает на себя внимание чрезвычайно богатая орнаментировка сводов. Композиционно это кажется странным: наименее важная часть капеллы оказывается орнаментированной наиболее богато. Если

идея распределения орнамента в капелле принадлежит самому Брунеллеско и не является следствием недоделок или переделок, то объяснения вышеуказанного факта приходится искать в двух обстоятельствах: во-первых, концентрация орнамента в портике делает его самым эффектным и уютным местом в ряду галлерейных переходов вокруг двора и, следовательно, задерживает проходящего по ним у входа в капеллу; во-вторых, эта концентрация орнамента в портике подготавливает и восприимчиво художественно-монументальной простоты интерьера самой капеллы. Любопытно, что и в этом последнем орнамент сосредоточивается на наименее важных частях. Наиболее важная часть капеллы — хор — почти совсем лишена орнамента, в центральной части наибольшая орнаментировка падает на боковые цилиндрические своды. Брунеллеско, как видно и из других его произведений, лучше, чем кто-либо, умел ценить художественное значение архитектурной простоты. Орнамент сводов портика, несмотря на свое изобилие, отнюдь не разрушает их архитектурных форм; наоборот, он их



Chapelle Pazzi  
Ornement du coupole  
et du portique

выявляет, так как во всех частях тонко согласован и видоизменен в соответствии с архитектурным характером каждой формы: для арок избран орнамент ленточного типа, для заполнения сводов — кассеты, для купола — тарелки и для парусов — раковины. В каждом орнаменте четко выявлен его основной геометрический мотив. Эти мотивы контрастно противопоставляются, причем подчеркивается своеобразная прелесть каждого из них. Органические элементы орнамента (розетки в кассетах, раковины и пр.) оживляют внутренние поля его геометрических рамок, но нигде не выходят за их пределы, нигде не прорывают архитектурной геометрии, как это нередко встречается в памятниках барокко или модерна.

Концентрированный ренессансный орнамент сводов портика подчиняет последнему видимые сквозь него своды прилегающих галлерей. Различие уровней этих галлерей (галлерей собора приподнята над землей, остальные галлерей на уровне земли) обусловило различие видов сквозь портик вправо и влево: вправо — интимный вид сквозь галлерею на соседний двор, влево — вид на лесенку, уютно поднимающуюся к

собору. И здесь — говорящий контраст направлений, примиряющий строго симметричное построение капеллы с асимметричной постановкой ее в углу двора с его чрезвычайно неравноценными сторонами. В разнообразной и словно неожиданно случайной асимметричной связи капеллы со всем ее окружением и бытом: с галлереями, стенами и кровлями соседних зданий, — заключается одна из главных притягательных ее особенностей и ее отличие от многих классических памятников более позднего времени с их холодной обособленностью от окружающего мира.

Возможность использования указанных двух видов сквозь портик является добавочным мотивом в пользу постановки капеллы на уровне двора, хотя несомненное стремление к ее доминантности должно было, естественно, внушать мысль об ее поднятии хотя бы на уровень галлерей у стены собора.

#### IV

После сплошной, равномерной орнаментальности портика в интерьере самой капеллы — мир сильных простых контрастов, крупных ритмов и торжественных форм. Принцип трехчлен-

ного (нарастающего или симметричного) ряда проведен и здесь в основных членениях пространств и поверхностей. В центральной части расположены по вертикали три пространства: пространство от пола до антаблемента; пространство от антаблемента до основания купола и пространство самого купола. Таков же деление, только иных пропорций, в хоре. Боковые стены расчленены на три части по горизонтали. Стена с аркой хора расчленена на пять частей, причем каждая боковая пара может читаться по отношению к арке, как нечто целое, а вся стена — как триада.

На разрезе видно добавочное подразделение на две части каждого основного членения центральной части по вертикали. Количество членений везде (кроме купола) воспринимается с первого взгляда и ясный характер их является одним из главных мотивов в общем впечатлении изумительной ясности, доминирующей в интерьере капеллы.

Торжественный характер интерьера капеллы обусловлен, главным образом, систематически продуманной высотной композицией. Сравнение с упомянутой выше ризницей в Сан-Лоренцо раскры-

вают основные принципы, на которых построена высотная композиция капеллы Пацци. Это — преобладание высоты над шириной и глубиной; динамическое устремление форм вверх; наличие горизонтальных членений; достаточно сильный контраст между верхом и низом; доминирование верха над низом; облегчение композиции вверх.

Перечисленные эффекты достигаются в капелле следующими средствами:

Преобладание высоты над горизонтальными измерениями обусловлено: 1) соотношением размеров высоты и глубины центрального пространства (примерно 2 : 1) и хора; 2) отсутствием прохода по поперечной оси и расположением главного вертикального пространственного массива (под куполом) в центре, так что он разбивает пространство, вытянутое между боковыми стенами, на две половины (вернее, на три части), — в результате вытянутость ширины может быть воспринята только при несколько искусственном отходе к одной из боковых стен; 3) соотношением размеров высоты и ширины в двойных арках, в особенности в меньших, внутренних арках; 4) расчленением стен пилястрами на вертикальные плоскости; 5) вертикалями самих

Капелла Пацци. Разрез  
Chapelle Pazzi. Coupe

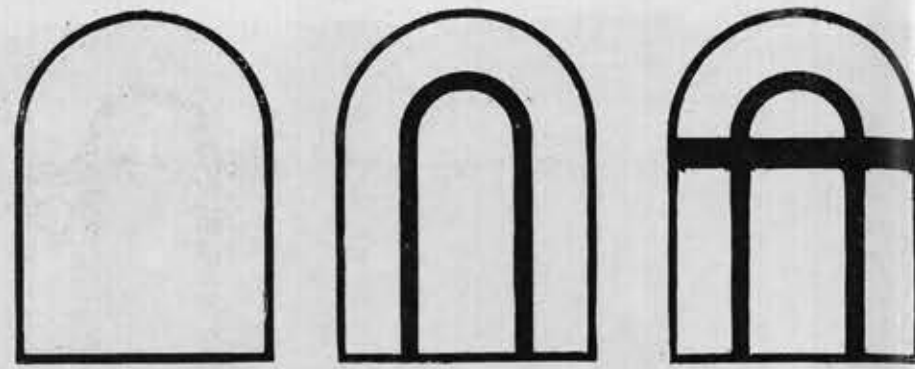
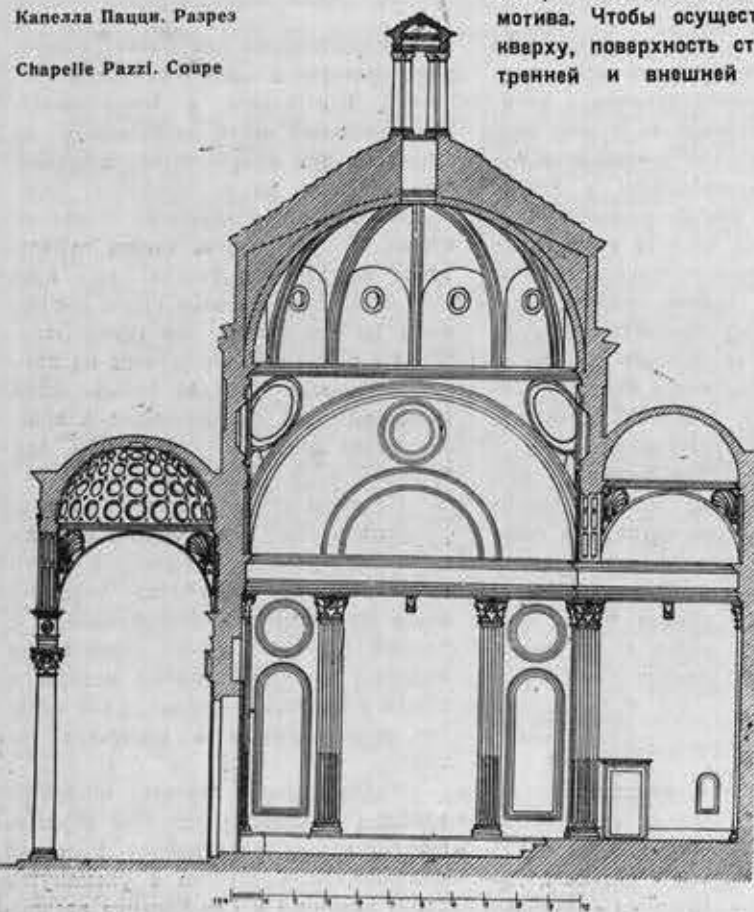


Схема двойной арки капеллы Пацци

пилястр; 6) введением между пилястр пустых вертикальных рамок (и окон), образующих вместе с медальонами над ними вытянутый по вертикали орнамент.

Динамическое устремление вверх выражено, во-первых, оформлением мотива двойной арки, продуманного с гениальной находчивостью и изумительным композиционным чутьем. Обычно в арке, собственно, взлетающей формой является лишь сравнительно узкая полоса архивольта. В двойной арке Брунеллеско взлетают не только два concentрических архивольта, но и широкая светлая полоса между ними, которая и становится доминантой всего мотива. Чтобы осуществить этот взлет вверх, поверхность стены между внутренней и внешней аркой должна

восприниматься именно как полоса, т. е. как сугубо вытянутая в длину динамическая форма.

Брунеллеско двумя простыми приемами подчеркивает этот «полосовой» ее характер: в стене хора он, естественно, вынимает среднюю часть, так что от стены не остается ничего другого, кроме указанной полосы; в боковых стенах он оставляет среднюю часть пустую, а наружную полосу заполняет орнаментом (рамками и медальонами), подчеркивающими ее единство по всей длине.

Динамически-высотный характер полосовой арки Брунеллеско обязан своим эффектом, между прочим, следующему обстоятельству: во всякой арке есть два момента, которые спорят друг с другом — обращенность архи-

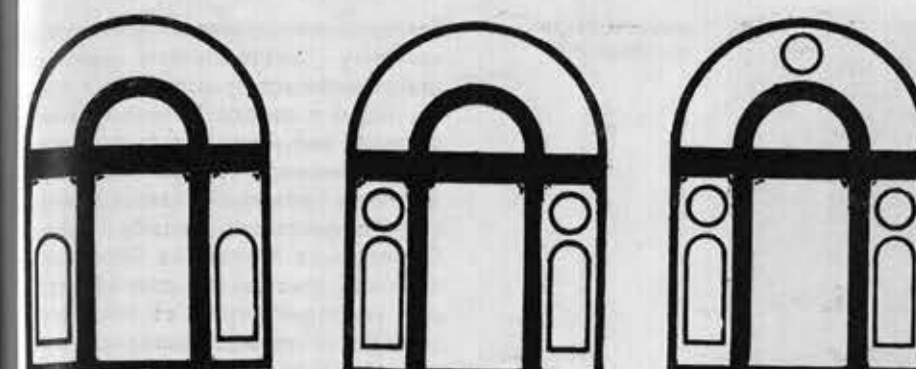


Schéma du double arc de la chapelle Pazzi

вольта и лицевой стены по горизонтали (вдаль) и обращенность под арочного пространства вниз, что особенно чувствуется в низких арках и в глубоких сводах. В главной арке капеллы, т. е. в арке хора, первый момент решительно доминирует: над пролетом господствует «открытое чело» арочной полосы, расположенной в вертикальной плоскости и, следовательно, обращенности не вниз, а вперед. Мотив обращенности к низу (под аркой) отступает на второй план, чему способствуют со своей стороны и стройные пропорции арочного пролета и неглубокость арки.

Ясное расположение полосовой арки в вертикальной плоскости подчеркивается эффектным контрастом с полосами цилиндрических сводов, обращенных к низу. Замечательно, что сво-

ды трактованы так же, как динамические полосы, и при том полосы такой же ширины, как полосовая арка. Сродство полосовой арки и полосового свода, их непосредственное соседство и выход из одной и той же линии антаблемента придают особую свежесть и остроту их контрасту, подчеркивают архитектурную прелесть и своеобразие каждого из контрастирующих членов и неожиданным образом заставляют художественно почувствовать все три плоскости координат: плоскость стены хора, перпендикулярную к ней плоскость боковой стены и переход к перпендикулярной к ним обем горизонтальной плоскости, содержащейся в цилиндрическом своде.

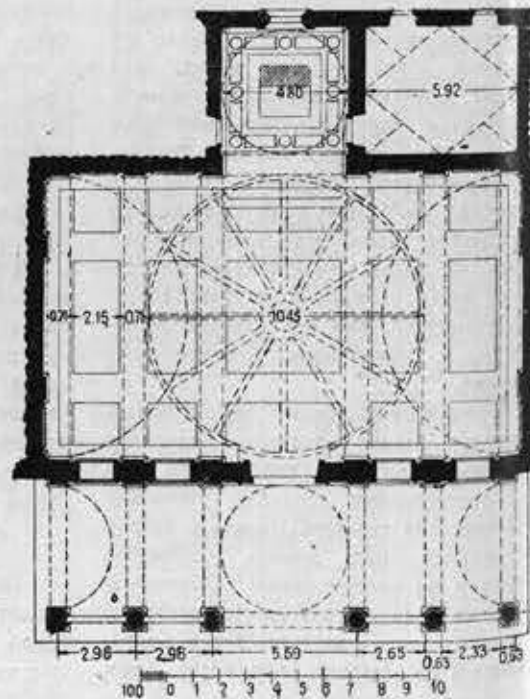
Динамическое устремление вверх не ограничивается, однако, взлетом

арочных полос. Не менее внушительным высотным мотивом являются разлетающиеся кверху края парусов, т. е. верхняя арка и выходящий с ней «из одной точки» край цилиндрического свода. К той же категории высотно-динамических мотивов относятся и ребра зонточного свода в куполе.

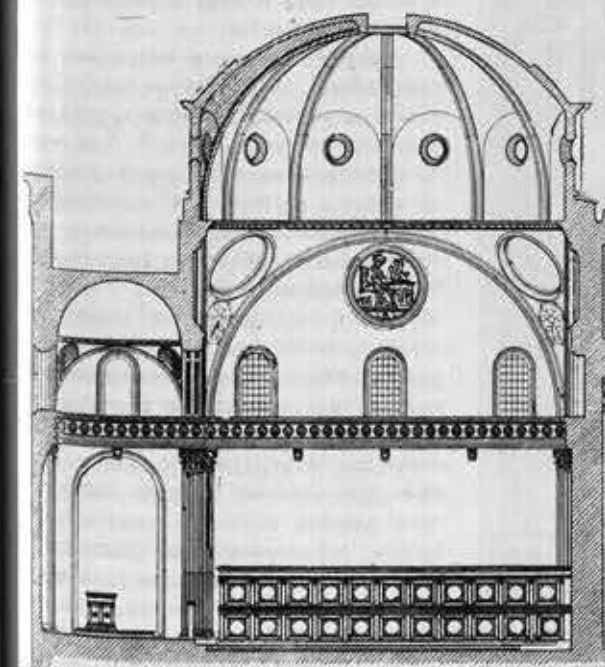
Элементами высотной композиции капеллы являются и некоторые ее горизонтальные членения, а также заменяющие их декоративные формы. Антаблемент, пересекая двойную арку, создает различие между верхом и низом: в арке без антаблемента мы имеем перед собой один сплошной «низ». Медальон с пустой рамкой под ним создает различие верха и низа внутри рамы под антаблементом между пилястрами. Внутренняя арка и оконный медальон над ней выполняют такую же функцию в верхнем полукруге, ограниченном внешней аркой. Вверху все дополняется окружностью основания купола и линией окон и арочек в нем.

Для высотной композиции Брунеллеско мало, однако, одних знаков различия между верхом и низом: он вводит еще задержки на пути снизу вверх, ему нужно, чтобы контраст между верхом и низом достиг достаточной интенсивности и глубины, затрагивая не только поверхности, но и объемы. Этому требованию отвечают хор и цилиндрические своды. Сравнительно тес-

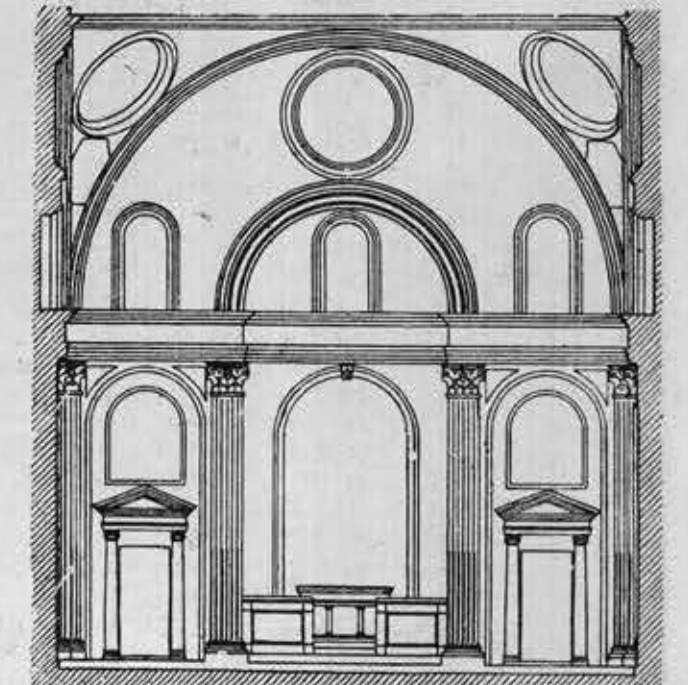
Капелла Пацци. План  
Chapelle Pazzi. Plan



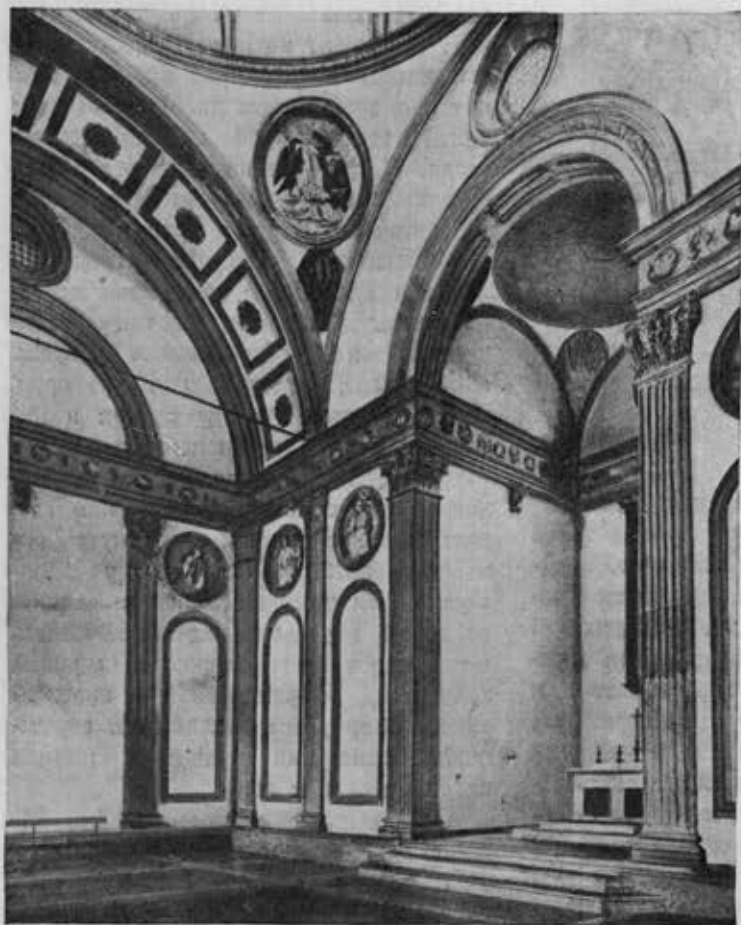
Старая ризница. Вертикальная проекция боковой стены  
La vieille sacristie. Projection verticale du mur latéral



Старая ризница. Вертикальная проекция лицевой стены с хором  
La vieille sacristie. Projection verticale du mur avec le chœur





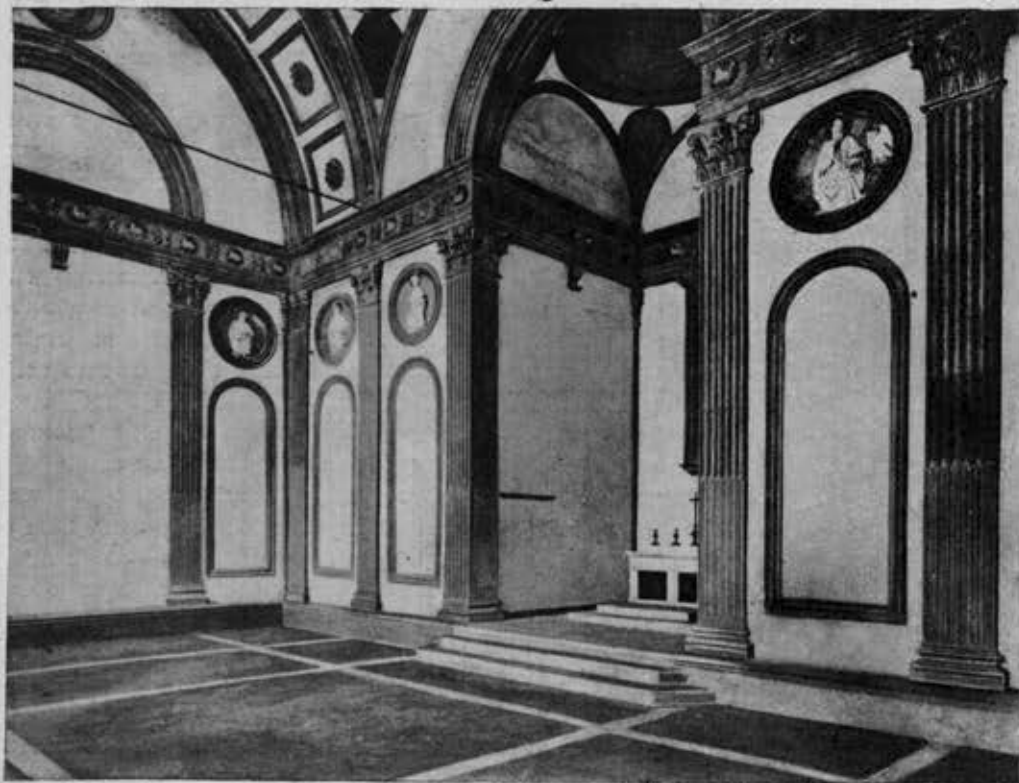


Капелла Пацци  
Интерьер

Chapelle Pazzi  
Intérieur

Капелла Пацци. Интерьер

Chapelle Pazzi. Intérieur



ное пространство хора подчеркивает по контрасту значительность размеров центрального пространства как в ширину, так и в высоту. Введение цилиндрических сводов, как правильно отмечает Геймюллер, создавая преграду в движении кверху, со своей стороны дает почувствовать высоту купола. Сравнение с разницей Сан-Лоренцо, лишенной этих сводов, ясно обнаруживает высотную вялость ее композиции: динамике и свободе движения вверх нехватает выявляющего ее контраста — обращенности книзу поверхностей свода.

