

АРХИТЕКТУРА СССР

11 • НОЯБРЬ • 1940

120 лет со дня рождения Фридриха Энгельса • Конкурс на проект 2-го Дома СНК СССР • Юго-запад Москвы • Творчество Б. М. Иофана • Архитектурные формы и конструкции • Русское деревянное зодчество

32
5a

АРХИТЕКТУРА СССР

№ 11 НОЯБРЬ
МОСКВА 1940 г.

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

ГОД ИЗДАНИЯ
ВОСЬМОЙ

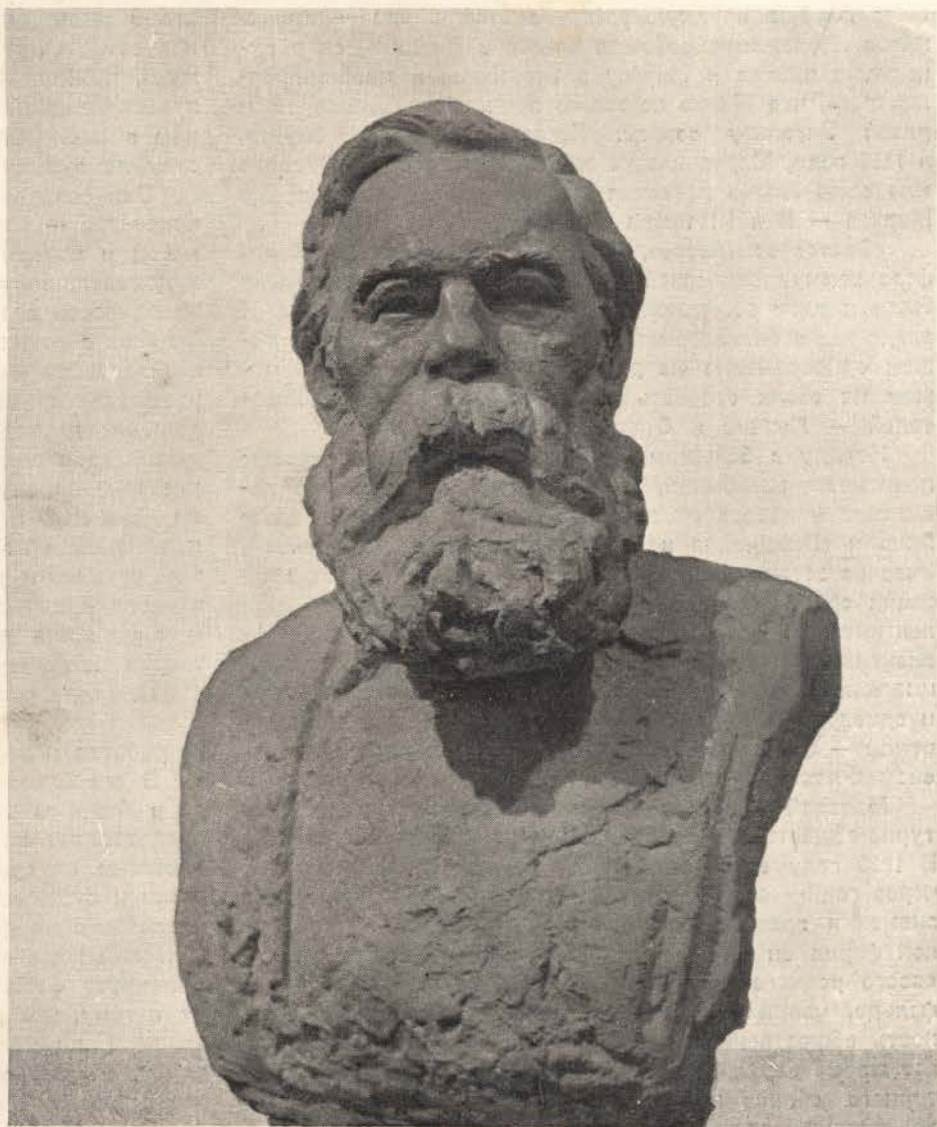
ФРИДРИХ ЭНГЕЛЬС

(К 120-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Сто двадцать лет назад — 28 ноября 1820 года — в небольшом провинциальном городке Рейнской области, Бармене, родился один из основоположников научного коммунизма, замечательный соратник и вернейший друг Маркса — Фридрих Энгельс.

В историческом деле освобождения рабочего класса и всего трудящегося человечества, в гигантской борьбе за осуществление коммунизма, имя Энгельса является неотъемлемой частью великого слагаемого четырех гениев — Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. Правда, Энгельс, по своей скромности, подчеркивал, что при Марксе он играет лишь «вторую скрипку», и во многих отношениях это, может быть, и было так. Но все же прав был и Ленин (т. XVII, стр. 34), когда утверждал, что «...имена Маркса и Энгельса справедливо ставят рядом, как имена основоположников современного социализма».

Энгельс, вместе с Марксом, является создателем философских основ мировоззрения революционного пролетариата. Они вместе выработали стройную систему диалектического материализма, который оказался сильнейшим орудием не только правильного познания мира, но и его преобразования. Применяя философский материализм и диалектический метод к изучению законов развития общества, они выковали теорию, служащую руководством в практической борьбе коммунистиче-



ФРИДРИХ ЭНГЕЛЬС

Скульптура Г. Нерода



ской партии пролетариата, сделали историю «такой же точной наукой, как, скажем, биология, способной использовать законы развития общества для практического применения» («Краткий курс истории ВКП(б)», стр. 109).

Тезис Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его» — нашел свое практическое осуществление в Великой Октябрьской социалистической революции. Отсюда, из теоретических основ правильного познания и изменения мира, выросли и учение о неизбежности гибели капитализма, и учение о диктатуре пролетариата, на них опиралась борьба с оппортунизмом и вся практическая и теоретическая работа, которую проводили Маркс, Энгельс, Ленин, проводит Сталин.

Совместная работа Маркса и Энгельса началась в 1844 году, и с первых же дней она стала настолько дружной, что, говоря об их творческом труде, сделать точное разграничение между ними трудно даже формально. Молодого Маркса, увлеченного вопросами философии, права, литературы и общей политики, именно Энгельс натолкнул на мысль вплотную заняться вопросами экономики. Но когда Энгельс в 1845 году написал свою первую крупную работу в этом плане — знаменитое «Положение рабочего класса в Англии», он с рукописью поехал к Марксу в Брюссель, и можно предполагать, что Маркс не только прочитал рукопись, но и давал Энгельсу советы. Когда же сорок лет спустя, в 1883 году, Маркс навеки оставил своего друга, Энгельс всю свою жизнь посвятил завершению основного труда Маркса — II и III томам «Капитала».

«Святое семейство», «Немецкая идеология», «Манифест коммунистической партии» и другие произведения были плодом совместной работы Маркса и Энгельса. И когда мы с благодарностью думаем об одном, то не можем одновременно не думать и о другом, как не можем их обоих оторвать от имен лучших их продолжателей — Ленина и Сталина.

Наряду с большим количеством работ по вопросам политики, экономики, военного дела, истории (из последних наиболее важны «Хрестьянская война в Германии» и «Революция и контрреволюция в Германии»), Энгельс оставил нам ряд самостоятельных трудов, имеющих огромное значение в разработке основ диалектического материализма. Это — «Анти-Дюринг», «Диалектика природы», «Людвиг Фейербах» и «Развитие социализма от утопии к науке». Изучение этих глубоких и одновременно чрезвычайно живо написанных исследований — одно из необходимых условий овладения марксизмом-ленинизмом.

Молодой Фридрих Энгельс начинает свою литературно-общественную деятельность с небольших статей. В 1839 году он пишет свои «Письма из Вупперталя», через год — статью «Родина Зигфрида», «Ретроградные знаменья времени» и другие. В блестящей литературной форме он рисует не только общественную жизнь своего родного городка — Бармена и соседнего — Эльберфельда, чаяния немецкой радикальной молодежи, косность общественных «деятели», но как бы попутно, и все же не случайно, дает критическую оценку архитектурного облика немецкого провинциального городка и архитектуры готического храма и тут же показывает, как реакция в общественной жизни проявляется в ли-

тературе и искусстве увлечениями стилем рококо. Он делает смелый, но чрезвычайно образный экскурс в историю мировой архитектуры и дает меткие образные характеристики: «Греческая архитектура отражает в себе светлое, веселое сознание, мавританская — печаль, готическая — священный экстаз; греческая архитектура, это — яркий солнечный день, мавританская — освещенные звездами сумерки, готическая — утренняя заря» (т. II, стр. 63).

Интерес Энгельса к вопросам литературы и искусства — характерный и для молодого Маркса — явился только прелюдией к углубленным занятиям, которые породили блестящие страницы в сочинениях Маркса и Энгельса, посвященные литературе и искусству. Иначе и не могло быть. Великие мыслители и революционеры, отдавшие всю свою жизнь социальной борьбе за освобождение человечества, не могли пройти мимо явлений, в которых и эта борьба и вся социальная действительность получают свое, хотя и не непосредственное, но всегда характерное отражение, не могли пройти мимо литературы и искусства.

Конечно, ни Маркса, ни Энгельса вопросы искусства не интересовали с профессиональной стороны. И те, кто в высказываниях Маркса и Энгельса по вопросам искусства ищут готовых рецептов или оценочных «формул», применимых во всех случаях жизни, занимаются вульгаризацией марксизма. Маркс и Энгельс оставили нам в наследство гениальный метод подхода к искусству по существу, которому мы и должны научиться.

Они создали основы марксистско-ленинской теории искусства — эстетики, опирающейся на диалектический метод и материалистическое понимание искусства и художественного творчества. Они были борцами за правдивость в искусстве, — за художественный реализм. Энгельс в своих известных письмах к Гаркнес и Каутской оставил нам целую стройную систему понимания реализма в искусстве. Характеристики и оценки отдельных периодов истории искусства и отдельных художников и писателей, данные Энгельсом (например, развернутая характеристика ренессанса, оценки Тициана, Бальзака и много других), чрезвычайно важные и ценные сами по себе, заключают, кроме того, руководящие установки для правильного, марксистского подхода к истории искусства вообще и представляют незаменимую ценность для марксистско-ленинской истории и теории искусства.

Помимо разработки общих вопросов искусства в своих литературно-критических работах Энгельс много работал и над проблемами градостроительства.

В его блестящей работе «Положение рабочего класса в Англии» замечательная глава «Крупные города» представляет не только интересный, насыщенный фактическим материалом исторический документ о планировке и строительстве крупных промышленных городов и особенно их рабочих кварталов, но и глубокий теоретический труд, который учит принципиальному подходу к вопросу о городских планах, о размещении жилья; учит тому, что сейчас в нашей стране осуществляется на деле, но невозможно в капиталистических условиях, — т. е. учит, что основным принципом планировки городов должно быть обеспечение материально-бытового благополучия трудящихся масс, для которых эти города предназначены. Как исторический документ, эта

глава заключает потрясающие страницы из той области архитектуры, которой профессиональные историки архитектуры никогда не интересовались. Перед нашими глазами встают ужасные в своей разоблаченной правде картины (подкрепленные собственными маленькими чертежами Энгельса) рабочих кварталов Лондона, Дублина, Ливерпуля, Манчестера и других промышленных центров середины XIX века Англии с их кривыми, грязными переулками, темными тупиками, путанными дворами, сырыми подвалами, разваливающимися коттеджами. Мы видим, с помощью каких планировочных приемов буржуазия отгораживала свои центральные, благоустроенные улицы от всего этого ужаса, — видим реальный, живой капиталистический город — образец бесчеловечного издевательства и над архитектурой и над человеком. Энгельс в этой главе показал нам изнанку «архитектуры», изнанку «градостроительства», как они понимались и осуществлялись в капиталистическом обществе.

К этой работе Энгельса примыкает не только его широко известный труд «К жилищному вопросу», но и ряд блестящих страниц как в его других трудах, так и в трудах Маркса, в особенности в «Капитале». Оба они, и Маркс и Энгельс, большое внимание уделяли жилищным условиям рабочих масс. Жилище, строительство жилищ, не является, по их воззрениям, неким добавочным, второстепенным моментом общественного бытия, а, наоборот, — с самых первых времен человеческой истории жилище составляет в комплексе производства жизненных средств один из основных моментов.

В «Происхождении семьи, частной собственности и государства» Энгельс отводит большое место характеристикам строительства в отдельные периоды ранней истории человечества, начиная с «высшей ступени» «дикого состояния» и кончая переходом от варварства к цивилизации. И здесь, и в «Анти-Дюринге», и в «Немецкой идеологии» Энгельс дает нам расшифровку правильного историко-материалистического понимания города и его возникновения. У буржуазных ученых город и его возникновение связываются в лучшем случае лишь с политическими моментами — города возникают лишь как административные центры, а в средних веках вырастают вокруг монастырей и замков с целью самозащиты от внешних врагов. Энгельс и Маркс, — не отрицая, конечно, административного значения городов, — блестяще показывают, что в основе возникновения городов лежит развитие общественного разделения труда, достигающее фазы, когда ремесленно-промышленный труд отделяется от труда земледельческого. Возникшая противоположность между городом и деревней, — учат Маркс и Энгельс, — ликвидируется неизбежно только с уничтожением противоположности между земледельческим и промышленным трудом, т. е. в социалистическом обществе. В нашей стране мы видим полное подтверждение этого теоретического взгляда на условия ликвидации противоположности между городом и деревней.

Чрезвычайно большой интерес для нас представляют многочисленные места как в совместной работе Маркса и Энгельса о «Немецкой идеологии», так и

в работе Энгельса о «Крестьянской войне в Германии», рисующие историческую роль городов, начиная с первого века нашей эры и кончая победой капитализма над феодализмом. Собрав эти места в одно целое, мы получаем хотя и краткую, но совершенно ясную социально-политическую историю средневековых городов, которая дает принципиальные установки для правильного понимания истории архитектуры этого отрезка времени.

При изучении и рассмотрении вопросов архитектуры, мы никогда не должны забывать того, чему учат основоположники марксизма, а именно, что архитектуру, строительство, задачи градостроения всегда следует рассматривать под углом зрения общественных интересов, интересов человека, для которого эта архитектура создается. Это — принцип социалистического гуманизма в архитектуре. Самая красивая архитектура перестает быть полноценной, если она идет вразрез с интересами общественного человека или если она не считается с этими интересами. Этот принцип, теоретически выдвинутый Энгельсом и Марксом, в нашей стране осуществляется на практике в массовом масштабе. Сталинская забота о человеке, являющаяся ярким, действительным выражением этого принципа, проникает собою все наше строительство, определяет нашу архитектуру.

Социалистическое искусство многим обязано Энгельсу. Идеи, которые развивал в своих работах Энгельс и которые нашли свое дальнейшее развитие, углубление и конкретизацию у Ленина и Сталина, являются сейчас руководящими идеями всей нашей художественной практики и теории. Это — правдивость, партийная направленность и принципиальность, связь с народом, требование глубокой идейности. Это — умение подходить к искусству, как к общественному явлению, отражающему свою эпоху, умение оценить лучшие периоды прошлого, умение ориентировать художественную практику на прогрессивные, передовые образцы художественного наследия. И, наконец, основное — правильно познать и оценить ту реальную действительность, которую отражает в себе эстетическое воображение художника, идти вперед, двигать искусство дальше.

Социалистическое искусство, архитектура социализма и их теория могут подняться на большую высоту лишь в том случае, если они овладеют богатейшим идейным арсеналом учения Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина. «...Есть одна отрасль науки, знание которой должно быть обязательным для большевиков всех отраслей науки, — это марксистско-ленинская наука об обществе, о законах развития общества, о законах развития пролетарской революции, о законах развития социалистического строительства, о победе коммунизма», — говорил товарищ Сталин в своем отчетном докладе на XVIII съезде партии (стр. 48). И эти его слова в полной мере относятся и к нам, партийным и непартийным работникам советской архитектуры.