Доминирование верха над низом, играющее вообще столь существенную роль в высотной композиции, подчеркнуто в капелле распределением круглых медальонов и «окон-медальонов» в верхних частях основных делений стены (под самым антаблементом, вверху двойной арки, в арке над окном хора в парусах и при входе в капеллу, в портике — над входной дверью). Достаточно выключить их из композиции, чтобы она потеряла добрую долю своей высотной выразительности. Такую же высотную функцию, как медальоны, выполняют классические детали, влекущие глаз зрителя ввысь (капитель, орнаментированный антаблемент и кассетировка цилиндрических сводов). Немало способствует подчеркиванию высотности и самое сгущение вверху динамических архитектурных форм, достигающее максимума в узле парусов и в зонточном куполе. К той же группе приемов высотной композиции относится и расположение окна в хоре высоко под самым антаблементом.

Из двух основных типов высотной композиции — облегчения или утяжеления кверху — в капелле (так же, как в фасаде) применен первый. Как видно из разреза, членения кверху становятся меньше от полу до антаблемента, от антаблемента до основания купола, от основания купола до его вершины. Самые массивы членений делаются кверху более дробными, заполняясь игрой более мелких конструктивных и декоративных форм, в особенности в парусах и в куполе. Не случайно, конечно, также и соотношение толщины наружной и внутренней арки в двойной арке: более высокая наружная арка сделана в то же время и легче. Стоит переменить это соотношение, чтобы оценить его важную роль в высотной композиции. Наконец, мощным средством облегчения верхней части капеллы является освещение купола

при помощи круглых окон в нижней его части.

В гармонии с высотной композицией капеллы находится общая легкость ее форм. Помимо общей освещенности капеллы, ее легкость обусловлена, прежде всего, ярко выявленным контрастом конструктивного каркаса и его заполнения. Этот яркий контраст достигнут благодаря резкому различию материала и в особенности цвета каркаса и стены. В этом противопоставлении каркаса и заполнения Брунеллеско словно следовал готической традиции, но перенес ее на комплекс совершенно иных стилистических форм. Самая конструкция трактована у него чрезвычайно легко и, кроме того, с последовательным облегчением ее кверху. В особенности легки наружные арки в двойной арке, контуры парусов и купола в хоре и в центральной части и, наконец, ребра главного зонточного купола. Этому, быть может, несколько противоречит обнажение глубины стены в круглых окнах-медальонах наверху двойных арок и в распалубках зонточного купола. В этих контурах конструктивного каркаса перед нами своеобразная линейная игра, которую надо поставить рядом с отмеченной выше игрой полос и игрой поверхностей более широкой формы. Облегченность каркаса, вплоть до линейности, по видимому, опять-таки, есть своеобразное использование готического наследия. Узкая темная полоска в углах хора, вызывающая упреки некоторых писателей, легко читается, как выступ скрытой пилястры. Самое заполнение стен оформлено скорее как легкий экран, чем как массивная стена. Оформление это состоит из удлиненных пустых рамок и медальонов, окруженных довольно узкой рамкой со слабым рельефом. Легкость рамок заставляет воспринимать и поле стены как легкое их заполнение. На тех частях стен, где нет рамок и медальонов (в боковых стенах хора и центральной части), экранный характер стены остроумно подчеркнут спускающимся с антаблемента подобием кронштейна, как бы закрепляющего тонкую пластинку стены в рамке конструктивного каркаса.

Высотность и динамизм интерьера капеллы — это одна сторона его общего образа. Другая его сторона — это изумительная гармония, ясность и покой. Высотность композиции уравновешена здесь четкой горизонталью антаблемента и «прикрывающими» формами цилиндрических сводов и куполов. Динамика нигде не основана на

Капелла Пацци  
Деталь интерьера



Chapelle Pazzi  
Détail de l'intérieur

Старая ризница  
в соборе  
Сан-Лоренцо



La vieille sacristie  
dans la cathédrale  
San Lorenzo



Старая ризница  
Детали арок, парусов и купола

La vieille sacristie  
Détails de l'arc et du coupole

кричащих диссонансах (или разрывах) масштаб: основные пропорции исходят из золотого сечения и гармонически градуированных переходов от него к другим пропорциям (например: пропорции центрального прямоугольника боковой стены с «кронштейном», пропорции боковых прямоугольников с медальонами и рамками и пропорции пилястр). В качестве основной динамической формы избран наиболее спокойный и гармонический вариант ее — полукруглая арка.

В динамический разлет треугольного паруса вправлен идеально спокойный круглый медальон. Внутренние формы гармонически вставлены в свое обрамление, причем и здесь некоторая теснота орнамента в парусах лишь подчеркивает по контрасту свободу сочетания медальонов и рамок с их обрамлением пилястрами и то же самое отношение (в разных вариантах) в согласовании окон и дверей с обрамляющими их формами.

Чрезвычайно важно при этом отметить, что подобно тому, как в фасаде портика горизонтали не убивают вертикалей, а усиливают по контрасту свою выразительность, так что и те, и другие являются «говорящими» элементами, в интерьере капеллы противоположные элементы композиции, например, динамика и покой, высотность и замыкание сверху не уничтожают друг друга, а образуют вырази-

тельный контраст в общем гармоническом единстве. Немало способствует впечатлению покоя и общая ясность конструкции и орнаментики, оставляющих значительное место гладким, незаполненным поверхностям. И в соседстве этих гладких поверхностей стен особенно выигрывают орнаментальные медальоны и кассеты и орнаментально-скульптурный рельеф, покрывающий всю поверхность конструктивного каркаса: пилястр, антаблемента и арок.

Впечатление особой убедительности созданной в капелле гармонии форм объясняется не только градуированием их пропорций (от квадрата к полосе и затем к линии), но и своего рода градуированием самих форм: в качестве основных композиционных деталей взяты три фигуры — прямоугольник, арка и круг. Эти фигуры выбраны так, что первая имеет общий элемент со второй, вторая — с третьей, так что они образуют ряд нарастающей круглоты или прямоугольности. Аналогичный ряд и в объемах (призма, полуцилиндр, полушар). В результате — все контуры и объемы образуют единую семью, нигде нет инородного члена. Но в рамках одной и той же формы различные ее варианты образуют друг с другом контраст масштаба, пропорций и оформления, освежающий восприятие каждого из них; например, — полукруглая рамка между пилястрами, наружная и внутренняя арка над входом

в хор, задняя стена хора. Оперировав весьма ограниченным запасом основных форм, Брунеллеско извлекает из него изумительное богатство архитектурных мотивов.

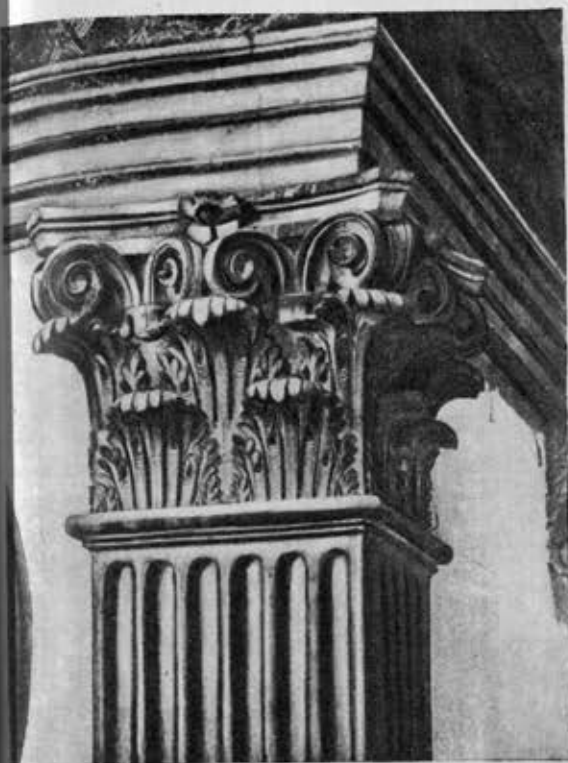
Основные контрасты в интерьере капеллы:

- 1) орнамент и гладкие поверхности;
- 2) освещенное и затененное;
- 3) призматическое, цилиндрическое и полушаровое пространство;
- 4) плоские, цилиндрические и сферические поверхности;
- 5) пространство поперечное, продольное, вертикальное;
- 6) квадратное и прямоугольное, прямоугольное и полосовое, полосовое и линейное;
- 7) прямоугольное и округлое (прямоугольник, прямоугольник с закруглением наверху, круг, сферический треугольник);
- 8) конструкция и заполнение;
- 9) темное и светлое (каркас и стена);
- 10) более легкое и более тяжелое (ребра купола, наружная арка — внутренняя арка, пилястры);
- 11) органическое и неорганическое (листья капителей — геометрические фигуры);
- 12) единичное и парное (боковой прямоугольник между пилястрами в боковой стене и в стене хора);
- 13) большое и подобное ему малое;
- 14) динамика и покой;
- 15) возносящееся и прикрывающее (двойные арки — цилиндрические своды и куполы);
- 16) разлетающееся (раскрывающееся кверху) и замыкающее (паруса — арки);
- 17) простое и сложно-богатое;
- 18) скульптурное и плоское;
- 19) камень, майолика, штукатурка;
- 20) верх и низ;
- 21) просторное и тесное (главная часть — хор);
- 22) строго конструктивное и конструктивно недосказанное (пилястры, антаблемент, внутренняя арка — уголки в хоре, наружные арки);
- 23) вертикали и горизонтали;
- 24) сплошное и расчлененное (купол хора и купол центральной части);
- 25) прозрачное и глухое (окна — соответствующие им пустые рамки).

Вопрос о цветовых контрастах в интерьере капеллы представляется чрезвычайно спорным. При снятии кусков стеной штукатурки были обнаружены следы росписи стен, которую некоторые исследователи склонны считать первоначальной расцветкой. Правильно или нет такое утверждение, — настоящий контраст светлой стены и темного каркаса настолько подкупает, что хочется считать былую роспись стен не делом самого Брунеллеско, а добавлением его преемников по доработке капеллы, — добавлением, которое позднейшие поколения исправили в духе ее гениального создателя.

Капелла Пацци  
Деталь  
интерьера

Chapelle Pazzi  
Détail  
de l'intérieur



Капелла Пацци  
Деталь  
интерьера

Chapelle Pazzi  
Détail  
de l'intérieur



## V

Перечисленным выше, разумеется, не исчерпывается все композиционное богатство произведения Брунеллеско. Но сказанного уже достаточно для того, чтобы согласиться с приведенным в начале статьи мнением Геймюллера об ее значении для теории архитектурной композиции. Из примененных в ней основных композиционных принципов некоторые представляют особый интерес, а именно: 1) максимально широкое и глубокое использование архитектурного и природного ансамбля; 2) систематическая доработка формы до полной художественной завершенности; 3) учет сложной композиционной связи каждого элемента со всеми другими. В композиции нельзя выбросить ни одного элемента: подбор форм, пропорций и размеров таким образом, что они образуют градуированные ряды — «прогрессии», обычно из трех членов; 4) четкое разграничение форм, размеров и колорита с соблюдением значительных интервалов между отдельными членами прогрессий; 5) введение нескольких вариантов одной и той же формы или композиционного приема и расположение их таким образом, что между ними создаются ясно воспринимаемые контрасты (в отношении формы, расположения, размеров и т. д.); 6) «единомасштабность» композиционных интервалов — отсутствие немотивированных скачков и разрывов ком-

позиции; 8) обилие контрастов при минимальном количестве основных форм; 9) соединение противоположностей таким образом, что они не убивают друг друга, а взаимно усиливают свое воздействие. Таково соединение динамики и покоя, вертикалей и горизонталей, праздничности и простоты и т. д.; 10) использование пространств, поверхностей (в частности динамических полос) и линий, как самостоятельно воздействующих элементов; 11) гармоническое равновесие архитектурной конструкции и орнамента;

12) введение изобразительных деталей и подчинение их архитектурной геометрии и пластике; 13) единство и целостность внутреннего и внешнего плана и разреза, фасада и интерьера и т. д.

Для нас капелла Пацци представляет двойной интерес: она служит поучительнейшим примером использования античного наследия без рабского подражания его образцам и в то же время она сама является одним из замечательных образцов классического архитектурного наследия.

## ПРОПОРЦИИ КАПЕЛЛЫ (ПО ГЕЙМЮЛЛЕРУ)

I. Золотое сечение (в интерьере).

A. Ширина простенка или арочной полосы — от внутреннего края одного концентрического архивольта до другого; также и расстояние между осями.

B. Ширина арки хора  
 $A : B = B : A + B$ .

E. Высота до верхнего края антаблемента, который служит пятою сводов и арок.

F. Высота от антаблемента до основания купола, т. е. высота двух концентрических арок

$$F : E = E : E + F.$$

II. Другие отношения (в интерьере).

Арка хора:

Высота до пят . . . . . 2B прибл.  
" " вершины . . . . .  $2\frac{1}{2} B$  "  
" купола хора над полом капеллы . . . . . 3B

Главный купол:

Диаметр = D  
Высота от пола портика до вершины распалубок в куполе . . . . . 2D прибл.  
Ширина цилиндрического свода — примерно треть диаметра купола . . . . .  $\frac{D}{2,92}$

III. Пропорции ордеров.  
Портик:

Высота колонного ордера (1 мод. = 0,315) . . . . . 21,3 мод.  
Высота антаблемента . . . . . 3,11 "  
Ширина архивольта — диаметру круглой плитки сверху стержня колонны 2 "

Маленький ордер в аттике:

Высота пиллястры . . . . . 25,5 мод.  
" ее антаблемента . . . . . 10,5 "

Интерьер:

Высота пиллястры (1 мод. = 0,3505) . . . . . 21,2 мод.  
Высота антаблемента . . . . . 3,51 "

Дом в селе  
Архангельском  
Садовый фасад



Maison au village  
Arkhangelskoé  
Façade donnant  
sur le jardin

## АРХИТЕКТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК АРХАНГЕЛЬСКОГО

С. В. БЕССОНОВ

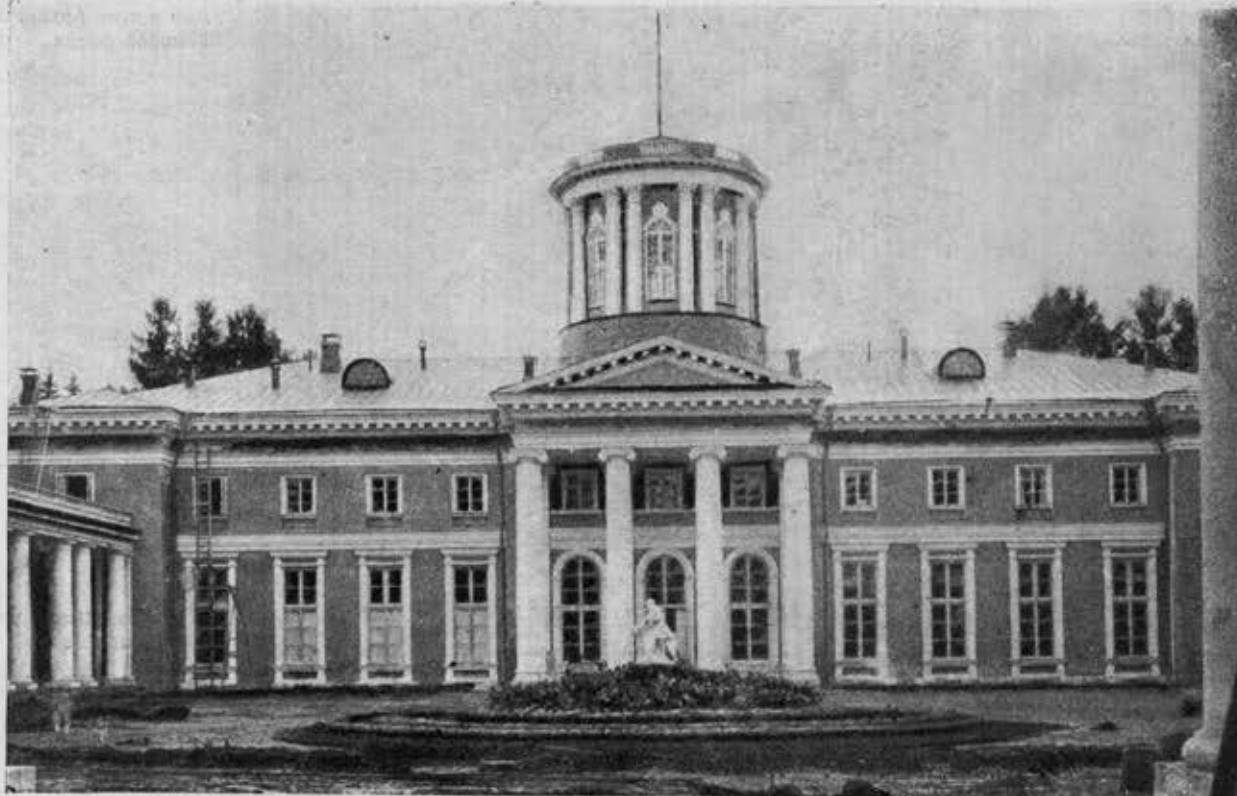
Архангельское по своему художественному значению занимает среди подмосковных исключительное место. Владелец усадьбы Н. Б. Юсупов — один из крупнейших магнатов дворянской России — не жалел средств на украшение усадьбы. «Как Архангельское не есть доходная деревня, а расходная, и для веселия, а не для прибыли, то стараться то заводить, что редко, и чтобы все было лучше, нежели у других», — писал он своим управляющим. Но архитектурный ансамбль усадьбы в основных своих чертах сложился значительно раньше, чем Юсупов приобрел это имение. Еще в 1730 г. бывший президент Верховного тайного совета Д. М. Голицын разбивает на теперешнем месте регулярный французский парк «с перспективными дорогами» и «партирами». Над Москварекой на обрыве строятся оранжереи.

Внук Д. М. Голицына — Н. А. Голицын заказывает в 1780 г. архитектору Герну проект дворца. Большой дом, сохранившийся до сего времени, был построен по этому проекту в Архангельском в конце 80-х и начале 90-х гг. XVIII столетия. Как показывают сохранившиеся чертежи, здание было спроектировано в стиле Людовика XVI и выполнено в натуре без значительных отступлений от проекта. При Голицыне же в 90-х гг. XVIII в. в парке, по проекту Дж. Тромбаро, строятся террасы и по проекту арх. Петтонди — здание библиотеки. В тех же годах строится одноэтажное здание «Каприза» и так называемые «римские» или руинные ворота.

В 1810 г. Н. Б. Юсупов покупает у Голицыных Архангельское и в течение всей своей жизни, до 1831 г., заботится об его благоустройстве. В 1812 г. усадьба была разгромлена крестьянами. С 1813 г. по 1820 г. в усадьбе работают архитекторы Бове, Жуков, Мельников и Тюрин и крепостной архитектор Стрижаков. В 1820 г. дом внутри выгорел и его восстанавливал арх. Тюрин, придавший дому ампирные черты. Юсупов наполнил дом выдающимися произведениями искусства.

Большой дом в Архангельском является центральным пунктом всего композиционного построения. Дом стоит на самом высоком месте, к нему примыкают парк и рощи, сюда ведут все дороги и аллеи, вокруг него группируются прочие постройки и службы. С бельведера дома открывается вид на весь парк, усадьбу и беспредельную даль. В прошлом, когда лес был ниже, деревья парка были подстрижены, бельведер большого дома был издали виден с московской дороги. В настоящее время широкая просека, обсаженная соснами, ведет к большому дому. Эта аллея среди леса определяет направление центральной оси, тянущейся с севера на юг через большой дом и весь парк. По мере движения по аллее перед путником постепенно открывается вид на круглый, украшенный колоннами, стоящий над домом, бельведер, на массивные, напоминающие триумфальную арку, ворота, несколько сдвинутые с обеих сторон корпусами флигелей. Издали фасад дома с бельведером над ним и ворота сливаются в одну архитектурную массу, и только по мере приближения к сооружению выступает пространство между воротами и домом, организующее парадный двор. В дальнейшем, параллельно цен-

Дом в селе  
Архангельском  
Северный фасад



maison au village  
Arkhangelskoë  
façade nord

тральной оси, с обеих сторон от нее, появляются другие оси, которые также тянутся через дом и весь парк; их направление подчеркивается колоннадами, планировкой дома и расстановкой статуй в парке и аллеями. Все оси, как в доме, так и в парке, неоднократно пересекаются под прямыми углами. В итоге подобного построения весь центр усадьбы оказывается разбитым на ряд прямоугольников, что создает осевую и отчетливую планировку.

Ворота, выстроенные в 1817 г. по проекту и под наблюдением арх. С. П. Мельникова, при участии крепостного арх. В. Я. Стрижакова, представляют тип триумфальной арки, имеющей с обеих сторон по четыре тосканских колонны, поддерживающих тосканские антаблемента и фронтоны над ними. Полуциркулярная арка въезда поддерживается парными колоннами. В углах, над аркой, на красноватом фоне изображены летящие «фамы» с трубами в руках. Эта чисто ампириная деталь является поздним дополнением к Архангельскому ансамблю. Арка строится после войны 1812 г. и украшается во вкусе времени, когда атрибуты оружия, славы были особенно излюблены. Въезд закрывается железной решеткой, прекрасной работы, с рисунком в сти-

ле Персье и Фонтэна. Торжественные ворота вводят посетителя в замкнутый колоннадами парадный двор, *cour d'honneur*, разбитый перед фасадом большого дома.