Работы Энгельса являются богатейшим источником, из которого можно черпать не только знания, но и воодушевление, любовь и преданность великому делу коммунизма.

Имя Энгельса живет в миллионах сердец передового человечества всего мира.



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Фрагмент фасада, выходящего на Москва-реку
Акад. арх. В. А. и А. А. Веснины



Проект 2-го Дома Совнаркома СССР в Москве. Акад. арх. В. А. и А. А. Веснины (1-я арх. мастерская НКНП)
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple de l'URSS à Moscou. V. A. et A. A. Vesnine, membres de l'Académie

КОНКУРС НА ПРОЕКТ ВТОРОГО ДОМА СНК СССР¹

А. ИЗАКСОН

Если правильно утверждение, что о творческом методе мастера надо судить не по его высказываниям, а по работам, то наиболее полную характеристику нынешнего состояния творческих течений в советской архитектуре может дать анализ последних конкурсов на проекты общественных сооружений. Каждый мастер, участвующий в решении нового сооружения, отвечает на основной, интересующий нас вопрос: каким он представляет себе это новое сооружение. Проекты здания красноречивее, нежели десятки писанных «платформ», говорят о творческом кредо мастера, особенно, если ма-

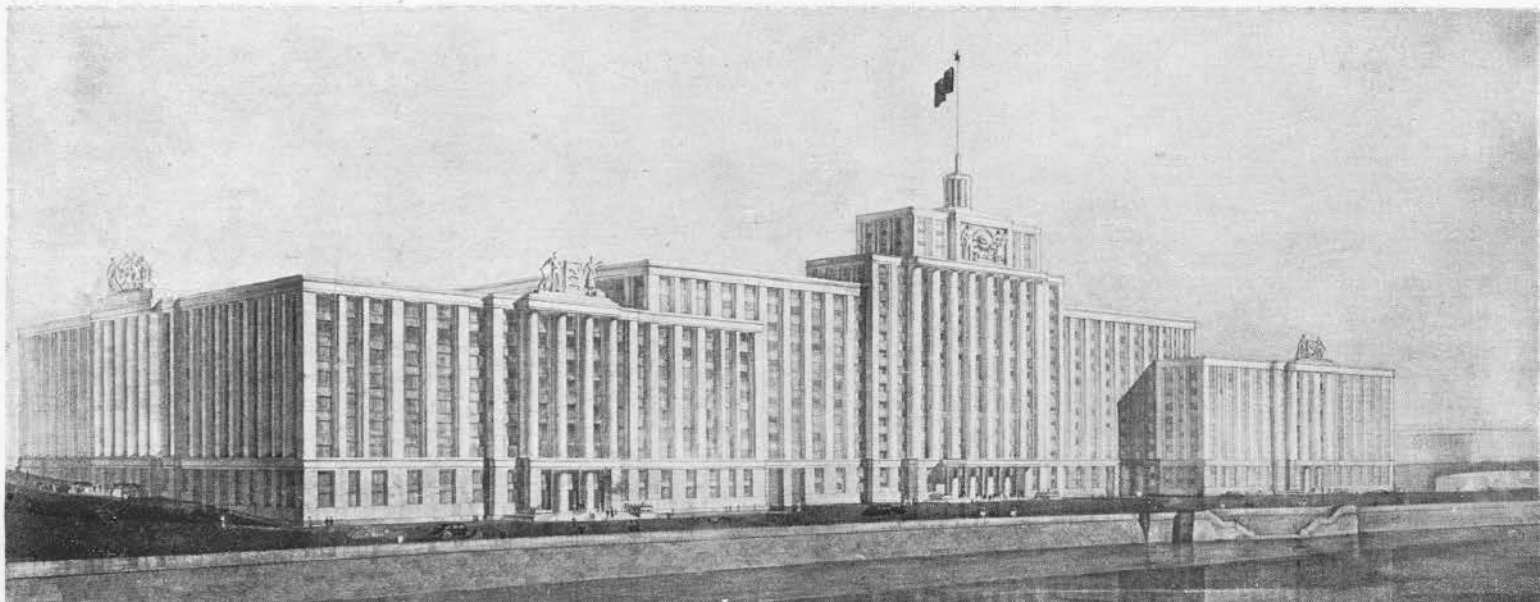
стер участвует в такой действенной дискуссии, как конкурс. Типичным и показательным в этом отношении является конкурс на эскизный проект 2-го Дома СНК СССР.

Что характерно для конкурса в целом?

Прежде всего — реальный подход всех авторов к решению задачи. Из семнадцати проектов нет ни одного явно формалистического. Даже Н. А. Ладовский, в прошлом один из самых ортодоксальных приверженцев формализма в архитектуре, выступил с проектом, который хотя и сохраняет еще некоторые «родимые пятна» былых увлечений, но в целом представляет собою реалистическое произведение, страдающее самыми обыкновенными «реалистическими» недостатками.

Эволюция и творческая перестройка конструктивистов

¹ Настоящая статья является частью работы о социалистическом реализме в архитектуре, исполненной автором по заданию Кабинета теории и истории Академии архитектуры СССР.

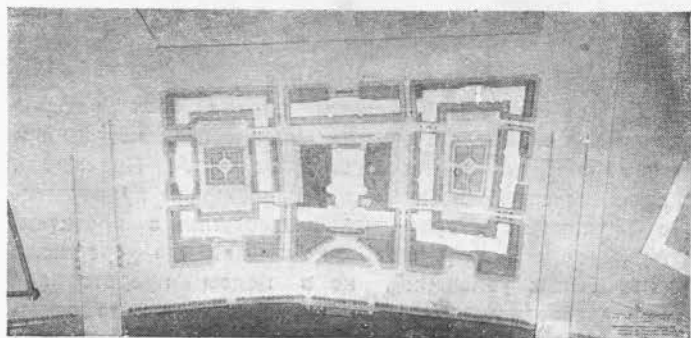


Проект 2-го Дома Совнаркома. Акад. арх. В. А. и А. А. Веснины
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple de l'URSS à Moscou

очень убедительно продемонстрированы на конкурсе проектом академиков В. А. и А. А. Весниных. От «Аркаса» до Дома Совнаркома путь большой и поучительный. Авторы проекта за последние годы вынесли из борьбы архитектурных течений не мало жизненных уроков.

Из всех проектов только пять решают композицию асимметрично. При этом полная асимметрия комплекса предлагается лишь двумя авторами (А. В. Власов и К. И. Джус). Г. П. Гольц, М. О. Барщ и Д. Ф. Фридман вводят в симметричную композицию основного ядра лишь дополнительные объемы по принципу «зрительного равновесия», чем и достигается асимметричность всей композиции в целом.

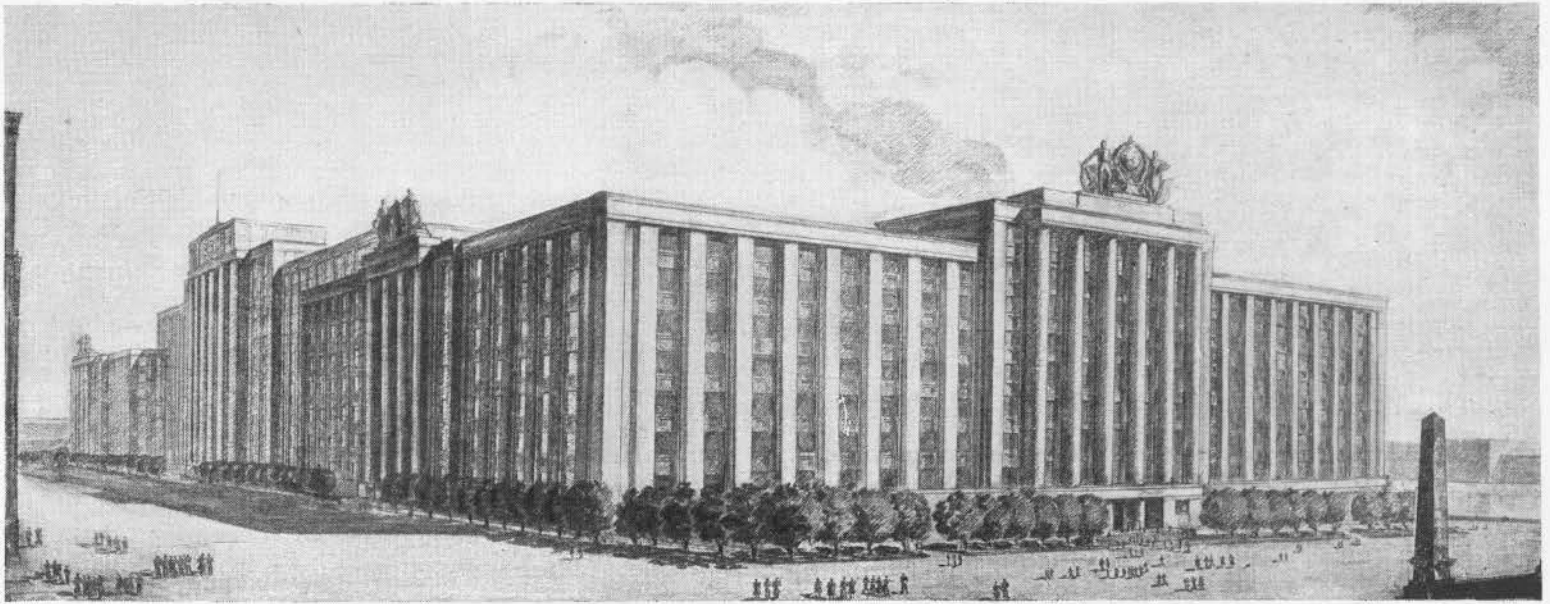
80 процентов конкурирующих вводят в композицию вертикали (башни, пилоны), в семи проектах предлагаются две башни, симметрично расположенные по главному фасаду. Конкуро лишний раз показывает, что глубокий идейно-художественный замысел требует для своего выражения высокого мастерства: проекты отличаются друг от друга не только по творческому подходу, по идее, но и по уровню мастерства.



Генплан

Основными и решающими проблемами для такого конкурса, разумеется, были: правильное решение непосредственной утилитарной функции, композиционной схемы всего комплекса, взаимоотношения его с Кремлем, Красной площадью и рекой; архитектурно-тектоническая тема, связанная с ней пластическая и стилевая характеристика сооружения и, как следствие сочетания всех проблем — образ самого сооружения.

По своей композиционной структуре и общему характеру на конкурсе резко выделяется проект группы, работавшей под руководством И. В. Жолтовского (М. О. Барщ и другие). Как видно из проекта, авторы искали образ сооружения в окружающей его природе и исторически сложившемся ансамбле. Основным формирующим моментом здесь является река. Она в свое время оказала большое влияние на архитектурную структуру самого Кремля: гряды реки противостоит мощная кремлевская стена, подпирающая собою крутой берег. За стеной — зеленая площадка, разреженное воздушное пространство, и на следующей «террасе» — возвышается ансамбль сооружений, среди которых можно различить главное мощное здание и подчиненные, но величественные в своем контрасте вертикали башен и колоколен. Все вместе образует живописный комплекс с силуэтом, не имеющим себе равных в мире по своей выразительности. Таким образом вся композиция этой части Кремля как бы продолжает пространство реки и становится органически единой с рекой. Эту тему подхватывает и развивает дальше проект М. О. Барща. Здание не нависает сплошной стеной над рекой, а раскрывается в пространстве. Вся композиция строится ступенчато. Впереди — подпорная стенка с площадкой, опоясывающей всю переднюю группу зданий, возвышающихся на 4 этажа над подпорной площадкой. За ней следует вторая группа зданий, возвышающихся над первой на 3 этажа. В центре этой группы — мощный восьмигранник, который своими возвышающимися пятью



Перспектива со стороны Красной площади
 Perspective du côté de la Place Rouge

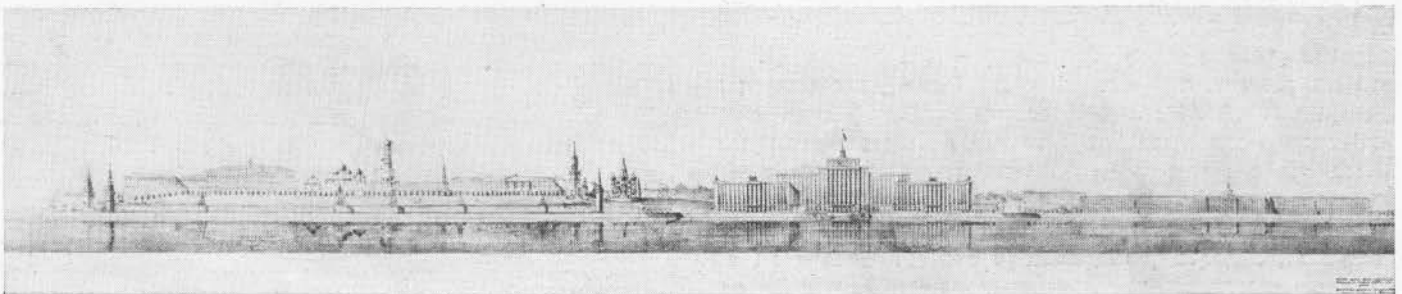
этажами как бы вырастает из всего комплекса. Авторы вводят в композицию дополнительные объемы, асимметрично расположенные к комплексу, но уравновешенные по массам и архитектурной обработке. Справа — «здание входа» (со стороны проезда Дворца труда). На углу этого проезда и улицы Разина — башенка, которая и по величине и по обработке трактуется, как явно подчиненный элемент. Слева передняя группа зданий со стороны Красной площади переходит в обтекаемую «абсиду», фиксируя момент резкого перехода — «скачка» от четырехэтажной к семизэтажной стене второй группы зданий и от нее к двенадцатизэтажному восьмиграннику. Таким образом достигается воздушность, террасообразность композиции, ее органическая связь с рекой и Кремлем, а также живописность силуэта, который хотя и не повторяет кремлевский силуэт, но продолжает его.

Две тектонические темы вводятся в работу комплекса: легкий каркас передней группы зданий, выходящих на реку, и сильная стена задней группы и восьмигранника. В этом нет никакой парадоксальности, если учесть весь задуманный композиционный план: от

реки, от мощной, низкой подпорной стены, через разреженное пространство легкого каркаса, к главному, более сильному, но отступившему назад сооружению. Кроме того, особая тема (каркас) передней группы зданий подчеркивает ее относительную самостоятельность и пространственный (а не ортогональный) характер композиции.

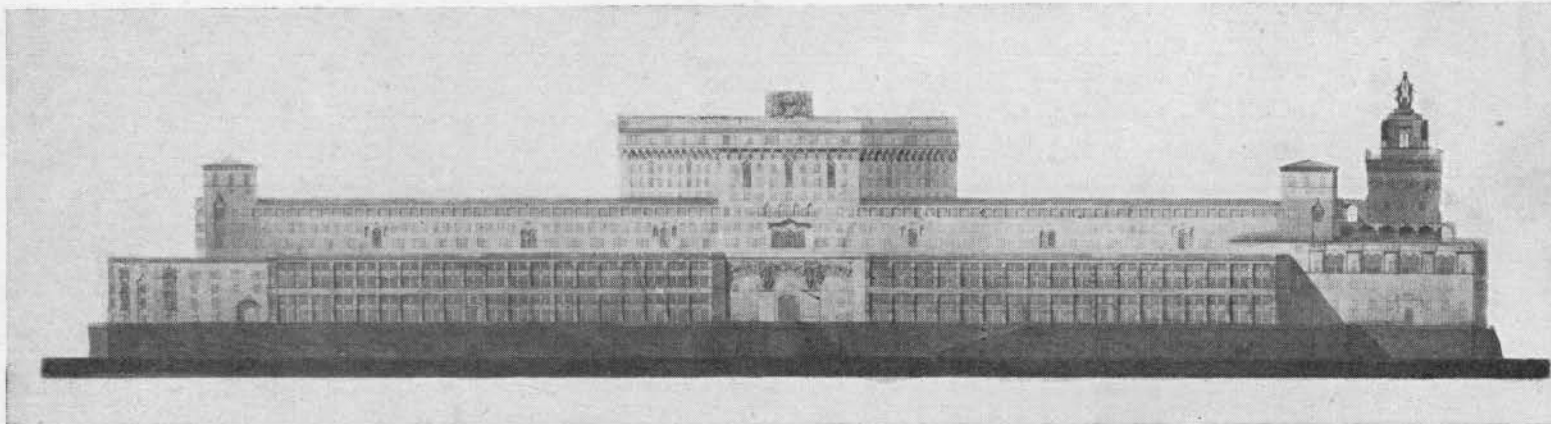
Пластическое выражение комплекса органически вытекает из поставленной авторами задачи. В архитектурной обработке сооружения, в трактовке деталей, применяются мотивы русского классического зодчества, чем еще более закрепляется связь этого сооружения со всей окружающей его архитектурно-природной обстановкой.