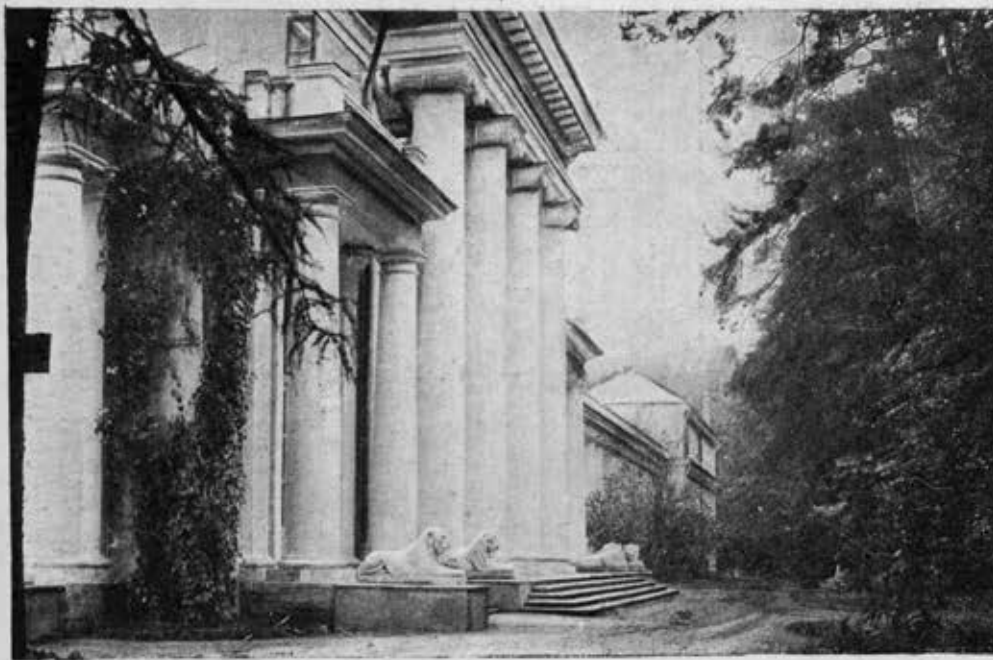
Парадный двор организуется на северной стороне арной ворот и двумя примыкающими к воротам с обеих сторон флигелями. Оба флигеля делают излом на юг и от них идут сквозные колоннады, образующие крытые переходы от флигелей к большому дому. В задней части парадный двор замыкается фасадом большого дома.

Каждая колоннада состоит из 14 пар тосканских колонн. Плоские покрытия колоннад, имеющие по барьерам решетку из баясин, исполненных по рисунку арх. Бове, использованы в качестве открытых переходов из второго этажа дома непосредственно во вторые этажи флигелей. Колоннады спроектированы еще в 1780 г. арх. Герном, а покрытие их было выполнено только в 1815 г. арх. Стрижаковым. Соединяя флигеля с домом, колоннады намечают две оси, параллельные центральной, которые проходят через амфиладу комнат большого дома, идут по границе верхней террасы и зеленого партера к югу.

Для усиления впечатления внутри двора от ворот к колоннадам поставлены стенки, закрывающие нижние этажи флигелей. На этих стенках живописно повторен мотив колоннад на фоне зелени. В итоге, у выходящего из дома получается иллюзия, что весь парадный двор окружен колоннами, расходящимися от въездных ворот в обе стороны и сливающимися с ризалитами дома. Виднеющаяся за колоннами зелень — естественная и искусственная — кажется продолжением того леса, который окружает аллею, ведущую к дому от московской дороги. Вторые этажи флигелей, возвышающиеся над нарисованной колоннадой, кажутся зданиями, поставленными в глубине, на опушке леса. Архангельская традиция приписывает эту декорацию кисти знаменитого Гонзаго.

Н. Б. Юсупова и Гонзаго связывали близкие отношения. Гонзаго написал ряд декораций для Архангельского театра, им же спроектированного, поэтому возможно допустить, что идея подобного мотива идет от Гонзаго, ведь Гонзаго и в Павловске, около Розового павильона, написал декорацию деревни, восторгавшую современников.

На юге парадный двор замыкается фасадом большого дома. По своей ком-



Дом в селе Архангельском  
Боковой фасад

Maison au village Arkhangelskoé  
Façade latérale

позиции дом очень прост. Это двухэтажное, сложенное из кирпича и оштукатуренное здание, которое стоит на невысоком основании, а крыто железом на четыре ската. В центральной части, над крышей дома, возвышается круглый бельведер. Фасад дома сильно вытянут и замыкается с двух сторон незначительно выступающими вперед ризалитами, к которым примыкают колоннады. Этажи дома по высоте неравномерны, и первый, в котором расположены парадные комнаты, значительно выше второго. Первый этаж отделяется от второго вытянутым по горизонтали поясом, простого профиля. Этот пояс на ризалитах прерывается и повторяется лишь над колоннами, стоящими перед входами, прорезанными в ризалитах, выполняя роль антаблемента. Второй этаж завершается полным римско-ионическим антаблементом, состоящим из троечастного архитрава, гладкого фриза и очень развитого карниза, с дентикулями. В стене, по этажам, прорезаны двери и окна, увязанные между собою по вертикали и по горизонтали. Прямоугольные окна первого этажа,  $6 \times 2$  м, обработаны наличниками. Каждое окно завершается сандриком. Все уборные части окон окрашены в белый цвет. Почти квадратные окна второго этажа не имеют никакой обработки, за исключением небольшой выемки под каждым окном, и являются только пятнами на фоне стены, выделяясь на желтой стене своими белыми отливами.

В центре фасада поставлен неглубокий портик, состоящий из четырех колонн римско-ионического ордера, на которых лежит ионический антаблемент, сливающийся с антаблементом, охватывающим весь дом в верхней части. Колонны портика рассчитаны на всю высоту здания и связывают оба его этажа. Над портиком возвышается фронтон, оформленный дентикулями, в тимпане которого нет скульптурных украшений. В стене дома, в трех пролетах между колоннами портика пробиты три двери, оформленные полуциркульными арками. На фасаде нет никаких убранств, гладь бледно-желтой стены оживляется только окнами и карнизами этажей. С двух сторон фасад дома замыкается несколько выступающими вперед ризалитами, в нижнем этаже которых прорезаны двери, ведущие на колоннады в дом, а во втором этаже — двери, ведущие на открытые переходы над колоннадами.

Возвышающийся над домом бельведер представляет легкую постройку с восемью полуциркульными окнами. Между окнами поставлены, вплотную к стене, по две римско-коринфских колонны, на которых лежит круглый гладкий фриз и легкий карниз, завершающийся балюстрадой. В центре свода, покрывающего бельведер, поставлен высокий шест, заканчивающийся металлическим шаром, под которым прежде развевался флаг.

Боковые фасады дома являются лучшими кусками его архитектуры. Они

Село Архангельское  
Вид на дом с нижней террасы

Village Arkhangelskoé  
Vue sur la maison de la terrasse inférieure



Village Arkhangelskoé  
Porte cochère  
Arch. Melnikov



Село Архангельское  
„Римские“ или „руинные“ ворота  
Конец XVIII в.

Village Arkhangelskoé  
La porte „Romaine“. Fin du XVIII siècle



организованы одинаково. В боковых стенах, в каждом этаже пробито по пяти отверстий. В нижнем — все пять отверстий являются входными дверями. Во втором этаже крайние отверстия являются дверями, выходящими на балконы, а три средние — окнами. Перед крайними дверями нижнего этажа поставлено по две тосканских колонны, поднимающихся до высоты первого этажа дома. Перед тремя центральными входами в первый этаж поставлен во всю высоту дома портик, состоящий из четырех римско-ионических колонн, подобный портику со стороны парадного двора, с тою лишь разницей, что портики боковых фасадов не имеют фронтонов и завершаются плоским карнизом. Портики боковых фасадов поставлены на изолированных друг от друга постаментах со ступеньками и подестами, на которых лежат по четыре мраморных льва на каждом фасаде.

Садовый фасад дома, в основном, соответствует дворовому. Разнообразие создает выступающая в центре фасада полуротонда, с купольным покрытием. По сторонам центрального входа поставлено по две римско-ионических колонны, примыкающих к стене, а за следующими дверями — по одной. От всех выходов из дома в парк идут невысокие лестницы, на подестах боковых сходов лежат мраморные львы.

В плане большой дом Архангельского представляет вытянутый с запада на восток прямоугольник, в центре южной стороны которого вписан полуовал.

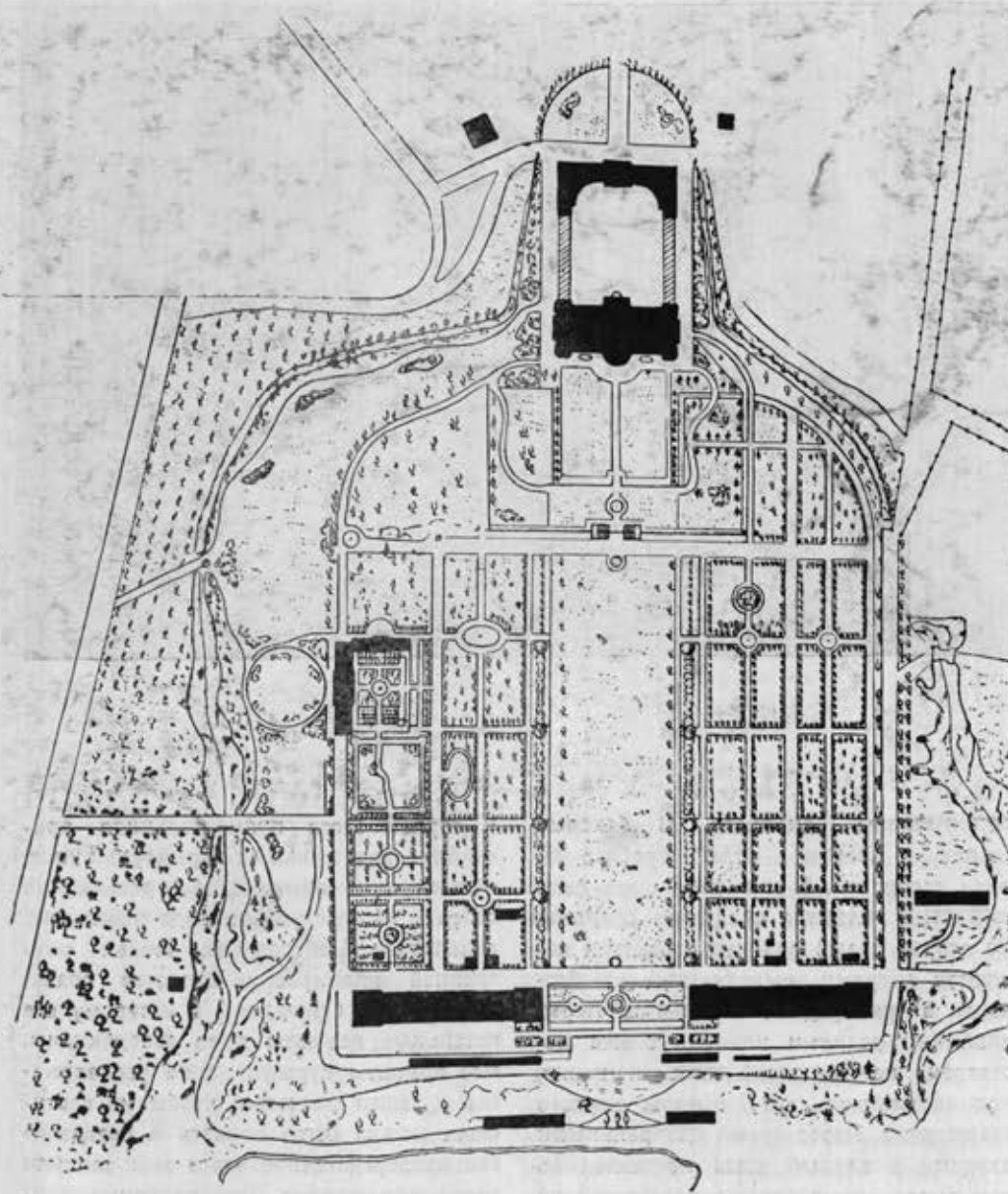
К торцам этого прямоугольника примыкают два меньших прямоугольника, замыкающих композицию и дающих на север и юг выступы, в виде небольших ризалитов. Центральной точкой внутренней планировки является овальный зал, по отношению к которому все остальные комнаты дома соподчинены. Все комнаты первого этажа расположены с таким расчетом, чтобы из вестибюля можно было попасть в овальный зал непосредственно через аван-зал или через ряд комнат. Все парадные комнаты первого этажа первоначально были связаны между собою так, что, отправляясь в любую сторону из любой точки, можно было обойти весь дом и с противоположной стороны возвратиться на то же место. Все служебные комнаты заключены в середине здания, между парадными, и не мешают движению по главной артерии дома. Только позднейшие переделки несколько нарушили эту связь всего парадного ансамбля.

Центральная ось, идущая от подъездной аллеи, доходит до центральной двери в большой дом и через нее по вестибюлю, аван-залу и ротонде подходит к центральному выходу в парк, деля весь дом на две равные части, в которых все без исключения комнаты, согласно первоначальному замыслу архитектора, и в размерах, и по своему местонахождению были спроектированы симметрично. Все комнаты дома, за исключением овального зала, с прямыми углами.

Оси, создаваемые колоннадами,



План дома и парка  
в селе Архангельском



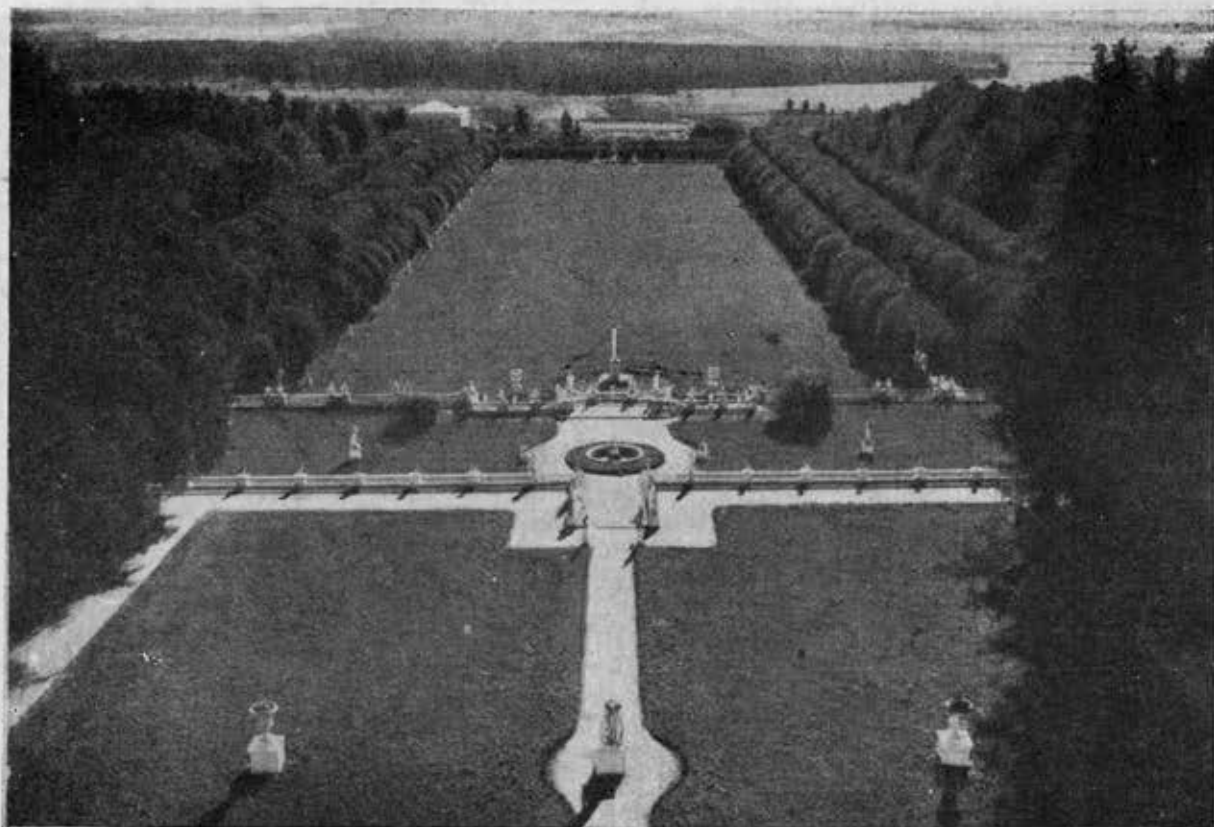
Plan de la maison et du parc  
au village Arkhangelskoé

проходят через восточные и западные комнаты дома и пересекаются в доме двумя поперечными, образуемыми анфиладами комнат, причем каждая поперечная ось начинается входом из парка в дом и заканчивается выходом в парк. В итоге такой планировки подчеркивается связь летнего жилища с окружающей природой. В первом этаже дом имеет на северной и южной сторонах по пяти дверей-окон и по восемь окон, на восточной же и западной сторонах только по пяти дверей-окон. Даже в втором этаже каждая сторона дома заканчивается дверями, выходящими на балконы. Когда в летнее время все двери и окна раскрыты, кажется что стоишь в легком павильоне, построенном среди парка.

Произведенные обмеры познакомили нас с размерами дома и позволили, на основании полученных данных, сделать несколько выводов. Дом поставлен на невысоком цоколе, предельной

высоты до 1 м (со стороны сада, где рельеф местности снижается), в среднем же высота цоколя около 0,55 м. Дом имеет  $70 \times 27,4$  м. Высота его складывается из следующих данных: высота стены первого этажа — 6,56 м, горизонтальный тяж — 1 м, с выносом вперед до 0,95 м, высота стены второго этажа — 3,34 м, весь венчающий здание антаблемент — 2,65 м, с выносом карниза до 1,05 м вперед. Таким образом высота стены дома до крыши равняется 13,55 м, а с цоколем — не ниже 14,10 м. Толщина стен в первом этаже достигает 1,10 м и во втором — 0,76 м. Крыша в коньке имеет 7,08 м. Основание бельведера выступает над крышей на 1,60 м. Цилиндр бельведера имеет в высоту 8,30 м и его покрытие и балюстрада — 3,05 м, т. е. высота бельведера над крышей дома, без шеста, составляет 20 м, и вся высота дома доходит до 34 м. Диаметр бельведера — 9,84 м.

Большой интерес представляют размеры архитектурных деталей и в особенности колонн. Все тосканские колонны дома имеют 6,56 м высоты, считая колонну с пьедесталом, при 2,82 м окружности фуста в нижней части, т. е. 0,90 м в диаметре. Составные части тосканской колонны выражаются в таких размерах: сторона пьедестала — 1,15 м, его высота — 0,33 м, высота базы — 0,25 м, высота фуста до кольца — 5,68 м, кольцо — 0,08 м, от кольца до абак — 0,12 м и абака — 0,20 м. Карниз над тосканскими колоннами — 1 м высоты, с выносом до 0,95 м вперед, в своей верхней части. Колонны римского ионического ордера имеют в высоту 10,87 м при 3,96 м в окружности в нижней части фуста и диаметре — 1,26 м. Из общей высоты колонны на пьедестал, каждая сторона которого имеет до 1,57 м, отводится 0,15 м, на базу — 0,35 м, на фуст — 9,82 м, на капителе с ионикой и волютами — 0,55 м. Иони-



Village Arkhangelskoë  
Perspective du parc  
Vue du belvédère

ческий антаблемент, имеющий 2,65 м высоты, членится на трехчастный архитрав — 0,80 м, гладкий фриз — 0,85 м и развитой карниз в 1 м, с выносом вперед до 1,05 м, и т. д.

Анализируя обмеры, мы видим, что здесь в одном сооружении использованы три римских архитектурных ордера. В расстановке ордеров наблюдается определенная система и последовательность. Когда ордер оформляет только высоту первого этажа, то прибегают везде к тосканскому, например, в колоннадах, перед входами в ризалиты дома. Когда одним ордером оформляют высоту двух этажей, то везде берется римско-ионический ордер, например: на портике северного фасада, в центральных частях боковых фасадов и вокруг выступающей части ротонды, наконец, вокруг бельведера и внутри дома пользуются римско-коринфским ордером. Высота колонны определяется, по указанию Виньолы, в точном соотношении с ее диаметром. Так, тосканские колонны, имеющие 5,56 м высоты, при диаметре 0,90 м, дают высоту в семь диаметров. Ионические колонны, имеющие 10,87 м высоты, при диаметре 1,26 м, имеют высоту в девять диаметров. Пролеты между колоннами также приближаются к требованиям Виньолы. Венчающий здание антаблемент соразмерно с общей высотой дома прибли-

жается к пропорциям, рекомендованным зодчими итальянского Ренессанса. Так, в Капитолии—Микель-Анджело венчающий здание антаблемент составляет  $\frac{1}{6}$  часть всей высоты стены, в Фарнезине—Перуци —  $\frac{1}{8}$ , в палаццо Вандрамини — Палладио —  $\frac{1}{10}$  часть. Антаблемент большого дома по отношению к общей высоте здания до крыши составляет несколько меньше  $\frac{1}{6}$  части. Более развитой антаблемент, несомненно, способствовал бы выразительности постройки. Пропорции окон и дверей нарушены стремлением дать наибольшее количество света и воздуха в здании загородного типа. Поэтому размер окон первого этажа  $6 \times 2$  м превосходит рекомендованные классиками в два квадрата или Виньолой — в  $2\frac{1}{2}$  квадрата и равняется трем квадратам.

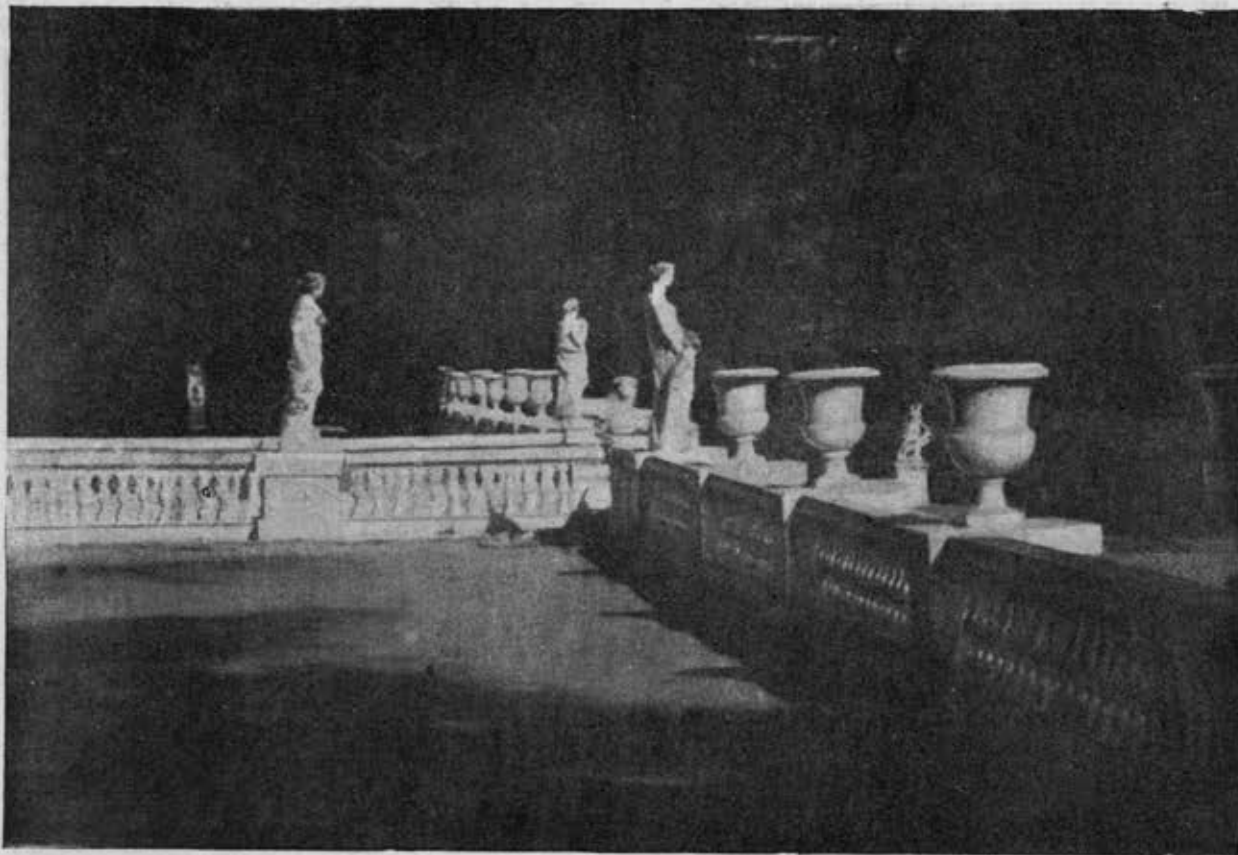
Дом с северного и южного фасада отличается исключительной простотой и его основная масса членена только по вертикалям и горизонталям. Некоторая пространственность композиции достигается на северном фасаде центральным портиком и примыкающими к ризалитам колоннадами, а с южной — полуротондой и оформлением боковых входов. Возвышающийся над домом бельведер, дающий сопряжение форм по вертикали, выявляет композиционный его центр.

Боковые фасады обращают внима-

ние тем, что кроме главного центра, выражаемого портиком из четырех ионических колонн, они выявляют тосканскими портиками соподчиненные ему центры по сторонам у боковых входов. Фронтальная композиция дома находится в определенной архитектурно-пространственной среде — двор и парк, элементы которой способствуют ее выразительности.

Объемная композиция дома рассчитана на зрительное восприятие со всех сторон, поэтому художественной обработке всех фасадов уделено равное внимание. Основная задача — подчеркнуть доминирующее положение центрального объема дома в ансамбле всей усадьбы — осуществлена полностью. Вертикальные членения дома (колонны, пилястры) способствуют выразительности объема, горизонтальные членения (тяги, карниз) выявляют внутреннее членение дома по этажам. Основная масса объема получает особую выразительность через контрастное сопряжение с цилиндрической формой бельведера. Весь объем сводится к единству, благодаря отказу от приемов подчеркнутой фасадности.

Взаимоотношение пространств и объемов в Архангельском заслуживает особого внимания. К большому дому с двух его сторон — северной и южной — архитектурно-оформленные пространственные оси ведут к центру компози-



Село Архангельское  
Малая терраса  
в парке  
Арх. Дрегалов, Тромбаро

Village Arkhangelskoé  
Petite terrasse  
dans le parc  
Arch. Drégalov,  
Trombaro

ции — самому дому. Все пространство насыщено художественными формами, разнообразными, но приведенными к симметрии, связанными между собою единством замысла и расставленными ритмично. Глубинность пространства со стороны подъезда достигается благодаря перспективному построению. Дорога, прорубленная среди леса к дому, ограниченная стенами деревьев, ведет зрителя к центру композиции, раскрывая его постепенно, и только не доходя метров 50 до ворот, перед зрителем разворачивается первый план композиции фасада — триумфальная арка въезда и замыкающие ее флигеля. За воротами открывается второй план композиции — фасад дома, замкнутый колоннадами.

Окружающий дом парк, с подстриженными в прошлом деревьями, занимает площадь в 143 000 м<sup>2</sup>, имея 436 м в длину и 328 м в ширину. В композиции центральной части парка существенное место занимает южный фасад дома. От садового фасада дома к югу идут две искусственных террасы и разворачивается зеленое поле партера, переходившее прежде в красочную полосу цветников, за которыми спускался к Москва-реке обрыв, а за рекою растительность поля и леса. Первая от дома — верхняя или малая терраса представляет в плане правильный квадрат, каждая сторона которого равна

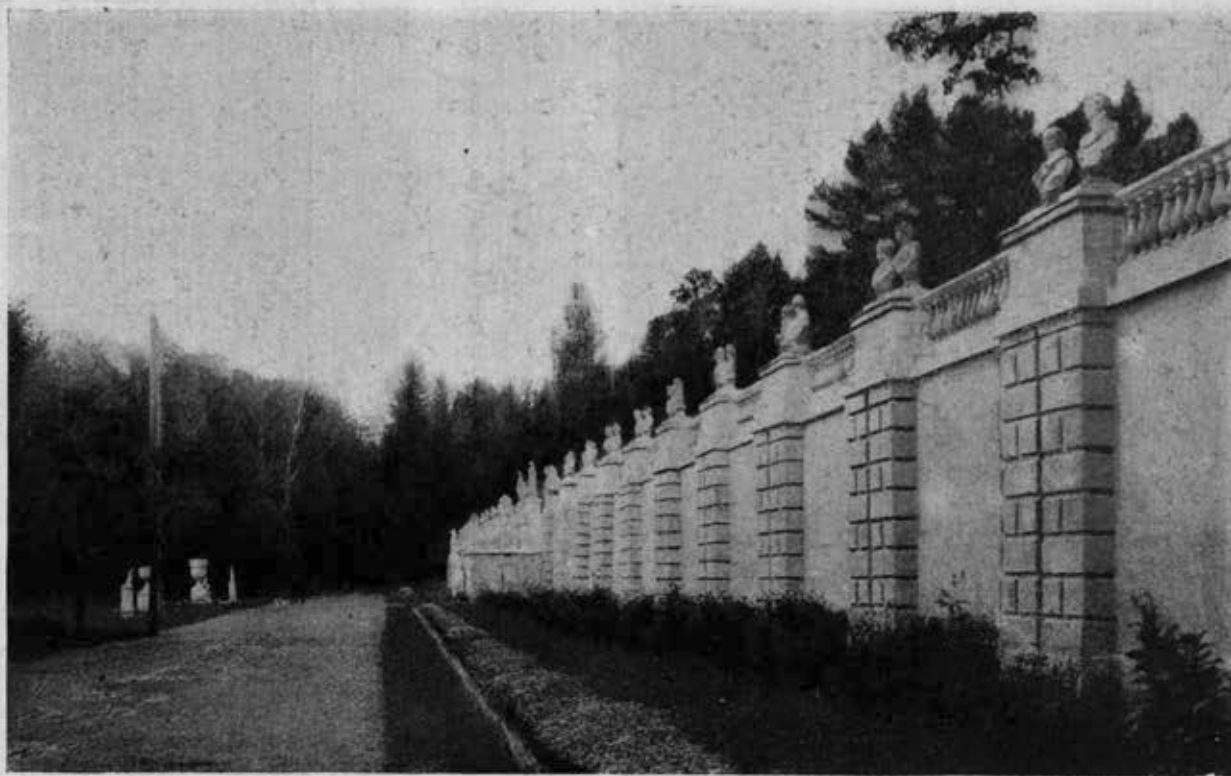
ширине дома. От ротонды дома на террасу ведут три выхода, из которых средний намечает продолжение центральной оси. По террасе тянется дорожка, в настоящее время прерываемая на середине поставленной в конце XIX в. мраморной группой: «Геркулес душит Антея». Группа уравновешена двумя большими мраморными вазами, поставленными по сторонам. У выхода из дома, в начале дорожки и в конце ее, перед спуском с террасы, поставлены мраморные гермы. От боковых выходов из дома по границам террасы тянутся дорожки, вдоль которых расставлены гермы, белеющие на фоне лиственниц, замыкающих террасу. Южная стенка террасы сложена из кирпича и оштукатурена. Она завершается балюстрадой, с вазами на столбах. В центре малой террасы устроена прямая лестница, ведущая на следующую террасу — большую или нижнюю. Подесты схода украшены мраморными статуями и изваяниями. Композиция балюстрады замыкается на углах прекрасными мраморными фигурами собак. Большая или нижняя терраса охватывает малую террасу «покоем» и по ширине вдвое больше ее. Дорожка, идущая от лестницы с малой террасы через большую, приводит к ее балюстраде, по обе стороны от которой устроены сходы в два марша к зеленому партеру. По середине большой террасы

стоит фонтан. Эта прекрасно исполненная мраморная группа представляет трех мальчиков „putti“, поддерживающих раковину фонтана. У фонтана поставлены мраморные скамейки версальского типа. На террасе посажены кусты сирени, жасмина, шиповника. На нижней террасе поставлены мраморные копии Амура, сгибающего лук, работы Бушардона, а в глубине террасы, против стриженных аллей, замыкающих зеленый партер, стоят мраморные копии Аполлона Бельведерского и Дианы Версальской. Обе статуи появились на террасе уже после 1830 г.

Стена большой террасы имеет 153 м длины и в настоящее время представляет гладкую поверхность, метрически прерываемую парными, рустованными столбами, поставленными через определенные интервалы. По верху стены тянется балюстрада, прерываемая тумбами, являющимися завершением столбов террасы, на которых стоят мраморные бюсты, преимущественно изображающие римских героев и императоров: Гракхов, Брута, Нерона, Веспасиана и др. На каждой стороне террасы поставлено 22 бюста. Каждая сторона террасы, подходя к центру парка, где устроены лестницы, заканчивается устоем, наверху которого стоит фигура льва. Отсюда стенка террасы делает под прямым углом два излома, образуя место для устройства лестницы. На ба-

Село Архангельское  
Большая терраса  
в парке  
Арх. Дрегалов

Village Arkhangelskoé  
Grande terrasse  
dans le parc  
Arch. Drégalov



люстраде изломов поставлены бюсты и фигуры львов. На парапетах площадок сходов поставлены по две мраморных статуи, изображающих: по утверждению одних — четыре времени года, а по толкованию других — четыре части света. Внизу у схода к партеру опять стоят львы. Стенка центральной части террасы, внизу, между лестницами, использована под грот. У прощенок поставлены гермы, — две греческого и две египетского типа. В гроте, под террасой раньше стояла статуя Венеры Медицейской, которая позднее была «в дом унесена».

Вдоль стены нижней террасы идет пересекающая весь парк аллея. Перед террасами тянется «зеленый ковер» или зеленый партер, имеющий 240 м длины и 70 м ширины, т. е. ширину, равную фасаду большого дома и малой террасы, представляющий несомненное подражание в миниатюре Версальскому. Вдоль зеленого партера, по обеим сторонам тянутся от террасы к югу по две аллеи шарообразно подстриженных лип, на фоне которых расставлены, ритмически чередуясь, мраморные статуи и бюсты. Назначение этого зеленого ровного поля — дать возможность любоваться из дома и с террас открывающимся за Москва-рекой видом и от Москва-реки нарастанием высоты террас, замыкающихся фасадом большого дома.

На северной границе партера, перед гротом нижней террасы, поставлен

фонтан, стоящий на одной оси с фонтаном большой террасы. Перспектива зеленого партера замыкается двумя мраморными статуями борцов, в 3 м высоты каждый, поставленных на высоких пьедесталах и вытянутой рукой показывающих направление центральной оси, проходящей между статуями. Зеленый партер прерывается поперечной дорожкой, параллельной проходящей у подножия большой террасы. Склон холма к реке был использован для постройки парников и оранжерей.

Аллеи стриженных лип, тянущиеся вдоль зеленого партера, замыкаются трехэтажными павильонами (точнее, флигелями). Прежде, у флигелей по сторонам, обращенным к партеру, стояли оловянные позолоченные статуи. Флигеля сторонами, противоположными цветочному партеру, примыкали к оранжереем, тянувшимся по склону холма над Москва-рекой. Они замыкают композицию центральной части парка и подчеркивают пролет зеленого партера, открывая вид за Москва-реку.

Только с учетом зеленого партера и террас можно говорить о пространственно-глубинной композиции большого дома с южной стороны. Лучше всего смотреть с южной стороны на перспективу и дом из-за пруда. Тогда перед зрителем от воды подымается вверх обрыв, затем идет уходящая к северу глубина зеленого партера, замкнутого флигелями оранжерейных павильонов и аллеями парка, далее

идут уступы террас со статуями, перспектива замыкается большим домом, над которым в центральной точке высятся легкий бельведер. Партер и террасы, замкнутые флигелями, аллеями и рядами лестниц, отчетливо выявляют глубину, причем, благодаря перспективному сокращению пространства, оно кажется зрителю последовательно убывающим. Подъем террас и постановка на самой высокой точке фасада большого дома дает возможность отчетливо видеть формы, находящиеся на возвышенных частях. Все открытое пространство партера и террас противопоставляется массам большого дома, с которыми оно сливается через многочисленные двери и окна.

От большого дома, с террас, через партер открывается прекрасный вид за Москва-реку. Благодаря тому, что в данном случае раскрываются дали, получается обратное «панорамное» восприятие глубины: бельведер, сход в парк от ротонды, каждая терраса, обрыв — дают новые точки зрения.

По сторонам партера идут боскеты деревьев, преимущественно лип, разбитые прямоугольниками. Каждая сторона имеет три аллеи в длину, пересекаемые четырьмя поперечными аллеями. Таким образом, на каждой стороне парка разбито по 20 прямоугольных боскетов, находящихся в полной симметрии между собою. Разнообразие парка придают архитектурные и скульптурные украшения, поставленные в отдельных



Село Архангельское  
Аллея в парке

Village Arkhangelskoé  
Allée du parc

боскетах или на пересечениях аллей парка. В западной стороне поперечная аллея заканчивается храмом-памятником Екатерине II. Здание представляет из себя небольшой павильон с четырьмя римско-ионическими колоннами, поддерживающими антаблемент и фронтоном на фасаде.

Одним боскетом южнее памятника Екатерине стоит частично сохранившийся «Каприз». Старое здание «Каприза», построенное при Голицыне и давшее название всей территории, не сохранилось. В 1819 г. арх. Е. Д. Тюрин его перестроил, сохранив прежние размеры и планировку нижнего этажа почти без изменения и добавив в центре постройки второй этаж. Художественная отделка фасадов здания получила иное направление. Здание было скомпоновано в стиле ампира и получило в центральной части ионические портики, колонны которых тянулись на высоту двух этажей.

Под прямым углом к «Капризу» стояло здание библиотеки, построенное еще при Голицыных. Центр здания представлял из себя в плане квадрат, а в объеме куб, выложенный из кирпича, заканчивающийся полусферическим не-

высоким куполом. В центре купола проделано круглое окно, через которое в павильон проникает свет. Внутри здание кажется круглым и украшено восемью римско-коринфскими колоннами, на которых лежит пышный лепной антаблемент и купольный свод, обработанный сегментами, в которых чередуются кессонная лепка звездами, с голубыми полями, на которых порхают бабочки. Эта часть здания сохранилась до настоящего времени и позднее в Архангельском была известна под именем чайного павильона. Первоначально же к павильону с восточной и западной сторон примыкали деревянные легкие крыльца. Павильон и библиотека исполнены по проекту арх. Петтонди. Прекрасные пропорции здания и тонкое выполнение внутреннего убранства, при хорошей сохранности здания, делают этот павильон одним из лучших уголков в Архангельском парке.

Две открытые стороны прямоугольника, на котором построены «Каприз» и библиотека, были отделены от остального парка металлической решеткой, на столбах которой стояли вазы и бюсты. На площадке, ограниченной решеткой, был разбит цветник в духе голландских



Село Архангельское  
Фонтан в парке

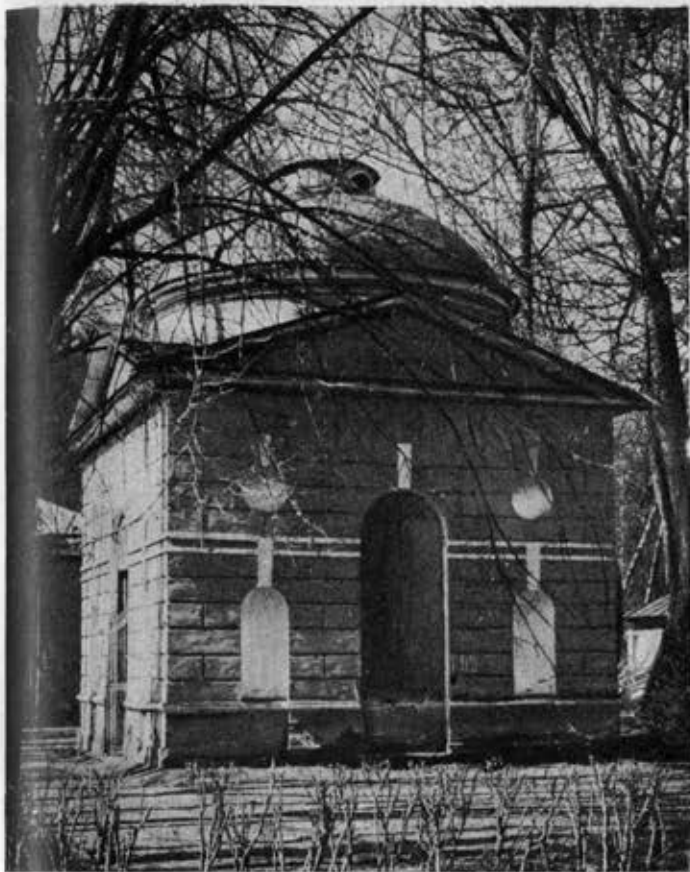
Village Arkhangelskoé  
La fontaine du parc

садилов, где среди клумб стояли мраморные статуи.

В левой части парка, в глубине аллеи, в 1890 г. поставлен хорошей работы мраморный бюст А. С. Пушкина. К памятнику ведет аллея, уставленная мраморными бюстами. В стороне, на боковой аллее, на гранитной плите—бронзовая статуя скорбящего гения с лавровым венком в одной руке, тушащего факел другой рукой.

На одном из боскетов левой стороны в 50-х гг. XIX столетия поставлена беседка с колоннами из розоватого мрамора, крытая железной крышей. Свод в беседке обработан мозаикой. В центре беседки мраморная группа—мальчик с лебедем. Из горла лебедя бьет фонтан.

Въезд в парк с восточной стороны оформлен триумфальной аркой, поставленной возле оранжереи еще при Голицыных. Эти ворота носят название «римских» или «руинных», так как арка сознательно скомпонована так, что одна сторона ее кажется полуразвалившейся от времени, тогда как другая выглядит отделанной заново. Римские ворота, как видно из рисунка 1786 г., к этому времени были уже построены.



Село Архангельское. Чайный павильон  
Арх. Петтонди

Village Arkhangelskoé. Pavillon de thé  
Arch. Pettondi

Между полуколоннами и над аркой лепной барельеф и орнамент. Обработка повторяется и со стороны парка. Лево́й стороне придана печать разрушения: угол стенки осыпался, уничтожив капители полуколонн, штукатурка на аттике обвалилась, обнаружив местами кирпичную кладку, наверху выросли трава и деревца. Мастера, построившего эту игрушку XVIII в., мы не установили.

Юсупову, считавшему себя знатоком искусства, хотелось, чтобы его усадьба была не хуже царских, и он повторяет у себя мотивы царских парков.

Не говоря об оранжереях, прудах, руинах, трельяжах и т. п. мотивах, свойственных любому из тогдашних парков, можно указать поразительные аналогии. В Детском селе имеются «капризы», то же создается и в Архангельском. Мода на постановку в парках статуи Екатерины II (в Детском селе, в Павловске) влечет устройство в Архангельском храма-памятника в честь Екатерины. Увлечение ложно-турецким стилем, постройка в Павловске и в Гатчине в этом стиле павильонов побуждает Юсупова построить в «Магометовой роще» павильон «Мекка». Появля-

ются в Павловске на мосту группы кентавров, то же делается и в Архангельском. Шале, в стиле швейцарских хижин в Павловске и Петергофе, наводят Юсупова на мысль построить в Архангельском дом для приезжающих гостей в этом духе. Постановка статуй борцов на пристани в Детском селе дает Юсупову мотив для постановки такой же пары на зеленом партере. Аполлон Бельведерский и Диана Версальская Ораниенбаума повторяются в Архангельском. В Павловске отдаленным участкам парка даются романтические названия: «красная долина», «очарованный остров», Юсупов отыскивает в Архангельском: «прелестный вид». В Павловске, в старой Сильвии ставится статуя Аполлона, Юсупов устраивает у себя Аполлонову рощу. Список аналогий можно вести и дальше, но и приведенных примеров достаточно для того, чтобы показать, что главные садовники Юсупова—Дерури, Унгебауэр—и он сам стремились показать гостям Архангельского, что здесь живет царственный магнат.

Говоря об Архангельском парке, следует отметить его неувязку со стилем большого дома. Парк Архангель-



Село Архангельское. Памятник Екатерине II  
Арх. Тюрин, скульпт. Рошетт

Village Arkhangelskoé. Monument à Catherine II  
Arch. Turine, sculpt. Rochette

ского, разбитый в 30-х гг. XVIII в., являлся типичным французским парком.