Таким образом авторы со своей задачей справились отлично. Архитектурная логика в пределах этой задачи выдержана и убедительно проведена от начала до конца. Но что родила эта логика? К каким результатам она привела? Естественно, что нас больше всего должен интересовать именно этот вопрос, ибо мы рассматриваем всякую логику не как самоцель, а как средство достижения идейно-выразительного образа со-



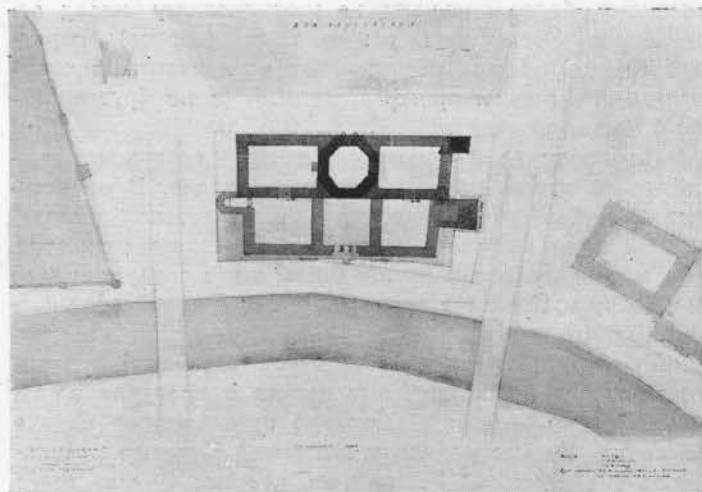
Панорама с Москва-реки

Panorama du côté de la Moskova



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Арх. М. О. Барш, Г. А. Зундблат, М. Б. Шнейдер при участии арх. Н. Б. Кузнецова, Г. Г. Маляна, Н. В. Петуниной, П. П. Ревякина, Н. М. Шатунцева при консультации акад. арх. И. В. Жолтовского
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple de l'URSS à Moscou. Arch. M. O. Barsch, G. A. Zoundblat, M. B. Schneider, en collaboration avec N. B. Kouznetsov, G. G. Mallan, N. V. Pétounina, P. P. Réviakine, N. M. Chatountsev, architectes
 Consultation de I. V. Joltovski, membre de l'Académie

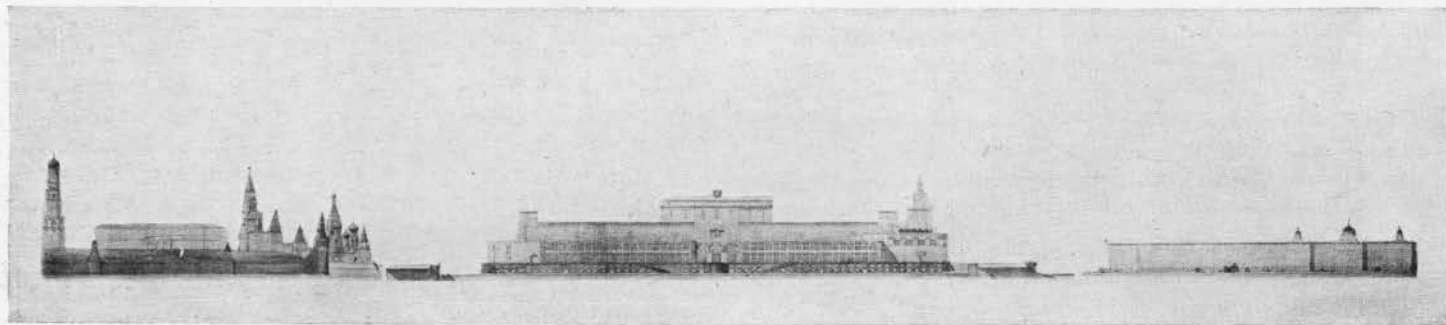
ветского сооружения. Оказалось, что логика родила древнеславянскую мощную цитадель, в образе которой нет ничего общего со зданием социалистического правительствa.



Генплан

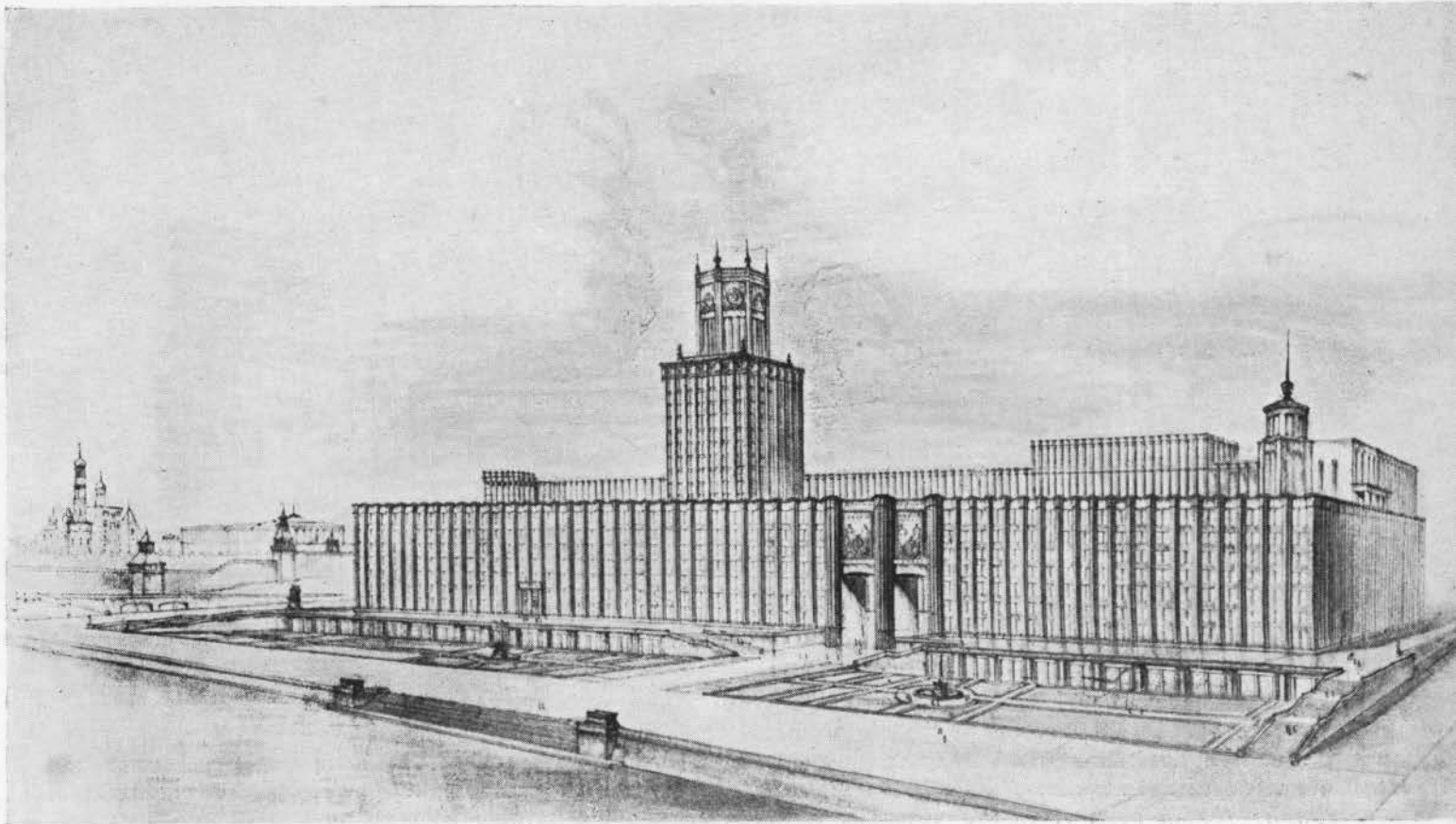
Этот творческий провал объясняется весьма веской причиной: авторы урезали свою архитектурную задачу, выкинув из нее весьма существенную часть — идейно-социальную функцию сооружения.