Французские парки являлись окружением дворцов, построенных в стиле барокко, в стиле Людовика XIV. Когда с половины XVIII в. начинается увлечение классическими формами, когда во Франции складывается стиль Людовика XVI, система французских парков сменяется пейзажными: Монсо, Малый Трианон, Эрменонвиль. Из Франции этот прием — окружать дворцы, построенные в стиле классицизма, пейзажным парком — распространился по всей Европе и докатился до России. Здесь в третьей четверти XVIII в. пейзажные парки разбиваются в Детском селе, в Павловске, в Царицыне, позднее в Кузьминках и т. д. Большой дом в Архангельском, построенный в 80-х гг. XVIII в. в стиле Людовика XVI и получивший в начале XIX в. ампирные детали, попал уже в готовое садово-парковое окружение, не соответствующее существующей моде, и, таким образом, в Архангельском создан некоторый разрыв между стилем его архитектуры и планировкой зеленого окружения. Но этот разрыв не умаляет художественных достоинств усадьбы.

# ЗА РУБЕЖОМ

Госпиталь  
в Лос-Анжелесе



(„L'Architecture  
d'aujourd'hui",  
№ 9, 1934)

## СОВРЕМЕННАЯ ПЛАНИРОВКА БОЛЬНИЦ

СТЕНЛЕЙ ХОЛЛ<sup>1</sup>

### ПЛАН

Больница, подобно городу, состоит из разнородных ячеек, число которых может расти вне зависимости от роста целого.

<sup>1</sup> Мы приводим статью Стенлей Холла, опубликованную в Journal of Royal Institute of British Architects. Положения, выдвинутые автором, не отвечают нашим требованиям к больничному строительству, но представляют интерес, так как знакомят советских архитекторов с новейшим опытом западноевропейского больничного строительства. Статья в переводе несколько сокращена.

Обычная городская больница включает следующие отделения.

1. Приемный покой. Здесь больному впервые ставится диагноз, больной дает свою «карточку» или историю болезни, рассказывает, кто и когда его лечил.

2. Отделение для проходящих больных. Это отделение обслуживает проходящих больных, которые являются на консультацию к дежурному врачу. Пропускная способность отделения велика. Поэтому его планировка — одна из самых трудных проблем больничного строительства. В отделении нужно разместить большое количество кабинетов разного типа: хирургический, врачебный, рентгеновский, кабинеты — уха, носа и горла, глазной и зубо-врачебный, гинекологический, ортопедический, электротерапии, дерматологический, урологический. Наконец, кардиографические комнаты, лабораторию для исследования крови, ванны и т. д.

3. Палаты или отделения для стационарных больных. Здесь размещаются мужские, женские, детские, хирургические,

врачебные, гинекологические, специальные, септические — отдельные или общие палаты.

4. Операционные для проходящих и для стационарных больных.

5. Патологический блок с лабораторией, моргом и часовней.

6. Административный блок (секретариат, помещение для кастелянши, кладовые, технические и столярные мастерские и т. д.).

7. Корпус для сестер и нянек с начальной школой для взятых на испытание.

8. Учебный блок для студентов, с лабораторией, лекционными залами, классными комнатами и т. д. Он требует до 40 000 кв. футов.

9. Электростанция, котельные.

10. Прачечная, дезинфекционная камера.

11. Скорая помощь. Гараж.

12. Помещение для швейцара, квартиры для мужского служебного персонала.

Очень важно, с первых же шагов,

обеспечить полное соответствие всех этих подразделений между собой и резервировать достаточную площадь для расширения больницы в любом ее подразделении.

В настоящее время применяются два способа планировки больниц — вертикальный и горизонтальный. Первый преобладает в США, второй — в Англии. Вертикальная планировка предполагает компактное размещение больничных подразделений в разных этажах. Архитектурная композиция такого блока определяет протяженные площади и систему сочетания подразделений.

Горизонтальная планировка — это целая серия блоков, каждый из них предназначается для определенного подразделения; некоторые из таких блоков могут быть вытянуты по вертикали, но каждый из них планируется по строгому назначению и не может служить нуждам подразделений, расположенных внизу или наверху.

Вертикальную планировку диктует не только высокая цена земельных участков в центре городов. Несмотря на сложность такой планировки, она имеет свои преимущества.

Поэтому в настоящее время вертикальная планировка больниц привлекает всеобщее внимание. Основная трудность при этом — создание столь же благоприятных условий изоляции, как и при горизонтальной планировке.

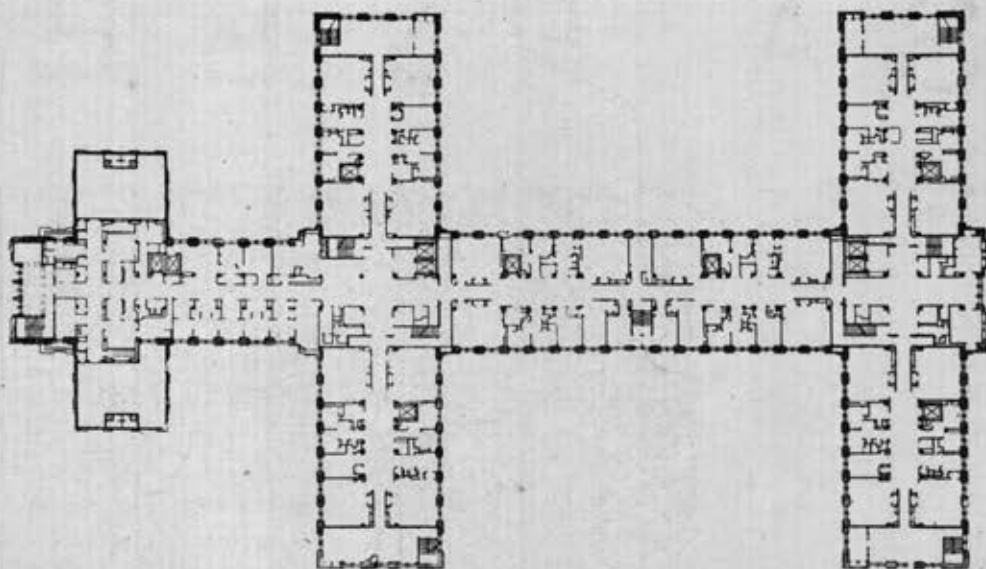
Чем выше над уровнем города подняты больничные помещения, тем чище в них воздух. Это немаловажное преимущество высоких блоков, особенно ценное, если одновременно хорошо решены задачи освещения палат и задачи циркуляции воздуха.

В горизонтальных больничных зданиях палаты ориентируются обычно на юг, ибо солнечный свет важнейший лечебный фактор. При этом забывают, что день в больнице начинается и кончается очень рано: в 6 ч. утра больные встают и чаще всего уже в 7 часов вечера отходят ко сну. Поэтому палаты следует ориентировать на восток<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. Холл несколько общо определяет ориентацию палат по странам света. При выборе ориентации по странам света необходимо в первую очередь учесть географическую широту местности, высоту солнцестояния и ряд других факторов.

В северных широтах наилучшими будут — южная и югозападная ориентация.

В средних и южных широтах целесообразнее юговосточная ориентация, при которой возможно будет использовать ультрафиолетовые лучи солнца, доходящие до земли с восточными и юговосточными лучами в утренние часы, когда земля не окутана пылью (Ред.).



Госпиталь в Лос-Анжелосе. План 2-го этажа

(„L'Architecture d'Aujourd'hui“, № 9, 1934)

Второй по важности задачей больничной планировки является обеспечение правильной циркуляции воздуха. Для того, чтобы набегать сквозняков, можно рекомендовать введение небольших коридоров, отделяющих санитарные места от палат.

За последние годы эта сторона планировки больниц была особенно тщательно разработана. Наиболее важными нововведениями являются: установка открытых балконов для больниц и введение окон нового типа, регулирующих циркуляцию воздуха и полностью раскрывающихся. Нель-

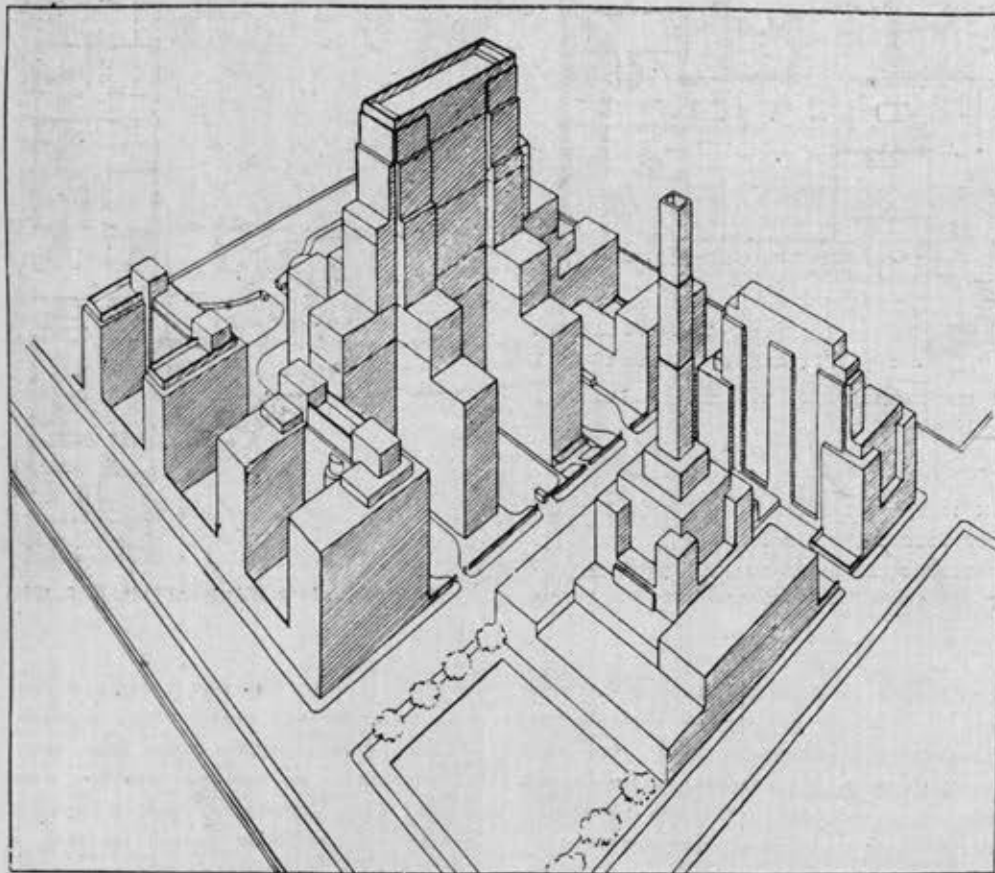
зя рекомендовать так называемых подъемных окон: на них оседает больше пыли, шнурки, раскрывающие такие окна, рвутся, металлические цепочки портятся; к тому же окна подобного типа, в лучшем случае, раскрываются только на 50%, а при дожде и ветре их вообще нельзя открывать. Мало рациональны и окна австрийского типа с навесом от дождя, ибо, если такое окно и открыть целиком, оно преграждает путь солнечным лучам; наконец, окна обычного типа не пропускают ультрафиолетовых лучей. Поэтому идеаль-

Операционный зал (с наблюдательной галерей)

(„L'Architecture d'Aujourd'hui“, № 9, 1934)







Нью-Йоркский госпиталь.

Арх. Куандж, Шеплей, Булфинч и Аббот

Типичен для большого американского вертикального госпиталя. Изометрический чертеж, вид с северо-востока.

(„Journal of the Royal Institute of British Architects“, № 11, 1935)

ним является окно, в котором верхняя горизонтально подвешенная часть и две оконные створки открываются наружу, а нижняя часть (тоже горизонтальная) открывается внутрь. Каждую часть окна можно мыть изнутри, окно может быть открыто на 50% даже при ветре и дожде.

Вопрос о вентилирующих коридорах следует рассматривать в связи с той же задачей очищения воздуха и оздоровления больничных зданий. Такие коридоры, отделяя санитарные места от палат, давая возможность убрать угловые уборные, обеспечивая их лучшую вентиляцию и сокращая путь переноски ручных умывальников из палат к сточной раковине, несомненно, являются ценным нововведением.

Убраждение санитарных мест в южной части палат сделало возможной постройку южных балконов и вообще дало простор всему плану. Однако, балконы эти подверглись критике — считалось, что они задерживают солнце. Подобного рода нападки несправедливы, особенно в отношении палат навильонного типа, с окнами на три стороны. Не надо забывать, что зимой солнце не поднимается выше 15° от горизонта. В середине лета, когда солнце достигает 60°, балконы при правильном их выносе можно использовать как солнечные заслоны.

## ПАЛАТЫ

Существуют две различных тенденции, которые могут радикально влиять на планировку. Одна тенденция — большие палаты на тридцать кроватей. Другая — палаты на четыре, две и даже одну кровать. При любой из этих систем — тридцать кроватей обслуживаются одной сестрой<sup>1</sup>. Разместить тридцать кроватей в большой комнате не трудно, значительно сложнее расплнить их по маленьким палатам. Частичное разрешение этой проблемы дает хорошо известная теперь параллельная установка кроватей взамен старой — «голова к голове». При такой системе наиболее тяжелые больные могут быть поставлены в условия большей изоляции, в частности при приеме посетителей. Во многих больницах все палаты на четыре кровати, за исключением детских, которые рассчитаны на восемь кроватей. При таких условиях невозможен навильонный тип планировки; если палаты будут строиться значительно меньших размеров, навильонный тип совершенно исчезнет; тогда палаты будут планироваться на одну сторону хорошо освещенного коридора.

<sup>1</sup> У нас в СССР строительство палат более чем на 6 коек воспрещено.

## ПЛОТНЫЕ БЛОКИ

Есть еще один важный фактор, влияющий на планировку палат — все возрастающий спрос на отдельные или полуизолированные палаты. Внедрение индивидуальных блоков в общую больницу — очень трудная задача. Иногда необходим блок целиком самостоятельный, имеющий собственные кухни, операционные и т. д., иногда он обслуживается специальной операционной и диетической кухней, что, разумеется, требует повышенных расходов. Если в таком блоке нет специальной операционной, он должен иметь удобное сообщение с общей больничной операционной и рентгеновским кабинетом.

Планировка отдельных палат должна быть очень эластичной, ибо комнаты могут быть заняты в различное время и неодинаковым числом мужчин и женщин. Лучше всего при этом придерживаться принципа расположения санитарных удобств в обоих концах каждого этажа.

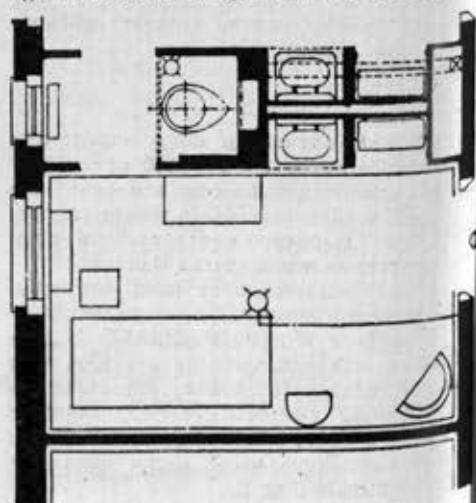
## ПРИХОДЯЩИЕ БОЛЬНЫЕ

Планировка отделения для приходящих больных усложняется тем, что через такое отделение необходимо пропустить большое количество больных, причем они должны терять минимум времени на ожидание.

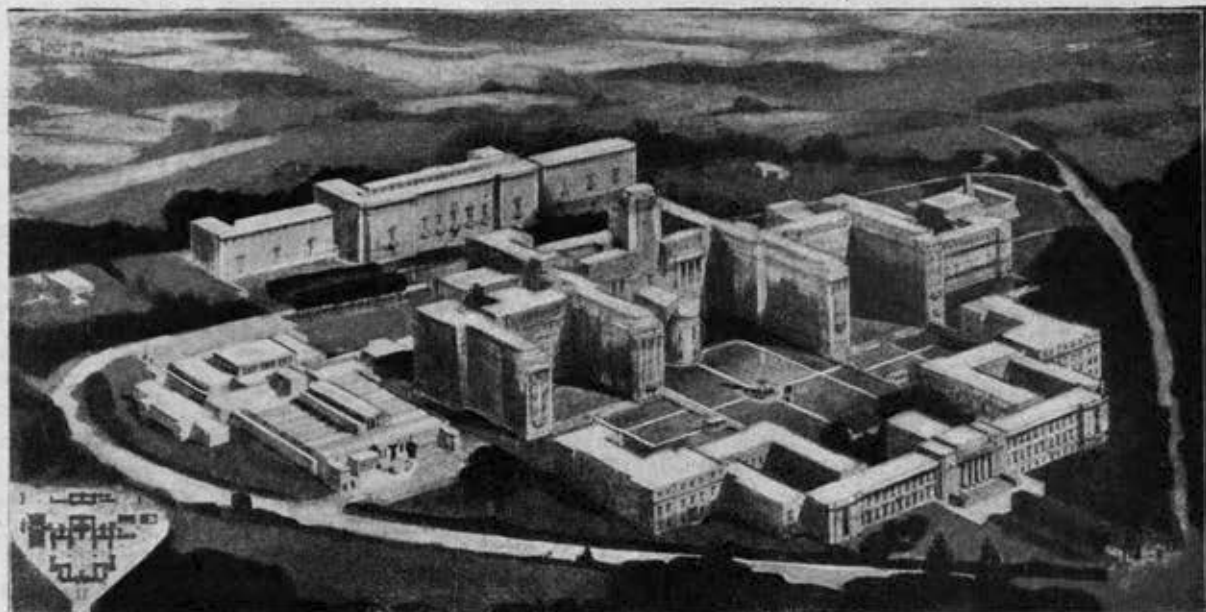
В недавнем прошлом такие отделения решались обычно с большим холлом для ожидания в центре и выходящими из него врачебными кабинетами. Такие холлы очень шумны, в них легко захватить также инфекцию. Одним из улучшений в этой области является замена большого общего зала ожиданий несколькими маленькими единицами; идеальным является устройство самостоятельных комнат ожидания перед каждым врачебным кабинетом.

У нас в СССР платных блоков нет.

Индивидуальная комната в американском госпитале („L'Architecture d'Aujourd'hui“, № 9, 1934)



Лечебный комбинат  
в Бирмингеме  
Арх. Ланчестер и Лодж  
Современный английский  
вариант „вертикального“  
госпиталя



(Journal of the Royal  
Institute of British  
Architects, № 11, 1935)

### ОПЕРАЦИОННЫЕ

Одной из наиболее трудных задач планировки операционных является установление принципа размещения в них студентов. Иногда студенты помещаются в самой операционной. Такое устройство не требует специальной планировки. Необходимо лишь увеличить площадь операционной и придать ей комнату для передевания студентов.

Для студентов это наиболее благоприятное разрешение вопроса. Однако такое устройство затрудняет работу хирурга и обслуживающего персонала. Поэтому наиболее распространенный план предусматривает введение на высоте одного фута поперечной галлерей, делящей все помещение как бы на две операционных с общей стерилизационной и умывальной комнатой. Студенческая галлерей планируется с отдельным входом, она соединяется коридором с обеими операционными.

Иногда операционные планируются вертикально, и студенты отделяются от операционной перегородкой из зеркального стекла. Но при таком устройстве студентам плохо слышно, что говорит хирург, кроме того зеркальное стекло быстро покрывается от дыхания.

В Паддингтонской больнице с трех сторон операционной устроены узкие галлерей. Они находятся на высоте двери и в глубине рассчитаны на одного человека. С таких галлерей лучше всего видно, что происходит в операционной 1.

1 Автор не приводит системы устройства операционной у проф. Поше в Париже, где студенты помещаются над операционной, наблюдая за операцией в большое стекло, расположенное над операционным столом, и в зеркала, идущие под углом в 45° вдоль основного стекла по его периметру.

Прекрасные результаты дает, кроме того, прием отображения всего процесса операции в увеличенном виде на экране, расположенном в смежной комнате.

В стерилизационной комнате применяются два типа стерилизаторов; первый — Шерера и Берна — употребляется в лондонской клинике. В них стерилизация происходит посредством кипячения. Второй тип — стерилизаторы, вделанные в стену, в них стерилизация происходит с помощью пара. Обыкновенно каждая операционная имеет собственные стерилизаторы для инструментов, перчаток, посуды, горячей и холодной воды. Одежда чаще всего стерилизуется в общей больничной камере. Она доставляется в такие камеры в специальных, но возможных воздухопроницаемых барабанах. При операционной должно быть предусмотрено помещение для мытья и чистки этих барабанов, для

уборки грязных халатов, бинтов, тряпок и т. д.

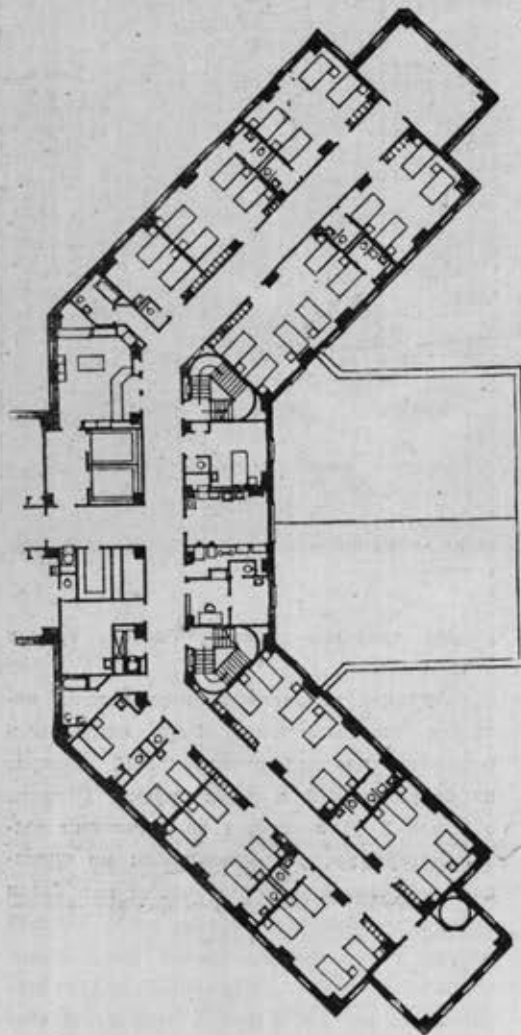
Лучшим отоплением операционной является пневматическое. Надо иметь возможность удалить отопительный аппарат из операционной в любое время. Шланги в 2 или 3 фута служат рассадниками пыли, быстро распространяющейся по операционной. Поэтому лучше, чтобы они были длиной в несколько футов, тогда теплый воздух может быть доведен до потолка, вследствие чего отработанный воздух сгустится на высоте 5 футов. При таком способе отопления осадки пыли минимальны. При наличии радиатора или другого отопления потолка в операционной и она сама будут быстро загрязняться, тем более, что в операционной поддерживается температура 80° по Фаренгейту.