Такой односторонний подход вполне соответствует принципам зодчества, которых придерживается И. В. Жолтовский. Архитектор должен искать и находить «тайну» соответствия идеи сооружения «идее» окружающей его природы (обстановки), — в этом, и только в этом, видит И. В. Жолтовский задачу архитектора. Как видно, творческое направление Жолтовского до сих пор упорно придерживается теории вечного значения «истинных» принципов зодчества и их независимости от эпохи. Не в пространстве и времени работает зодчий, а только в пространстве. Стили, «внешняя оболочка», «одежда эпохи» — все это — по мнению Жолтовского — несущественно для принципов зодчества, важна лишь тектоническая система. Стили — это внешние вариации на одну и ту же тему, которой жива человеческая культура — на тему гармонии. Стили, манеры, моды приходят и уходят, а принципы гармонии остаются. Природа и окружающая обстановка — вот что диктует задачу. Что же касается людей с их проблемами «современности», с их временными вкусами, то это в расчет не может приниматься.



Панорама с Москва-реки

Panorama du côté de la Moskova



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Арх. А. В. Власов при участии арх. В. Б. Вольфензона, В. Д. Елизарова, Н. Э. Шмидта, А. И. Заварова (8-я арх. мастерская Моссовета)
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. Arch. A. V. Vlasov en collaboration avec V. B. Volfenzor, V. D. Elizarov, N. E. Schmidt, A. I. Zavarov, architectes

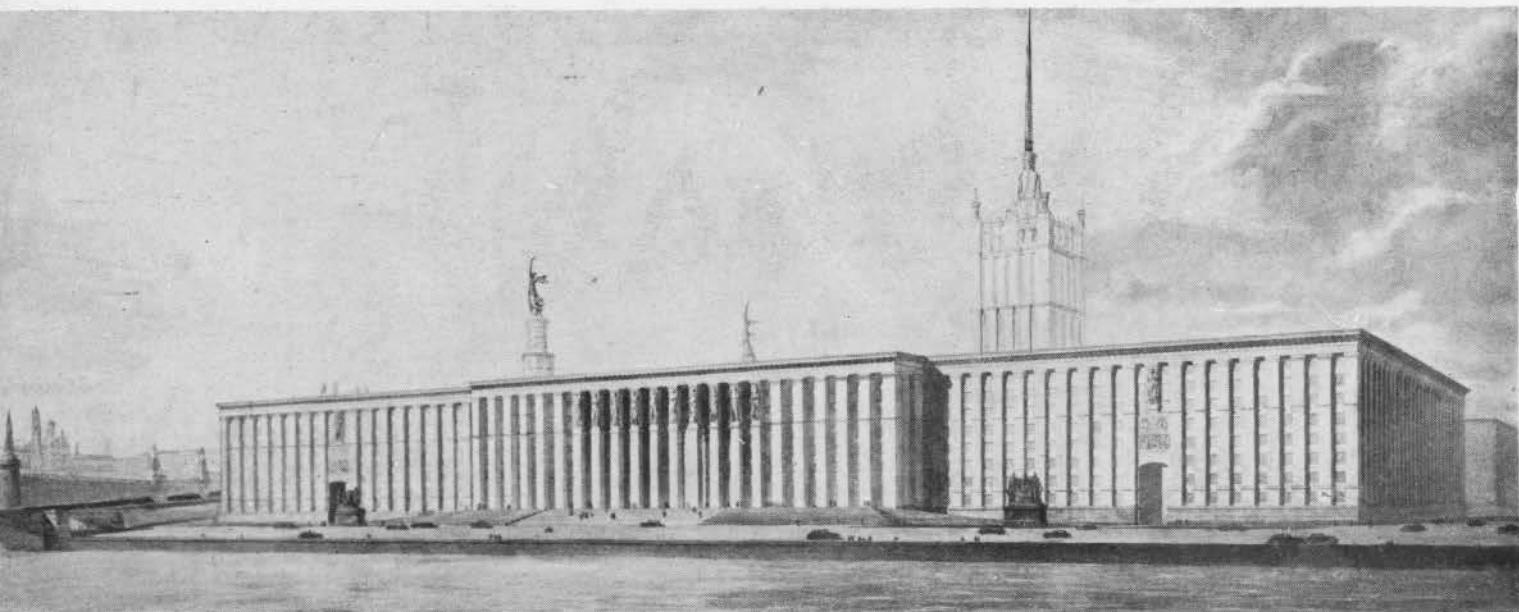
Таковы установки творческого направления, давшего этот и подобные ему проекты. Эти принципы уходят своими корнями в античную философию. От нее здесь взято все основное вместе с ее идеалистической формулой «идеи природы». В комментариях Барбаро к Витрувию дана вся «стройная» система этих взглядов, в основу которых положена «идея создания природы», «высшего зодчего» — господ бога. Очень досадно, что талантливые люди отдадут все свое мастерство, все свои силы задаче архитектурного оправдания этой фальшивой философии. Создается впечатление, что группа по-

ставила своей целью ни мало, ни много, как подчинить эстетическое мировоззрение эпохи этим «вечным» принципам зодчества. Мастерства, оказывается, хватает на то, чтобы подчинить характер сооружения какому-либо изгибу реки, рельефу местности, Василию блаженному и любому капризу природы. Его нехватает лишь на то, чтобы подчинить характер сооружения ведущим идеям новой социалистической эпохи, современному человеку, который научился выпрямлять любые изгибы рек, переделывать самую природу и подчинять ее себе. Мастерство оказывается урезанным, оскопленным, недоста-



Панорама с Москва-реки

Panorama du côté de la Moskova



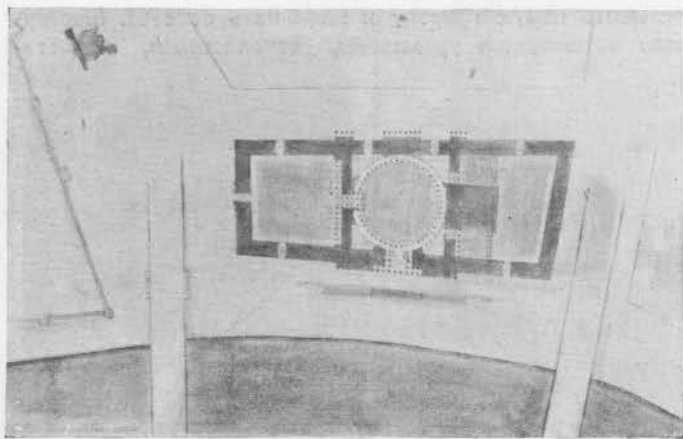
Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Акад. арх. Г. П. Гольц (Академия архитектуры)
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. G. P. Goltz, membre de l'Académie

точным для того, чтобы преодолеть силу традиции, для того, чтобы перейти от древнего славянского языка на культурный русский язык советского человека. Неудивительно, что такое мастерство рождает проекты лишь «для природы» — проекты нереальные и неприемлемые.