Для освещения операционной обычно применяется призматический концентриро-

Королевский  
госпиталь в Лондоне  
Солярий  
Арх. Джон Бернет,  
Тит, Лори



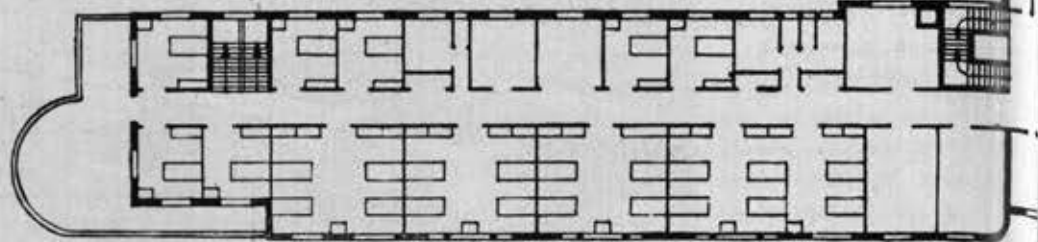
(„L'Architecture  
d'Aujourd'hui“, № 9,  
1934)



Лидский госпиталь  
Арх. Стенли Холл, Истон, Робертсон

Блочный тип планировки палат

(„Journal of the Royal Institute of British Architects“, № 11, 1935)



Лидский госпиталь  
Арх. Стенли Холл, Истон, Робертсон

(„Journal of the Royal Institute of British Architects“, № 11, 1935)

Одна из последних схем, показывающая корпус с палатами для платных пациентов, спланированный с центральным коридором

ванный свет. Осветительные приборы могут быть закреплены в определенной точке или передвигаться вдоль операционного стола.

При наличии хорошо оборудованных стерилизационной и умывальной комнат по соседству с операционной, отпадает необходимость устройства умывальника в самой операционной, но операционной обязательно должно быть придано помещение для мытья грязных инструментов перед стерилизацией и для хранения остатков после операции. Эта комната должна быть совершенно изолирована от главной стерилизационной камеры.

#### КУХНИ

Больничные кухни отличаются от гостиничных кухонь, главным образом, тем, что половина обедающих получает пищу непосредственно у себя, а то время как в гостиницах она поступает в центральные столовые. Подогретая электричеством посуда предохраняет пищу от остывания во время ее транспортирования по больнич-

ному корпусу. Наиболее целесообразно расположение кухонного блока в нижних этажах или в центре всего комплекса в специальном одноэтажном здании. Необходимо помнить, что, чем выше расположено помещение, тем чище в нем воздух, следовательно в верхних этажах блока лучше размещать больных, которые проводят почти все время в палатах. Столовые для служебного персонала должны помещаться, насколько возможно, ближе к кухням.

Изолированные платные блоки должны иметь самостоятельную кухню, в противном случае пища готовится в главной кухне или в диетической. В этой области план тоже должен быть разработан очень тщательно в целях правильной циркуляции, т. е. распределения пищи по этажам, из этажей по кухням и т. д. и транспортирования грязной посуды.

Больничная кухня должна быть снабжена всевозможными механическими приборами — для мытья посуды, для чистки картофеля, мешалками для теста, холодильниками и т. д.

## НОВАЯ БОЛЬНИЦА БОЖОН В ПАРИЖЕ

В Париже, в центре Клиши, выстроена новая больница Божон — «небоскреб страданий», — по меткому определению французских критиков. Заимствовав прием вертикального решения здания у зодчих США, авторы проекта одновременно пытались создать здание строго французское по своим масштабам, пропорциям и трактовке архитектурного объема.

Идея вертикального решения здания больницы подсказана одним из авторов проекта — архитектором Жаном Вальтером. Мысль вполне рациональная — не только в видах экономии места: больница «со-

бранная» значительно удобнее и выгоднее для эксплуатации, нежели больница с разбросанными точками.

Правда, это мысль не новая. В США уже давно преобладает вертикальная планировка больниц. Тем не менее, больничный комплекс Нового Божона не является рабским подражанием заокеанским больничным гигантам. В Америке все больничные службы размещены наверху, в нижних этажах — консультации, в средних — палаты, самый верх занят операционными. В этой системе много недостатков — автономия служебного персонала, снижение ответственности, беспрерывное хождение больных.

В Новом Божоне консультации расположена вне больничного корпуса, в последнем оставлены лишь палаты и операционные. Помещения для персонала

больницы вынесены также в самостоятельные павильоны.

Главный фасад больницы, длиной в 341 м, выходит на север. В нем два входа — вход для больных и медицинского персонала и вход для посетителей. Широкая лестница ведет из вестибюля в огромный центральный зал, рассчитанный на 3000 человек. Отсюда идет целая система лифтов во все этажи. Больные, нуждающиеся в немедленной помощи, поднимаются в лифтах наверх и далее направляются по назначению. Консультации расположены вправо и влево от главного здания — в шести павильонах. Позади главного фасада, возвышаясь над ним, вытягивается основной массив больницы. Длина его 177 м, ширина—11,5 м, высота—60 м. 12 этажей, не считая полуподвального. Все палаты, как общие, так и отдельные, вы-

ходят на юг. На северной стороне размещены службы. На восток от консультационных навильонов и самой больницы — мастерские, дезинфекционная камера, котельная, морг. На запад — целая серия маленьких навильонов, предназначенных для квартир персонала — директора, сестер, эконома, акушеров, и даже ясли для детей служащих.

Консультации работают с 9—12 часов утра и подразделяются на десять кабинетов. В каждой консультации большой зал ожидания, в каждом зале двадцать кабинетов для пациентов; кабинки эти сообщаются с залом и кабинетом врача. Световые сигналы указывают, занята ли кабинка или свободна. Сестра встречает больных и направляет по кабинетам. Дверь из кабинки к врачу может открывать только сам врач или сестра. Пропускная способность в день — 800 человек.

Главное здание больницы вполне отвечает не только всем требованиям современной техники, но и требованиям эстетики, что очень редко встречается в больничном строительстве. Существовало опасение, что в этом вертикальном высоком здании больные будут себя чувствовать как бы оторванными и слишком одинокими; ведь для того, чтобы подышать свежим воздухом, надо спуститься с 7 или 12 этажа в больничный сад. Во избежание этого, каждому отделению больницы придан зал отдыха — всего их четыре.

Почти все этажи в больнице расцветены в разные цвета. Антресоли, предназначенные для нервных и специальных болезней — розовые и серые; первый этаж — родильный — голубой, красный и желтый; второй — желтый и серый; третий — мов и серый, и т. д. Даже мебель и тележки для перевозки пицци соответствуют цвету этажа. Итак, палаты на юг, службы на север; между ними коридор в 130 м.

Общие палаты рассчитаны на 14 кроватей. Палаты прекрасно вентилируются. Окна с вращающимися рамами, дающие возможность регулировать движение воздуха и одновременно гарантирующие от сквозняка. Каждая кровать снабжена световыми сигналами и радиоприемниками. У кровати вращающиеся столики. Внутренняя отделка — металл и стекло. Для постоянного наблюдения за больными в каждую палату выходит маленький застекленный навильон дежурной сестры. В больнице 32 палаты на 14 кроватей и 6 палат на 6 кроватей. Точно так же оборудованы и индивидуальные палаты, общим числом 263. Службы, расположенные на север, предназначены для высшего медицинского персонала; здесь находится врачебный кабинет, души, кабинет радиографии и кабинет старшей сестры, кото-

Новая больница  
Божон  
в Клиши,  
близ Парижа  
Арх. Вальтер,  
Плуссет, Кассан



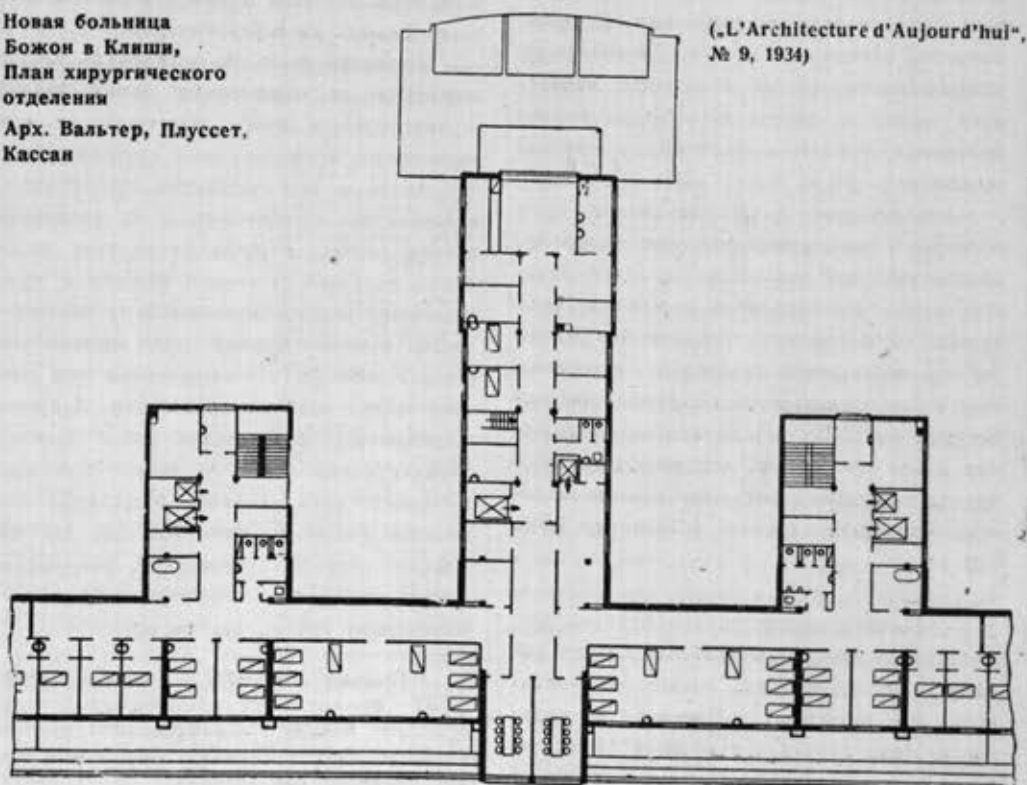
(„L'Architecture d'aujourd'hui“,  
№ 9, 1934)

рый расположен так, что она может наблюдать, не выходя из него, за всем этажом.

Между монументальными блоками и другими частями больницы сообщение поддерживается при помощи лифтов (6 на 25

мест и 2 — на 8 мест), они находятся в центральном навильоне. Кроме того, 23 подъемника связывают нижний этаж службы с верхними этажами. Всего больница рассчитана на 1000 мест. Архитекторы: Плуссет, Кассан, Жан Вальтер.

Новая больница  
Божон в Клиши,  
План хирургического  
отделения  
Арх. Вальтер, Плуссет,  
Кассан



(„L'Architecture d'aujourd'hui“,  
№ 9, 1934)

## ЭЖЕН ДЕЛАКРУА ОБ АРХИТЕКТУРЕ

«Дневники» Эжена Делакруа широко известны. Большой художник в продолжение сорока лет заносил в эти дневники свои мысли о живописи, скульптуре, архитектуре, музыке и литературе. Глубочайшее постижение законов искусства, ясность и независимость суждения, широта кругозора резко выделяют Делакруа из круга его современников. Подобно Гете, Анри Бейлю и Пушкину, он в своих эстетических суждениях никогда не удовлетворяется готовыми определениями классической или романтической догмы. Он ищет прекрасное повсюду и умеет различать его черты в художественных проявлениях самых различных эпох. Он пристально изучает художественное наследство и ясно осознает одновременно новые задачи, стоящие перед искусством. Он зорко подмечает признаки раннего упадка и деградации буржуазного искусства, в частности архитектуры.

Поэтому мысли Делакруа, посвященные архитектуре, не потеряли своей свежести. Многие из них покажутся нашему читателю как бы откликами на вопросы, его волнующие. К тому же они изложены в наиболее простой и доходчивой форме интимных записей.

Это побудило нас собрать воедино рассеянные по страницам «Дневников» замечания мастера, посвященные архитектуре, тем более, что не все они в свое время были уже опубликованы на русском языке. Художественные взгляды Делакруа на протяжении сорока лет его творческой деятельности протерпели известное изменение. Однако, в своей основе они все же остались неизменными. Это дает нам основание рассчитывать, что расположенные в хронологическом порядке записи будут восприняты в своей взаимосвязи, как законченное изложение взглядов на архитектуру величайшего мастера живописи XIX столетия.

— «Об архитектуре. Это — воплощение идеального. Все здесь идеализировано человеком. Сама прямая линия здесь — плод его изобретения, так как в природе ее нигде нет. Лев ищет себе пещеру. Волк и кабан укрываются в лесной чаще. Некоторые животные строят себе жилища, но в этом они следуют инстинкту; они не знают искусства, его видоизменения и украшения. Человек в своем жилье имитирует пещеру и воздушный свод леса. В эпохи высшего расцвета искусств, архитектура создает шедевры, во все эпохи присутствия моды и новые потребности вносят изменения, свидетельствующие о свободе вкусов.

Архитектура ничего не заимствует у природы непосредственно, как например, скульптура или живопись; в этом отношении она приближается к музыке, если только не настаивать, что, подобно музыке, напоминающей некоторые естественные шумы, архитектура подражает логовищу или лесу. Но это не прямое подражание в том его смысле, как говорят о двух других искусствах, наглядно воспроизводящих природные формы» («Дневник» 20/IX 1825 г.).

— «Бывают линии уроды: прямая, правильная волнистая, в особенности же две параллельные. Человек создает их, — природа их разрушает. Плесень и время вносят свои поправки в прямые линии человеческих памятников. Одинокая линия

сама по себе ничего не выражает, в сочетании с другой линией она приобретает выразительность. Это — великий закон. Так, в музыкальных аккордах одна нота, взятая сама по себе, лишена выражения, соединение же двух нот выражает некую музыкальную идею.

У древних строение линии исправлены рукой ремесленника... Сравнить античные арки с арками Персье и Фонтэна<sup>1</sup>. В природе параллельные линии (прямые и кривые) никогда не встречаются.

Интересно было бы установить, не существуют ли «идеальные» линии только в человеческом мозгу. Животные не воспроизводят их ни в своих постройках, ни тем более в тех очертаниях сложности, которые мы наблюдаем в их созданиях (кокон, сотовая ячейка). Существует ли переход, ведущий от косной материи к человеческому разуму, постигающему геометрически точные линии? Зато сколько животных работает с ожесточением над уничтожением этой правильности. Ласточка подвешивает свое гнездо под кровлей дворца, червь чертит в балке свой прихотливый путь. Отсюда очарование старинных вещей и руин. Это то, что называют патной временем: разрушение вновь приближает предмет к природе» («Дневник», 1843 г., без числа).

<sup>1</sup> Персье (1764—1833) и Фонтэн (1762—1833) — французские архитекторы, руководящие мастера французского ампира, пользовавшиеся большим влиянием в первой четверти XIX века.

— «Взял гйда, чтобы пойти посмотреть кафедральный собор<sup>1</sup>. Это злосчастное сооружение, повидимому, никогда не будет закончено и, следовательно, на вечные времена будет загромождено бараками и лесами, необходимыми для производящихся работ. Сен-Уанский собор вздумали снабдить колоколами, без которых он отлично мог бы обойтись, в то время как Кельнский собор находится в совершенно незаконченном состоянии, еще даже неф не покрыт. Портал потребует гигантских работ. Несколько бедняг, которые на постройке постукивают по камням, не продвинули эту работу и в десятой части за три столетия, если даже предположить, что им аккуратно платят.

То, что уже сделано, — превосходно. Ощущаешь величие сооружения, напоминающего кафедральный собор в Севилье. Хоры и крест уже давно сделаны. Позабавились, покрыв позолотой и выкрасив в красный цвет капители хоров. Мелкие скульптурные украшения в вершине свода заполнены фигурами ангелов в ложном рафаэлевском стиле. Они производят самое жалкое впечатление.

Чем чаще мне приходится видеть работы по реставрации готических церквей и в особенности опыты их окраски, тем больше я убеждаюсь, что они красивее в нетронутом виде. Мне, конечно, могут доказать, что они в свое время были окра-

<sup>1</sup> В Кельно.

шны. В этом я сам убежден, поскольку следы такой окраски еще сохранились, но я твердо придерживаюсь той точки зрения, что их нужно оставить такими, какими их сделало время. Эта обнаженность достойно украшает их. Архитектура выявляет себя целиком, тогда как наши усилия людей другой эпохи разукрасить эти замечательные памятники — покрыть их бессмысленной расцветкой, придают им фальшивый и отвратительный вид». («Дневник», 6/VIII 1850 г.).

\* \* \*

— «Меня особенно поражает архитектура Персии. Выдержанная в арабском вкусе, она тем не менее своеобразна в этой стране. Форма куполов, стрелок готических сводов, детали капителей, орнаменты — все оригинально. В наши дни во всей Европе от Кадикса до Петербурга, все, что создано в архитектуре, производит такое впечатление, как будто вышло из одного ателье. Наши архитекторы пользуются только одним приемом — они неизменно обращаются к чистым примитивам греческого искусства. Я уже не говорю о самых сумасбродных, обращающихся к готике. Эти пуристы неизменно убеждаются в том, что их недавние предшественники обманулись в оценке изящного подражания античному искусству. Так, Персье и Фонтен думали в свое время, что установили законы античности на вечные времена. Этот стиль, остатки которого мы видим еще в некоторых зданиях, возведенных лет сорок назад, сегодня кажется таким, каким он и является в действительности, т. е. сухим, жалким, не обладающим ни одним из достоинств, присущих античности.

Наши современники открыли рецепт архитектуры в памятниках Афин. Они возмнили себя первыми, увидевшими и оценившими эти памятники. А раз так, то Парфенон должен был отвечать за все их безумства. Когда мне довелось быть пять лет назад в Бордо, я обнаружил Парфенон повсюду — в казармах, церквах, фонтанах. У скульптуров Фидий пользовался таким же почетом. Об античном искусстве до же после Фидия нельзя было в то время и говорить.

Среди рисунков, сделанных в Персии, я встретил образцы антаблемента, капители, фриза, карниза и т. д., выдержанных целиком в греческих пропорциях, но с орнаментами, полностью их обновляющими и отличающимися большой изобретательностью» («Дневник», 1/III 1850 г.).

<sup>1</sup> Речь идет о рисунках французского художника Жюль Лоренса, вывезенных им на путешествие 1843 г. по Турции, Малой Азии и Персии.

\* \* \*

— «Архитектор действительно выполняющий все требования своего искусства, встречается еще реже, чем великий художник, великий поэт или великий музыкант. Очевидно, это следует объяснить тем, что в творчестве архитектора должны обязательно сочетаться большой здравый смысл и высокое вдохновение. Архитектор исходит из требования целесообразности, практической необходимости, которая определяет содержание его работы и предшествует задаче ее украшения. В то же время только тот действительно художник, кто подбирает украшения, соответствующие тому полезному заданию, которое является темой архитектора. Я говорю — соответствующие потому, что даже после установления во всех пунктах точного соотношения проекта с потребностями, архитектор может украшать этот проект только определенным способом. Он не волен расточать украшения или выбрасывать их. Украшения необходимо вводить в проект в полном соответствии с конструкцией. Жертвы, на которые идут живописец и поэт ради грации, очарования, ради того, чтобы воздействовать на воображение, извиняют некоторые погрешности против здравого смысла. Единственную же вольность, которую позволяет себе архитектор, можно, пожалуй, сравнить с той, которую разрешает себе великий писатель, когда он создает в некотором роде свой язык. Пользуясь общеупотребительными выражениями, но придавая им особый оборот, он создает новые слова. Так и архитектор, соединяя строгий расчет с вдохновением и используя украшения, находящиеся в распоряжении всех вообще архитекторов, может их обновить, стремясь к красоте своего искусства. Гениальный архитектор, даже скопировав известный памятник, может придать своему произведению своеобразие. Он перенесет его на подходящее место, соблюдет все расстояния и пропорции и придаст ему такое расположение, которое обеспечит новизну выражения.

Наши современники — вульгарные архитекторы умеют копировать только работы, поэтому они часто вынуждены прибегать к своему униительному бессилию, в том, что они допустили погрешности даже в самом подражании, ибо памятник, послуживший им образцом, не может быть никогда поставлен при воспроизведении в те же условия, на которые он был рассчитан. Они не только не могут изобрести хорошую вещь, но портят прекрасный замысел, который совершенно случайно им подвернется, делая его плоским и ничтожным. Те же, кто не принимает участия в этом безраздельном и слепом подражании, работают, так сказать, как придется. По-

лагается по правилам украшать определенные части, и они их украшают, каков бы ни был характер сооружения и окружающей его обстановки». («Дневник», 14/VI 1850 г.).

\* \* \*

— «С самого утра я направился погулять в лес. Заметив издали антенский дуб 1, я сначала не узнал его, настолько он показался мне мал. В связи с этим мне вспомнилась записка, которую я занес в свой дневник недели две назад, а именно: о впечатлении, которое производит эскиз по сравнению с законченным произведением. Я говорю в ней, что эскиз картины или незаконченный архитектурный памятник, подобно руинам или вообще подобно всякому созданию человеческого воображения, которому не хватает некоторых частей, должен сильнее действовать на душу, так как воображение зрителя прибавляет нечто от себя к тому впечатлению, которое вызывается незаконченным произведением. К этому надо добавить, что совершенные творения таких гениев, как Расин или Моцарт, на первый взгляд не производят столь сильного впечатления, как создания гениев, не свободные от ошибок и небрежностей. В их произведениях выдающиеся стороны выступают тем ярче, что наряду с ними имеются смазанные или вовсе плохие части.