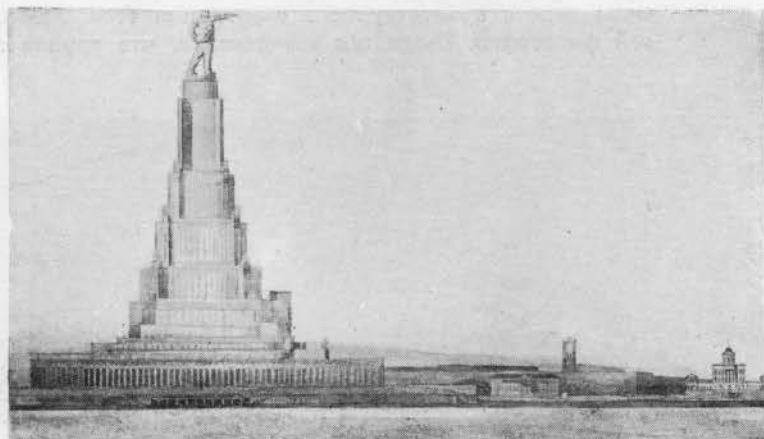
Имея разработанную часть теории—принципы архитектурной композиции, авторы не доводят ее до логического конца, до той точки, где она соприкоснется с реальным, живым, мыслящим человеком, не отвеченным «аппаратом восприятия гармонии», а исторически сложившимся человеком. В этом случае пришлось бы многое пересмотреть и в самых «принципах зодчества», пришлось бы пожертвовать некоторыми традициями в угоду новому эстетическому мировоззрению и в поте лица отыскивать «тайну» соответствия идеи сооружения не только «идее» окружающей природы, но и идее эпохи. Да, логически идея сооружения

«соответствует» прилежащей природе, но если это «соответствие» приводит к созданию композиции старого крепостного массива, ничего общего не имеющего с идеей здания правительства социалистической родины, значит она не «вышла», ее надо еще искать. Очевидно, что идеи, ограниченные лишь «соответствием природе», могут оказаться реакционными, о чем весьма убедительно говорит проект.

Можно задать вопрос: если композиция соответствует характеру окружения, то недостаточно ли одеть эту композицию в приличную «одежду эпохи», чтобы задача была полностью решена? Короче говоря, не достаточно ли заменить одни детали другими (скажем, древнерусские американско-модернистскими), чтобы задача была решена? Увы, в том-то и вся трагедия, что все звенья этой цепи друг с другом тесно связаны. Можно ли себе представить этот терра-

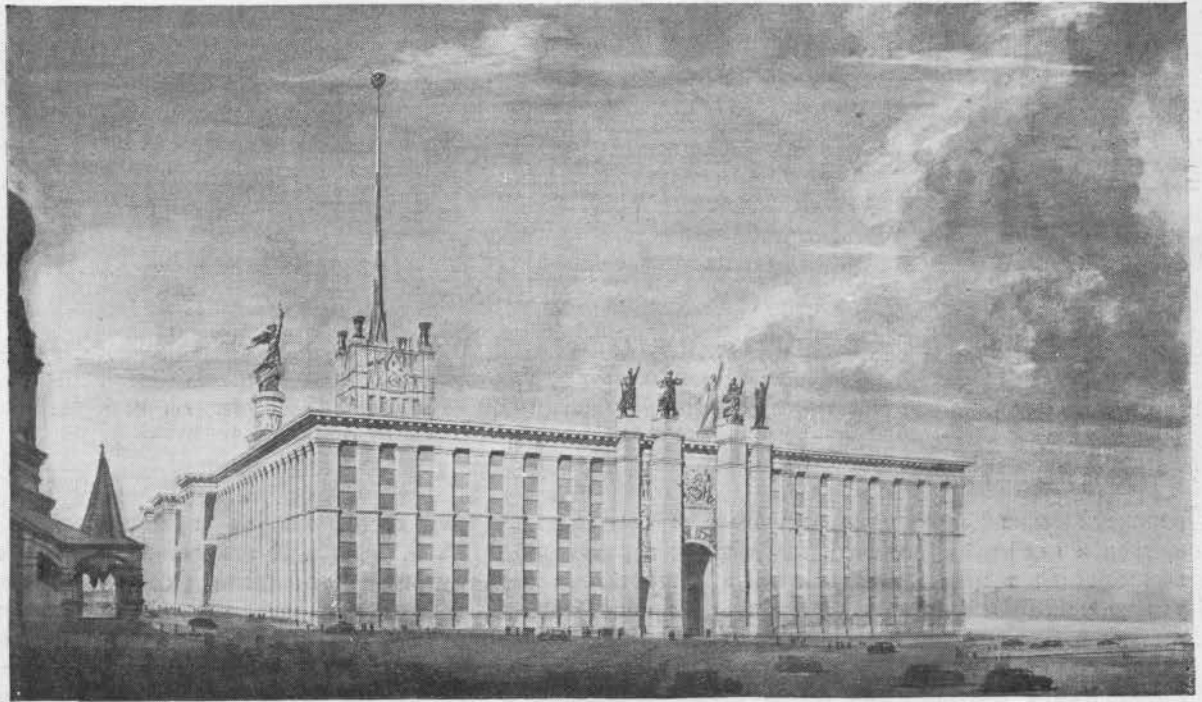


Генплан



Панорама с Москва-реки

Перспектива
со стороны
Красной площади



Perspective du côté
de la Place Rouge

сообразный комплекс с восьмигранником, с боковыми башенками в данной композиции, обработанным сплошным ордером флегматичных лопаток-пилястр? Технически да, художественно—нет, ибо контраст стены и каркаса, сама тема стены, данная ее обработка логически вытекают из всей системы композиции, которая окажется внутренне фальшивой, как только получит «чужеродное» пластическое выражение. К сожалению, именно так и поступают многие архитекторы, «научившиеся» одевать одну и ту же композицию в разные «одежды». Это первое свидетельство творческой беспринципности.

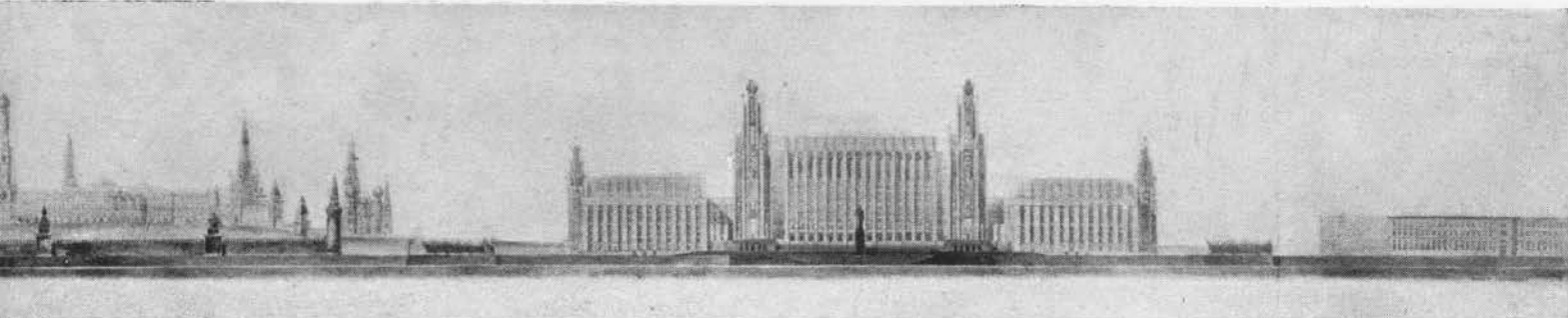
Нельзя, однако, думать, будто данный образ есть автоматический и неизбежный результат логического соответствия окружающим реальным условиям природы и архитектурного ансамбля. Природа сама в себе не может нести идею, и только прикосновение человека к

природе, ее творческое «восстановление» силою таланта, силою индивидуального и общественного сознания, способно в архитектурных формах создать художественный образ, идею ансамбля. В поисках этого образа авторы проекта пристально всматривались в землюматушку глазами зодчих XV века. Образы прошлого витали над ними. Не в современной жизни и мировоззрении, а в старинных произведениях архитектуры, в их идеях, искали они источник вдохновения. Но при этом они как раз и нарушили законное правило всего классического, которое учит, что вещь хороша в своем месте и в своем истинном назначении. Мышление зодчего феодальной эпохи стало ведущим в решении, найденном этими авторами для современного советского сооружения, — в этом корень творческой неудачи проекта.