Вблизи этого прекрасного дерева с гармоническими пропорциями, я нахожу новое подтверждение этим мыслям. На расстоянии, необходимом для обозрения всех его частей, величина его кажется обычной. Но когда я нахожусь под его ветвями, впечатление совершенно меняется: видя вблизи только ствол и начало его толстых сучьев, расстилающихся над моей головой, подобно бесконечным рукам лесного гиганта, я поражаюсь величине его деталей, словом, он мне кажется огромным и даже внушает страх своей грандиозностью. Не является ли диспропорция одним из условий сильного впечатления? Если, с одной стороны, Моцарт, Чимароза, Расин поражают в меньшей мере, благодаря удивительной стройности своих произведений, то не обязаны ли Шекспир, Микель-Анджело, Бетховен своим воздействием отчасти противоположной причине? Я, по крайней мере, так думаю.

Античное искусство никогда не поражает, никогда не действует показом огромного или преувеличенного. Перед этими великодушными творениями чувствуешь себя непринужденно; только размышление придает им величие и поднимает их на несравненную высоту». («Дневник», 9/V 1853 г.).

<sup>1</sup> Антен — местность неподалеку от ст. Шаньпрое, близ Пагизе, где часто проживал Делакруа.

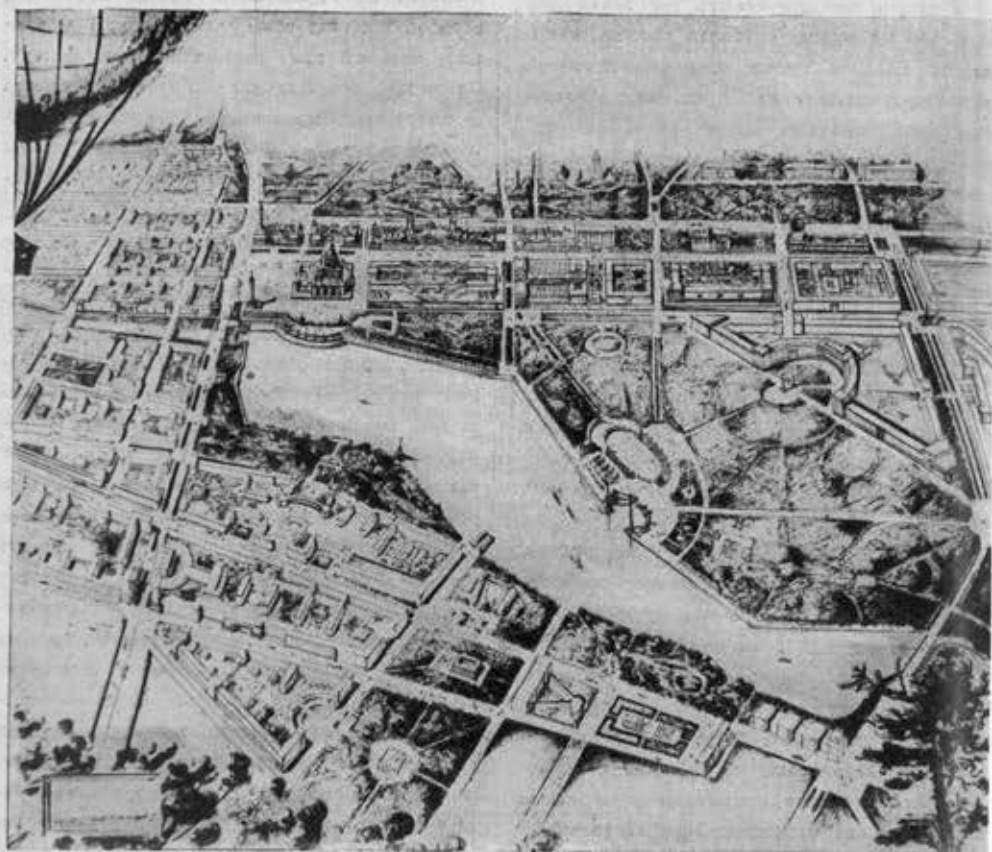
АРХИТЕКТУРА  
СОВЕТСКОЙ ТАТАРИИ

п. дульский

Казань — столица Татарии, за последние годы сильно выросла, включив в городскую черту новые территории пригородов и окрестности. В северной части развертывается мощное строительство Казмашстроя и фабрики кинолентки, в южном направлении высятся трубы Казтэца, заканчивается СК-4. В этом же районе запроектированы заводы: лакокрасок, нефтегазовый, карбоновых кислот и уже функционируют меховая и валяльная фабрики. Контуры новой «Большой Казани» определяются сейчас в разрабатываемом Гипрогором (бюро № 2—Москва) под руководством арх. Б. П. Дмитриева проекте перепланировки города.

Казань отстоит от Волги на 8 км. Поэтому по проекту «Большой Казани» у подножья города будет сооружен крупнейший порт, соединенный с Волгой глубоким каналом шириной в 100 м. Город до революции насчитывал только 150 000 жителей, к 1925 г. число жителей возросло до 168 000. В настоящее время Казань насчитывает 280 000 жителей, а по намечке Гипрогора к 1950 г. предполагается увеличение населения до 565 000 жителей. Такой стремительный рост населения заставляет особенно внимательно относиться к проекту перепланировки.

Уже в годы первой пятилетки лицо Татарии сильно изменилось. Республика обогатилась крупными объектами капитального промышленного строительства. Однако архитектурно-художественное оформление играло минимальную роль в этом



Проект планировки г. Казани  
Эскиз застройки города  
Арх. Б. Дмитриев

строительстве. И все же к проектированию некоторых предприятий привлекались столичные архитектурные силы. Производственный корпус кукурузной валяльной фабрики был спроектирован московским архитектором М. Я. Гинзбургом. Валяльная фабрика им. Разумова в Казани строилась по проекту архитектора Голосова. Химический институт был спроектирован московским архитектором Гурьевым-Гуревич. К сожалению, все эти здания строились без

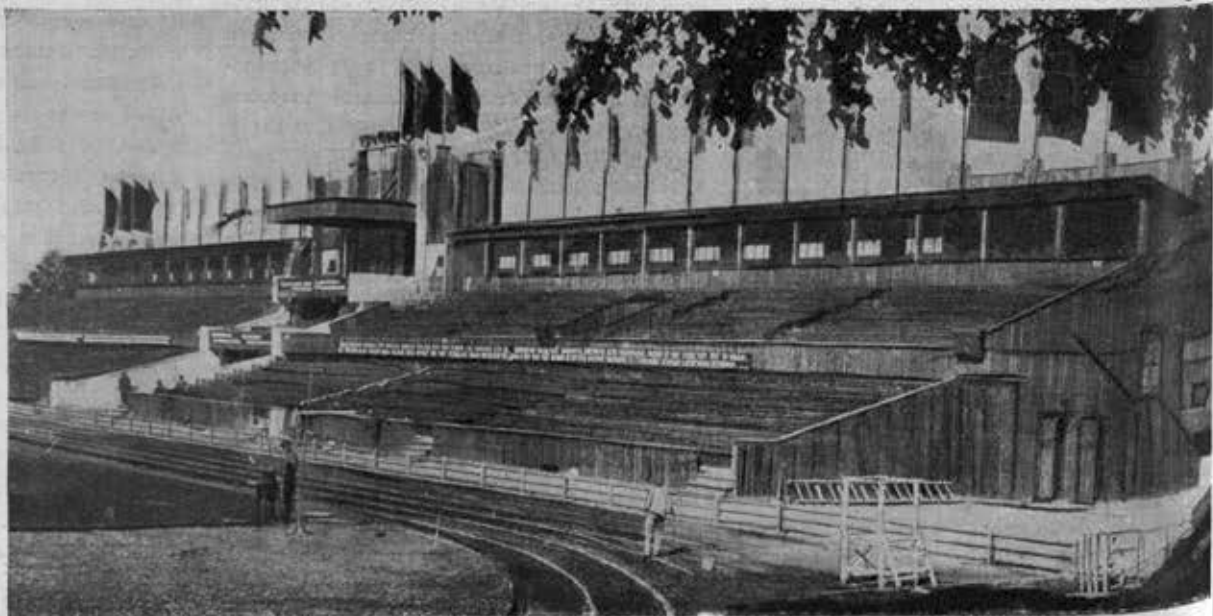
Projet d'aménagement de Kazan  
Esquisse de la reconstruction de la ville  
Arch. B. Dmitriev

наблюдения авторов проектов и, конечно, были неразумно выполнены.

К более мощным объектам строительства, находящимся еще в первичной стадии стройки, надо отнести фабрику кинофотоленки, проектировка которой выполнена при ближайшем участии московских архитекторов: В. Мительмана, В. Александрова, Б. Утевского и др.

При фабрике строится городок. В текущем году на строительство и монтаж

Стадион Динамо  
в Казани  
Арх. П. Сперанский



Le stade Dynamo  
à Kazan  
Arch. P. Speranski

ассигновано 20 млн. рублей. Весь участок фабрики будет богато декорирован зеленью, партерными цветниками, боскетами, газонами, многочисленными фонтанами и скульптурой. Но и этот крупный объект строительства пока является безнадзорным, так как авторы проекта не принимают участия в его осуществлении, а местные архитектурные силы стоят до сих пор в стороне от этого дела, и только на республиканской конференции архитекторов Татарии, бывшей в начале мая текущего года, было дано обещание выделить бригаду архитекторов для активного участия в работе по оформлению фабрики.

Здания, возводившиеся в самой Казани в первые годы революции, обычно выдерживались в формах упрощенной коробочной «архитектуры». Местные проектные организации еще недавно были заняты, главным образом, приспособлением к местным условиям эскизных проектов, заготавливаемых в Москве, и составлением технических смет и рабочих чертежей. Только начиная с 1934 г. на постановку проектирования в Татарии было обращено серьезное внимание. Был создан Архитектурный совет, взявший под свой контроль все строительство в пределах Казани. За год существования Архитектурного совета было рассмотрено свыше ста проектов. При горкомхозе была организована архитектурно-планировочная мастерская под руководством арх. В. П. Попова. Не менее интенсивно работает архитектурная мастерская Татстроя под руководством арх. Б. М. Федорова. В настоящее время сформировался татарский филиал Союза архитекторов. Таким образом, архитектурная жизнь Татарии значительно оживилась.

Что же может быть уже сейчас затребовано в архитектурный актив Татарии? Из зданий, уже отчасти осуществленных, прежде всего следует упомянуть дом НКВД, построенный по проекту арх. Б. М. Федорова.

Удачно также сконструирован стадион «Динамо» арх. П. П. Сперанским, находящийся в центре города. Далее надо упомянуть «Дом печати». Это здание, запроектированное в формах сдержанного конструктивизма, могло бы получить все же положительную оценку, если бы были учтены особенности окружающей обстановки. Узкая улица Баумана, на которой возведено здание, не дает возможности охватить сразу взором весь фасад; кроме того, монументальный объем здания мало гармонирует с примыкающими строениями. Из числа новых построек надо отметить еще клуб завода № 40.

В последнее время утверждены ряд интересных проектов: дом рабочих СК-4, дом Кожсурогата (арх. Нейман), общежитие медицинститута (арх. Н. Баталов), клуб меловщиков (арх. И. Гайнуудинов), третий дом специалистов (арх. А. Дубровин), дом рабочих коммунального хозяйства (арх. Афанасьев), дом рабочих валяльной фабрики (арх. Копец и Дубровин), стадион Татпрофсовета (арх. П. Сперанский). В ряду объектов ближайшего строительства центральное место, конечно, занимает «Дворец культуры».

В конкурсе на проект этого здания приняли участие четыре московских архитектурно-проектных мастерских и одна бригада казанских архитекторов. Принят к постройке вторично переработанный



Проект Дома печати в Казани  
Арх. С. Пэн

эскизный проект арх. Лихачева (московская мастерская № 2).

В заключение необходимо отметить, что обстановка, в которой приходится работать казанским архитекторам, еще не отвечает требованиям повышения их мастерства и культуры. Необходимо установить периодические командировки молодежи в центр; это безусловно будет способствовать повышению их квалификации. Надо создать хорошую библиотеку по архитектуре, тем более, что казанская университетская библиотека обладает целым

Новый клуб завода № 40 в Казани  
Вестибюль



Projet de la Maison de la presse à Kazan  
Arch. S. Pain

рядом редких изданий. Эти книги лежат в течение целых десятилетий без движения под спудом.

Надо подчеркнуть, что пока казанские молодые архитекторы мало работают над собой: нет у них студий, не устраиваются лекции, дискуссии, обсуждения; не уделяется время изучению памятников национального искусства. Мы уверены, что организованный недавно филиал Союза архитекторов возьмется энергично за работу и сумеет объединить вокруг себя все лучшие архитектурные силы Татарии.

Nouveau club de l'usine № 40 à Kazan  
Vestibule





Школьный городок в Рабате  
Главный фасад коллежа  
Арх. А. Маркиано  
(„La Technique des Travaux“, № 5, 1935)

Школьный городок в Рабате (Марокко).  
Арх. А. Маркиано. „La Technique des Travaux“  
1935, № 5, стр. 233—240, 16 рис. и планов.

Городок расположен в стороне от городского центра, на свободной территории.

В центре городка находится стадион, вокруг него группируются: начальная школа, детский сад, пионерский центр, школьный очаг, вилла директрисы и средняя школа.

В настоящее время заканчивается постройка здания средней школы (колледжа) и «школьного очага».

Все классы колледжа, размером 7 × 8 м, обращены на юг и имеют очень широкие оконные проемы. Кроме классов, в колледже имеются залы для рисования, лаборатории, залы для обучения домашнему хозяйству для девочек и две мастерские для мальчиков. Каждый этаж является совершенно самостоятельной единицей, со своими классами, галереями и рекреационным помещением. Сообщение между этажами сосредоточено в концах здания, примыкающих к галереям, ведущим в рекреационные помещения. Дирекция, зал для учительских собраний, канцелярия выведены в особый одноэтажный корпус. Рекреационный зал представляет собой открытую со стороны стадиона и застекленную с южной стороны галерею.

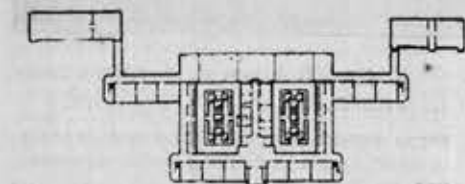
«Школьный очаг» наделен монументальным, облицованным мрамором, входом, ведущим в главный зал, состоящий из центральной части и из двух боковых галерей, отделенных от центральной части рядом облицованных мрамором столбов. В обоих концах зала — лестницы с мраморными ступенями. Лестницы ведут в расположенные по обе стороны средней одноэтажной части здания двухэтажные его крылья.

Купальное заведение в Шайрхэмптоне. Арх. Деннинг. „Journal of the Royal Institute of British Architects“, 1935, № 15, стр. 882—891, 6 фото и планов.

Купальное заведение в Шайрхэмптоне приспособлено для обслуживания небольшого пригорода.

Все заведение может обслуживаться персоналом из двух максимум четырех человек. Все обслуживающие устройства приводятся в действие автоматически и требуют самого несложного надзора.

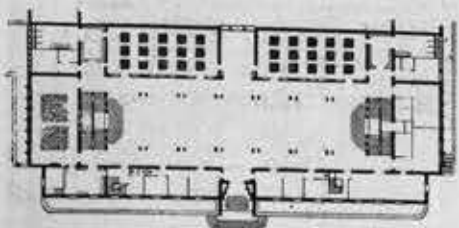
Женские и мужские раздевалки расположены с двух противоположных сторон здания. Отделения оборудованы обычными душами и ножными ваннами, обязательными для всех посетителей перед погружением в бассейн. Бассейн железобетонный, окружен проходом, под полом которого проложены воздушные и выпускные трубы. Крыши на стальных фермах с подпорами. Стены кирпичные.



План 2-го этажа коллежа



Школьный городок. Рекреационное здание  
Арх. А. Маркиано



Рекреационное здание. План

Многokвартирные дома. „Architects Journal“, 1935, № 2102.

Специальный выпуск журнала посвящен злободневному в Англии вопросу о многоквартирных домах.

В ряде статей журнал пытается рассеять предубеждение против многоквартирных домов и доказать, что односемейный отдельный коттедж отжил свой век, но крайней мере, в больших городах и что отныне на архитекторов возлагается задача создания в многоквартирных домах таких условий, которые были бы приемлемы для самых непримиримых сторонников традиционных особнячков.

К этим условиям относятся: тщательно продуманное расположение квартир, обеспечивающее самостоятельность каждой квартиры, максимальная звукоизоляция, большие свободные пространства вокруг домов для зеленых насаждений и для игр, электрификация, газификация, домовые рестораны и т. п.

В журнале приводится много фото многоквартирных домов и планов квартир, отвечающих, по мнению автора, этим требованиям, как например, многоэтажный дом в Хайгате, запроектированный арх. Тектоном и Любетшиным.

Дом на озере Мичиган. Арх. Джон Льюис Райт. „L'Architectural Forum“, 1935, № 4, стр. 535—548, 36 фото и планов.

Этот дом, построенный одним из виднейших современных архитекторов США, резко отличается от других современных приозерных или приморских домов тем, что архитектор отказался от общепринятых для такого рода построек массивных, задерживающих напор воды, укрепляющих берег, каменных стен и применил архитектурную конструкцию на сваях, напоминающую жилища первобытных обитателей берегов швейцарских озер. Такая форма, в бурю вода захлестывает глубоко под дом, не причиняя последнему ни малейшего вреда.

В качестве свай применены двутавровые стальные балки, толщиной в 30 футов, расположенные по три штуки над частью дома, примыкающей к озеру. Кирпичная кладка заполняет только пространство между двумя устоями и служит буреломом для фундамента домовых стен и для опоры входного мостика.

За исключением этой кирпичной стены, вся конструкция здания стальная. Снаружи дом оштукатурен. Полы металлические, покрытые лаучковыми плитками. Крыша из меди, равно как и доска вдоль стен между окнами, пропускающая пентилацию и имеющая зрелого эстетическую цель создания гармонии между домом и линией озера и горизонта. При выборе типа окон, архитектор отказался от сплошного горизонтального застекления;

Франк Хент. Лицо Лондона, 1910—1935. „Journal of the Town Planning Institute“, 1935, т. 21, № 7, стр. 179—185.

Подробный обзор эволюции застройки Лондона за последние 25 лет. Важным фактором, влияющим на структуру города, автор считает уменьшение числа жителей собственно Лондона (территория Лондонского графства, занимающего 117 кв. миль) и рост так называемого «Большого Лондона» (693 кв. миль).

Процесс децентрализации особенно ярко обозначился за последние годы.

В связи с новым законодательством о планировке, густота застройки заметно снизилась, в то же время сильно увеличилась высота зданий, чем нарушается равновесие между улицей и окружающими ее домами. Автор подвергает резкой критике последнюю реконструкцию Риджент-Стрит, включающую ансамбль, созданный крупнейшим планировщиком прежнего времени Джоном Нэш. Нарушена цельность квартала особняков Карлтон Гарденс, где выстроены деловые здания, совершенно не гармонирующие со старыми зданиями. Тот же процесс вытеснения жилых домов деловыми и особняков — многоквартирными доходными домами имеет место и в других местах — Джемс Сквер, Веркли Сквер, Гроувенор Сквер и т. д.

Проект «лечебного центра». „Architectural Review“, 1935, май, стр. 293.

Английский журнал „Architectural Review“ публикует проект нового «лечебного центра» архитектора Оуэн Вильямса. Порочается, прежде всего, социальное назначение проекта. Он должен противодействовать тенденции расселения городского населения, стремящегося от городских центров к периферии и пригородам. Что же толкает жителей города в пригород? По словам журнала — это ограничение личной и общественной жизни в отравленных деловой суетой городских центрах. Пригород — это надежда на «спокойную жизнь». И все же жизнь должна протекать именно в городе. Авторы задают себе вопрос: «Мы знаем, где должны жить люди, но как мы заставим их жить там?» И отвечают: путем создания условий полноценной и энергичной жизни в пределах городской черты. Лечебный центр создан для этой цели. «Это — фокус, где город, как мастерская, и город, как общество, совпадают». Таким образом, социальная демагогия прикрывается и этот достаточно любопытный и характерный проект.

Функцией «центра» является регулярный медицинский надзор над занимающим здание семейством, изучение болезней и недомоганий в стадии их возникновения, вследствие такой постановки медицинского надзора, возможность профи-

лактических мероприятий. Планировка дома и вся пространственная организация целиком вытекают из этого назначения здания.

Здание будет занимать участок в два акра в Пекгаме (Англия). Главный фасад находится в глубине участка и из него открывается перспектива сада. Открытый портик на уровне земли служит детской площадкой, составляя, вместе с тем, переход от внешнего пространства к внутренним помещениям, — детской комнате и детскому бассейну. Второй этаж занимает комната отдыха, в третьем этаже — библиотека. Два боковых фасада имеют физкультурный зал с другой стороны — лекционный зал. Оба зала занимают в высоту два этажа. Основная конструкция сводится к крестообразным железобетонным колоннам минимального сечения и железобетонным плитам. Железобетонные стойки не оштукатурены, как снаружи, так и внутри здания.

Композиционным ядром здания является плавательный бассейн нормальных спортивных размеров. В размещенный в первом этаже бассейн можно попасть только из раздевалки второго этажа. Комнаты отдыха отгорожены от бассейна стеклом. Пожалуй, единственно замкнутыми комнатами является ряд медицинских комнат во втором этаже. Для всех остальных помещений характерно стремление к пространственному их объединению.

«Первый лечебный центр», безусловно, интересен, как эксперимент. Но надежды, что подобные здания могут получить распространение и оживят жизнь в капиталистическом городе — беспочвенны. Это очередной образец рекламного утопизма и утопического экспериментаторства.

Отделение склада Национальной библиотеки в Версале. Арх. М. Ру-Сниц. „L'Architecture d'Aujourd'hui“, 1935, № 4, стр. 31.

Склад предназначен для приема провинциальных журналов и дубликатов. Он состоит из трех параллельных корпусов, разделенных шестиметровыми пространствами, и включает в себе зал прибрания и управления, зал каталогов и картотек, консультационный зал и т. д.

Автор из соображений пожарной опасности решительно отказался от традиционных конструкций и перекрытий и применил всюду железобетон: каждый этаж изолируется между двумя железобетонными перекрытиями, а стены представляют железобетонную частую клетку, сплошь застекленную.

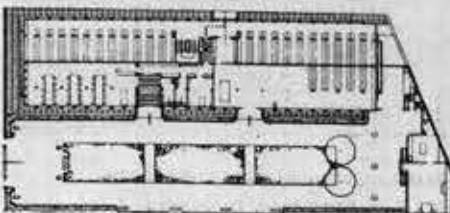
Благодаря всем этим особенностям, в экстерьере здания подчеркнуты и эстетизированы конструктивные несущие элементы. Архитектурным фоном для стоек служит железобетонная стенная клетка.



Отделение склада Национальной библиотеки в Версале  
Арх. М. Ру-Сниц  
(„L'Architecture d'Aujourd'hui“, № 4, 1935)



Проект отделения склада Национальной библиотеки в Версале. Макет



Отделение склада Национальной библиотеки в Версале. План



Школа на открытом воздухе в Сюрэне, близ Парижа. Главное здание  
Вид из классных комнат  
Арх. Бодуэн и Лодс  
(„L'Architecte“, № 3, 1935)



Школа на открытом воздухе в Сюрэне, близ Парижа. Классные комнаты  
Вид из главного здания



Проект „Аудиториума“ в Риме. План  
Арх. Е. А. Гриффини, Е. Фалуди  
Ниж. Кавалиери  
(„L'Architettura Italiana“, № 4, 1935)

Школа на открытом воздухе в Сюрэне. Арх. Бодуэн и Лодс. „L'Art et Décoration“, 1935, май, стр. 190—196, 13 фото; „L'Architecte“, 1935, март, стр. 25—31, 15 фото и чертежей.

Описание «школы на открытом воздухе» в одном из парижских предместий. Расположенный в парке на живописных склонах Мон Валерьен, этот школьный городок предназначен для болезненных детей. Волнистый профиль парка с разницей в уровнях до 14 м, повышая живописность местности, в то же время усложнял задачу архитекторов.

Главный корпус школы представляет собой как бы триптих с тупыми углами, обращенный и открытый на южную сторону. Северные стены его, ограждающие путь северным ветрам, облицованы бретонским гранитом. В центре — застекленная будка привратника, образующая выступ, рассчитанный так, чтобы привратник мог с своего места наблюдать за входами всех трех частей триптиха. В центральной створке последнего помещается школа для младшего возраста, в левой — для девочек, в правой — для мальчиков. Каждая из этих частей представляет собой как бы большой застекленный с трех сторон ящик с несколькими отделениями.

Отделение для мальчиков и отделение для девочек состоит из следующих помещений: большой зал в  $40 \times 8$  м, со стенами, окрашенными в бледно-голубой цвет с панелью из травертиновых плит, отделенный от сада целой системой раздвижных застекленных стен, которые задвигаются только в очень холодную погоду. Бассейн, души, зал для практических работ ( $24 \times 8$  м), представляющий собой продолжение крытого рекреационного двора, из которого в верхний этаж административного здания, где расположена столовая, зал для обязательного отдыха и комнаты учителей, ведет пандус. Верхний этаж и террасу, увенчивающую здание, связывает также пандус.

Отделение для детей младшего воз-

раста имеет отдельную раздевальню, два классных помещения, составляющих часть крытого рекреационного двора, столовую, искусственный пляж.

Кроме этого главного корпуса, на территории парка разбросаны учебные павильоны, представляющие собой небольшие зубчатые формы домики с тремя раздвижными стеклянными стенами; здесь же находится врачебный павильон. Весьма интересна система соединения мостиками главной части школы и расположенных на разных уровнях павильонов.

Виллербанн. „Architectural Forum“, 1935, № 6, стр. 549—566, 16 фото и планов.

Статья посвящена описанию города Виллербанна близ Лиона, жилые кварталы которого застроены комфортабельными небоскребами.

Общественная жизнь нового города сосредоточена на площади, увенчанной двумя водными бассейнами. По одну сторону площади возвышается «дворец труда», состоящий из высокого центрального корпуса с двумя более низкими крыльями. Средний корпус состоит из трех совершенно самостоятельных, расположенных одна над другой единиц — нижнего этажа с бассейнами для плавания в  $9 \times 20$  м, со 130 кабинками для раздевания, устроенного по последнему слову техники, над ним — этажа с рестораном, кухнями и т. п.; еще выше — театра на 1800 человек. Восточное крыло двора предназначено для различных учреждений общественной гигиены (бюро гигиены, антитуберкулезный диспансер, рентгенологические кабинеты, дородовая клиника, клиника для кормящих матерей, а также обширный читальный зал с литературой по гигиене). В западном крыле помещаются клубы, аудитории, залы для собраний и т. п.

На вечере, состоявшемся 22 мая в Доме культуры в Париже под председательством архитектора Огюста Перре, состоялся доклад Андре Люрса о современной архитектуре в СССР. Охарактеризовав задачи, стоящие перед советскими архитекторами, Люрса высказал уверенность, что все эти задачи будут успешно разрешены, благодаря творческому подъему советских архитекторов и преимуществам социального строя СССР.

Программа созываемого в Риме 22—28 сентября с. г. XIII Международного архитектурного конгресса выдвигает следующие темы:

1. Новые стройматериалы и конструкции.
2. Участие архитектора в разрешении проблем градостроительства, сооружения мостов, набережных, вокзалов.

3. Проблема непосредственного контакта архитектора с заказчиком и борьба против монополии строительных акционерных компаний.

4. Стандартизация коллективных жилищ.

5. Подземные сооружения, средства сообщения и меры охраны.

6. Защита авторского права на проекты и права архитектора лично руководить выполнением последних.

7. Конкурсы на проекты общественных зданий.

В начале июня «Лигой борьбы с шумом» открыта в Лондоне (в Научном музее) выставка, состоящая из трех секций: научно-исследовательской, транспортной и строительной.

На северной стороне площади расположена ратуша — здание с общей кубатурой в 342 000 фз, в котором сосредоточены все муниципальные учреждения, зал совета, бюро бракосочетаний, библиотека. В башне ратуши, имеющей высоту в 20 ф., размещен городской музей.

В непосредственной близости от этого средоточия общественной жизни города находятся жилые небоскребы. Нижние этажи заняты под магазины, а десять верхних — квартирами, отдельным группам которых придана форма буквы Т.

Небоскребы построены уступами, с большим количеством балконов, которые, наравне с уступами, служат украшением этих домов: архитектурный эффект достигается без помощи каких-либо орнаментов. Все квартиры имеют минимум две и максимум семь комнат, снабжаются горячей водой и оборудованы газовыми и электрическими кухнями.

Проект римского «Аудиториума». „Architettura Italiana“, 1935, № 4, стр. 132—140, 14 фото и чертежей.

Конкурсный проект большого музыкального центра в Риме арх. Е. А. Гриффини и Е. Фалуди. Согласно условиям конкурса в «Аудиториуме» должны быть предусмотрены главный зал на 5 000 мест, зал для камерных концертов на 1 000 мест, большой зал и два малых для репетиций оркестров, зал для репетиций хора, комнаты для занятий солистов, хранилище для инструментов, кафе, комнаты секретариата, дирекции и т. д.

Под здание отводится площадь в 7 000 м<sup>2</sup>, на соседнем участке предполагается постройка музыкальной академии.

Главный корпус «Аудиториума» расположен на оси виа деи Трионфи. Здесь помещается зал на 5 000 мест. Второстепенный корпус выходит на виа Авентина с всякого рода служебными помещениями

и залом на 1000 человек. Размещение зал в разных корпусах, выходящих на две разные улицы, обеспечивает лучший порядок в распределении людского потока и большую безопасность.

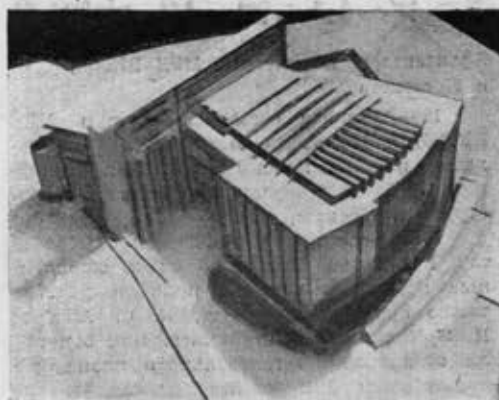
В проекте большое внимание уделено организации подъездов к зданию. Зал на 5 000 мест запроектирован в форме трапеции со слегка изогнутым основанием с эстрадой для музыкантов. Последняя имеет в ширину 42 м. В партере размещается 2 000 слушателей. Балкон разделен на три сектора по 1 000 мест в каждом. Профиль балкона, в интересах лучшей видимости, запроектирован так, чтобы линия, идущая от головы зрителя, образовала с линией, идущей от крайней оконечности оркестра, угол в 14°.

Партер занимает 1 380 м<sup>2</sup>, амфитеатр — 2 010 м<sup>2</sup>. На каждого зрителя приходится площадь 0,70 м<sup>2</sup>, на каждого исполнителя в оркестре — 2,25 м<sup>2</sup>.

Физкультурный центр в Лондоне. Арх. Роберт Уилльямс. „Architectural Review“, 1935, май, стр. 203—216, 22 фото.

Крупнейший физкультурный клуб Лондона занимает участок в два акра. В его незастроенной части разбиты сады. Дом расположен в глубине участка вдали от улицы и выходит своим главным (юго-западным) фасадом в сад. Часть нижнего этажа, совершенно открытая с одной стороны, представляет собой зал для детских игр на воздухе в плохую погоду и непосредственно связан с детской и бассейном для детей. В обоих концах нижнего этажа расположено по гимнастическому залу с непосредственным выходом в сад, читальня и гостиная.

В доме имеется отличный бассейн для плавания, помещения для медицинских консультаций, ресторан, кафе, комнаты и террасы отдыха, концертные, лекционные залы и т. п.



Проект «Аудиториума» в Риме. Макет  
Арх. Е. А. Гриффини, Е. Фалуди  
Инж. Кавалиери  
(„Architettura Italiana“, № 4, 1935)



Проект «Аудиториума» в Риме  
Вид с новой площади

В строительной секции, организованной Королевским институтом британских архитекторов, наглядно показывается, в какой мере различные методы строительства влияют на звукопроводность зданий. На выставке виднейшими специалистами были зачитаны доклады, посвященные звукоизоляции зданий. Кроме того, этой же секцией были изданы правила, которыми следует руководствоваться архитекторам в видах борьбы с шумом.

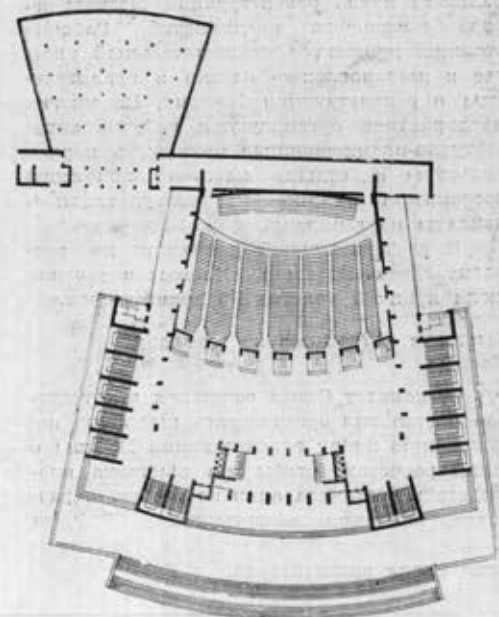
С недавнего времени Аия София в Стамбуле превращена в музей.

Редчайшие памятники римского и византийского искусства, предназначенные для музея, до сих пор не размещены в нем, и пока что для осмотра открыт только самый храм.

Михраб сохранил в знак того, что храм являлся мечетью, в то время как все остальные его части будут восстановлены в их первоначальном виде.

Ковры, украшавшие мечеть, сняты, благодаря чему обнажился весь каменный пол, часть которого сохранилась со времени постройки храма. Эта часть пола представляет собой большой квадрат с кругами из порфира, мозаикой и полоской инкрустаций из слоновой кости. По-видимому, таково было первоначальное замощение пола, замененное позднее мраморными плитами.

В ограде храма производятся раскопки древнего римского атриума. Обнажены также развалины турецких построек, сооруженных из камней старых византийских зданий.



Проект «Аудиториума» в Риме. Генплан

## Архитекторы на пленуме МКК ВКП(б) и Моссовета

10—11 июля состоялся пленум МКК ВКП(б) и Моссовета, посвященный обсуждению постановления ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР о генеральном плане реконструкции Москвы.

После доклада председателя Моссовета тов. Булганина состоялись очень оживленные прения, в которых приняли участие также архитекторы — гг. К. С. Алабин, Н. Я. Кошкин и С. Е. Чернышев. Они отметили грандиозность генерального плана реконструкции Москвы и заверили партию и правительство в том, что архитектурная общественность СССР приложит все силы к тому, чтобы выполнить поставленные перед нею задачи. В речах московских архитекторов был затронут ряд практических вопросов архитектурно-планировочной и строительной работы, встающих в связи с реализацией генерального плана.

С яркой двухчасовой речью выступил в конце пленума встреченный бурными овациями Л. М. Каганович.

## Общесоюзное собрание архитекторов

19 июля в Думе архитектора состоялось общесоюзное городское собрание архитекторов, посвященное историческому постановлению ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР о десятилетнем плане реконструкции Москвы.

После вступительного слова тов. К. С. Алабина с докладом выступил тов. А. Я. Александров, подробно охарактеризовавший значение генерального плана для развития советской архитектуры.

В прениях по докладу тов. Александрова приняли участие гг. Заславский, Туркенидзе, Нессеж, Власов, Гольц, Сидоров и Кусакон. Собрание приняло приветствия гг. Сталину, Кагановичу, Хрущеву и Булганину и обращение ко всей архитектурной общественности.

## Обсуждение генплана Москвы на предпринятиях

Оргкомитет Союза советских архитекторов организовал широкое обсуждение генерального плана реконструкции Москвы на ряде московских предприятий. Рабочие столицы проявляют исключительный интерес к постановлению партии и правительства о реконструкции Москвы. На многих предприятиях организуются рабочие архитектурно-планировочные кружки, в парках культуры и отдыха массовой комиссией оргкомитета организованы консультации и доклады по генплану.

В разъяснительной кампании по генплану реконструкции Москвы в течение июля приняло участие 150 архитекторов.

## Выставка материалов по генплану Москвы

Оргкомитет Союза советских архитекторов постановил организовать выставку, посвященную плану реконструкции Москвы с таким расчетом, чтобы эта выставка впоследствии составила один из основных разделов выставки «Архитектура СССР за 17 лет», которая будет открыта к несомненно съезду архитекторов.

## Польские архитекторы в Москве

В Москву прибыли польские архитекторы — Сигалин и Бюм, участники конкурса 1932 г. на проект Дворца советов.

Польские архитекторы всесторонне ознакомились с работой архитектурных мастерских Моссовета.

## Архитектурное шефство над Белорусско-Балтийской ж. д.

2-й архитектурно-проектная мастерская Наркомтэкспрома взяла шефство над Московско-Белорусско-Балтийской ж. д. 9 июля в Думе архитектора состоялось подписание договора о шефстве.

При подписании договора выступили руководитель мастерской проф. П. Голосов, представитель оргкомитета Союза архитекторов Д. Аркин, выразивший пожелание, чтобы шефство носило двусторонний характер, и представители дороги.

## Памятник С. М. Кирову

В № 7 «Архитектуры СССР» сообщалось об обращении президиума Ленинградского совета к Союзу советских архитекторов и Союзу советских художников с призывом мобилизовать всю творческую энергию для того, чтобы создать достойный памятник С. М. Кирову.

Оргкомитет Союза советских архитекторов в своем обращении к архитектурной общественности подчеркивает, что обращение Ленинградского совета является «высокой честью для работников советской архитектуры» и выражает глубокую уверенность в том, что советские архитекторы «сумеют создать достойный монумент славному трибуну пролетарской революции, павшему на боевом посту от руки классового врага».

В ответ на обращение президиума Ленинградского совета ленинградская архитектурная и художественная общественность объявила себя мобилизованной для работы над созданием монументального памятника С. М. Кирову. Под заявлением ленинградских архитекторов, скульпторов и художников имеются подписи: А. Никольского, Н. Троцкого, А. Юнгера, Е. Левинсона, Г. Симонова, И. Гинзбурга, И. Бродского, К. Петрова-Водкина, Манзера и др.

## Всеукраинский Дом архитектора

Всеукраинский оргкомитет Союза советских архитекторов призвал харьковский Дом архитектора образцовым на Украине. В своем постановлении оргкомитет отмечает, что харьковский Дом архитектора сумел стать подлинным культурным центром для сотен харьковских архитекторов и студенческой молодежи двух местных архитектурных вузов и двух техникумов.

## План реконструкции Киева

15 июля на Киевском общегородском собрании архитекторов, инженерно-строителей, планировщиков, экономистов и представителей научно-технической общественности был, по инициативе руководителя киевских большевиков тов. П. П. Постышева, решен вопрос о создании трехлетнего плана реконструкции Киева.

С большой речью о принципах реконструкции Киева выступил тов. Постышев. В прениях приняли участие киевские архи-

текторы гг. Хаустов, Холостенко, Тимошкин, Шехонин, Алешин и др.

В своем заключительном слове П. П. Постышев указал на необходимость создания специального аппарата для составления плана реконструкции Киева, подчеркивая, что в этот аппарат следует привлечь лучших специалистов не только Киева, но и всей Украины и, если понадобится, и Москвы.

## Французские архитекторы в столице Украины

В июле столицу Советской Украины Киев посетила делегация французских архитекторов, ознакомившаяся с историческими памятниками города.

Оргкомитет Союза советских архитекторов Украины поручил сопровождать делегацию одному из лучших знатоков города проф. Маргилевскому.

В Думе архитектора состоялась встреча французских гостей с архитекторами Киева.

## Архитектурная выставка в Донбассе

Союз советских архитекторов Донбасса получил из Москвы передаточную выставку лучших образцов проектов и построенных зданий Москвы, Ленинграда, Харькова, Киева, Иваново-Вознесенска и т. д.

Выставка открылась в г. Сталино в клубе им. Шевченко.

## Новые кадры архитекторов Армении

7 июля в Эриванском политехническом институте успешно защитили свои дипломные работы выпускники-архитекторы: Георгий Мурза (планировка поселка Сардарбаба), Пайлик Манукиан (проект санатория в Арзни), Милица Мейер (проект здания Госмузея ССРА) и Валентина Макаревич (проект санатория в Арзни).

Председатель приемочной комиссии академик А. И. Таманян отметил рост творческих способностей и навыков у молодых архитекторов Армении и от имени комиссии дал положительную оценку работ дипломантов.

## Архитектурные памятники Грузии

В середине июля в Тифлисе вернулась экспедиция Музея искусств Грузии, обследовавшая древние грузинские архитектурные памятники в верховьях рек Лехури и Ксанки.

Наибольший интерес для исследователей представили памятники архитектуры VIII и IX веков в с. Армази и Цицкали. Храм в с. Армази выделяется своеобразием своих архитектурных форм и характерностью орнаментов на колоннах и фасаде здания. Обследован также ряд крепостей феодальной эпохи.

## Планировка гор. Куйбышева

Научно-технический совет Наркомхоза и Высший совет коммунального хозяйства при ЦИК СССР одобрил и утвердил схему распределения территории г. Куйбышева, представленную специально прибывшей в Москву бригадой в составе начальника АПУ Куйбышевского горсовета тов. Пылева, арх. Капелеского, инж. Стопанова и экономиста Иванова.

В ближайшие дни куйбышевские архитекторы-планировщики приступают к разработке проекта планировки города по отдельным его участкам.

# СОДЕРЖАНИЕ

Стр.  
Pages

# SOMMAIRE

План социалистической Москвы	1
Конструктивизм и функционализм. Н. А. Милютин	5

## ПРАКТИКА

Заметки о промышленной архитектуре. Д. Аранович	11
Невыразительная архитектура. В. Кусаков	19
Новые набережные Москвы. И. А. Француз	22

## АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Капелла Пацци. А. Г. Цирес	30
Архитектурно-художественный облик Архангельского. С. В. Бессонов	44

## ЗА РУБЕЖОМ

Современная планировка больниц. Стенлей Холл	54
Новая больница Божон в Париже	58

## АРХИТЕКТУРНЫЕ АРХИВ

Эжен Делакруа об архитектуре. Перев. А. Семенов	60
---	----

## ПИСЬМА С МЕСТ

Архитектура советской Татарии. П. Дульский	62
--	----

## ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

ХРОНИКА	68
---------	----

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Архитектурные ансамбли  
Вып. I. Афинский Акрополь

Plan de Moscou socialiste
Le constructivisme et le fonctionnalisme, par N. A. Milutine

## NOS RÉALISATIONS

Notes sur l'architecture industrielle, par D. Aranovitch
Architecture non expressive, par V. Koussakov
Les nouveaux quais de Moscou, par I. A. Franzouse

## L'HÉRITAGE ARCHITECTURAL

La chapelle Pazzi, par A. G. Zires
L'aspect architectural et artistique du village Arkhangelskoé, par S. V. Bes- sonov

## A L'ÉTRANGER

Nouvel aménagement des hopitaux, par Stenley Hall
Le nouvel hopital Beaujon à Paris

## NOS ARCHIVES

Eugène Delacroix sur l'architecture. Tra- duction par A. Semenov
---

## CORRESPONDANCES

L'architecture de la République Sovié- tique Tartare, par P. Doulski
---

## A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES

## CHRONIQUE

## SUPPLEMENT

Ensembles architecturaux  
No I. L'Acropole d'Athènes

ПОПРАВКА. На стр. 60 № 7 журнала „Архитектура СССР“ подпись автора статьи „Рисунки С. В. Ноаковского“ следует читать: Арх. Вяч. Корчагин“.

**ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ,  
ПОЛУЧАЮЩИХ ИЗДАНИЯ  
ПО АДРЕСНОЙ СИСТЕМЕ**

При всякого рода обращениях в издательство (возобновление подписки, перемена адреса, жалобы на невысылку или пропажу отдельных номеров и т. п.) необходимо прикладывать печатный ярлык, по которому высылаются издания.  
Жургазобъединение

# 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:  
MEJDUNARODNAYA 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. Alabyan

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

ABONNEMENTSANNAHME:  
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSKA  
UDSSR, KUSNETZKY MOST, 18

KNIGA BUCH UND LEHRMITTELDES. m. B.  
BERLIN, W. 35 KURFÜRSTENSTRASSE,  
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12610.  
DEUTSCHLAND