Значит остается один путь — не выхолощивать



Panorama du côté de la Moskova



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Главный фасад. Арх. Б. Р. Рубаненко, Г. А. Симонов,
соавторы: арх. О. Гурьев, В. Фромзель, В. Хазанов (Ленпроект)

Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. Façade principale. Arch. B. R. Roubanenko, G. A. Simonov
en collaboration avec O. Gouriev, V. Fromzel, V. Khazanov, architectes

реалистические «принципы зодчества» и всегда стремиться к идейной образности сооружения; в работе над композицией в целом искать «тайну» соответствия не только условиям окружающей природы, но и требованиям эпохи. Тогда автор не будет пассивно подчиняться «природным условиям», он будет активно и творчески преодолевать противоречия между этими условиями и требованиями новых людей, для которых строится сооружение. В этом, собственно, и заключается одно из основных требований социалистического реализма.

Хочется подчеркнуть, что вместе с философской волей направления И. В. Жолтовского не следует выплескивать ребенка — реалистическую осмысленность, логическую ясность, причинность образования композиции. Об этом приходится вспоминать при рассмотрении других проектов, повидимому, поставивших те же задачи.

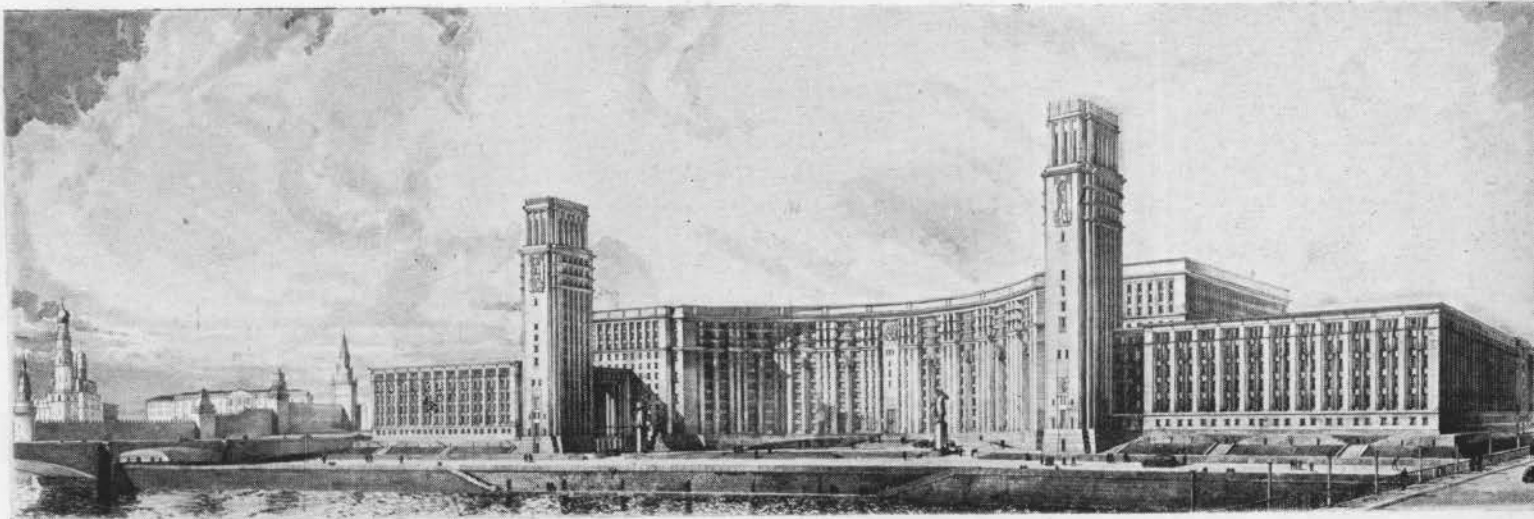
В основу проекта А. В. Власова также положена пространственная террасообразная композиция, однако,

вся структура ее принципиально иная, нежели у М. О. Барца. К сожалению, в проекте А. В. Власова отсутствует законченная логическая система. Если в первом проекте мы легко можем уяснить себе, для чего введен тот или иной архитектурный прием, то здесь многое, очень существенное, остается тайной для самого автора. А. В. Власов тоже начинает с подпорной террасы; на ней покоится прямоугольный периметр всего семизэтажного здания, и уж на нем возведен четырехэтажный придаток, который и должен дать впечатление ступенчатости комплекса (прием — не очень органический). Внутри двора проектируется огромный двадцатизэтажный параллелепипед, который завершается высоким шестигранником. Главный въезд расположен асимметрично. Тектоническая тема одна — легкий каркас столбов. Таким образом, по внешнему описанию в этом проекте есть все, что требуется для живого классического решения: асимметрия всей композиции, пространственная организация ее, свободно стоящая верти-



Перспектива со стороны Красной площади

Perspective du côté de la Place Rouge



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Арх. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. E. A. Levinson, I. I. Fomine, architectes

каль, создающая живой, «передвигающийся» силуэт, система испытанных пропорций, наконец, есть и современная тема каркаса. И, однако, нет самого главного — логической связи всех этих приемов в одно целое, нет ясного, закономерного оправдания избранных приемов.

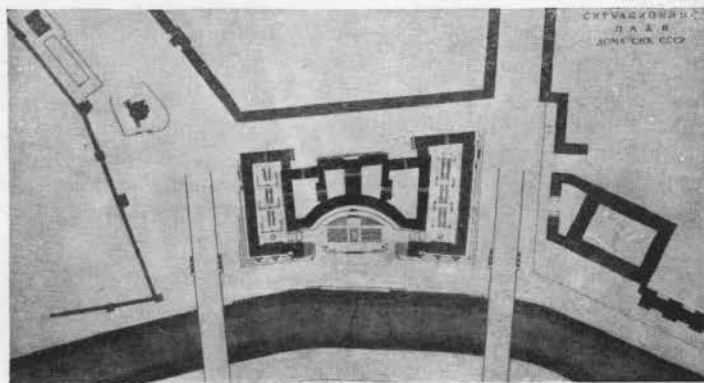
Почему главный въезд поставлен асимметрично по отношению ко всему комплексу? Чем закреплена ось въезда? На этот вопрос трудно найти ответ в самом замысле проекта. Ведь если башня свободно стоит на незакрепленной точке, то это еще как-то объяснимо желанием подчеркнуть ее специфическую композиционную функцию «передвигаться» в пространстве, но если и главный въезд тоже «гуляет» по фасаду, то этим обесценивается функция башни. Очевидно, одной математической точки «золотого сечения» явно недостаточно для того, чтобы логически оправдать использование столь сильного средства, как асимметричное расположение въезда. Такой же вопрос возникает при рассмотрении второй «ступени» здания, которое обрывается в случайных местах, определяемых опять-таки только пропорцией. В проекте М. О. Барца такой вопрос не возникает, ибо там «вторая ступень» — терраса — образуется органически, вырастает из относительно самостоятельной группы зданий со своей системой, своей обработкой. Здесь же эта ступень — надстройка — целиком зависит от своей базы — главного здания, на котором она стоит, и, здраво рассуждая, ей вообще «трудно» где-либо оборваться (это порок самой композиции). Башня, ее исключительные масштабы создают целый ряд затруднений. Прежде всего, она слишком тяжела для выполнения такой деликатной функции, как выявление «текучести» силуэта, во-вторых, она по своим размерам претендует на первенствующую роль в комплексе, но окружающее ее здание явно не хочет ей подчиняться (такой конфликт всегда неприятен в архитектуре). Наконец, для того, чтобы гармонировать с кремлевским силуэтом, башня эта слишком грузна. Это явно чужеродный инструмент в общем симфоническом оркестре кремлевского ансамбля.

Можно ли при этом считать достоинством проекта

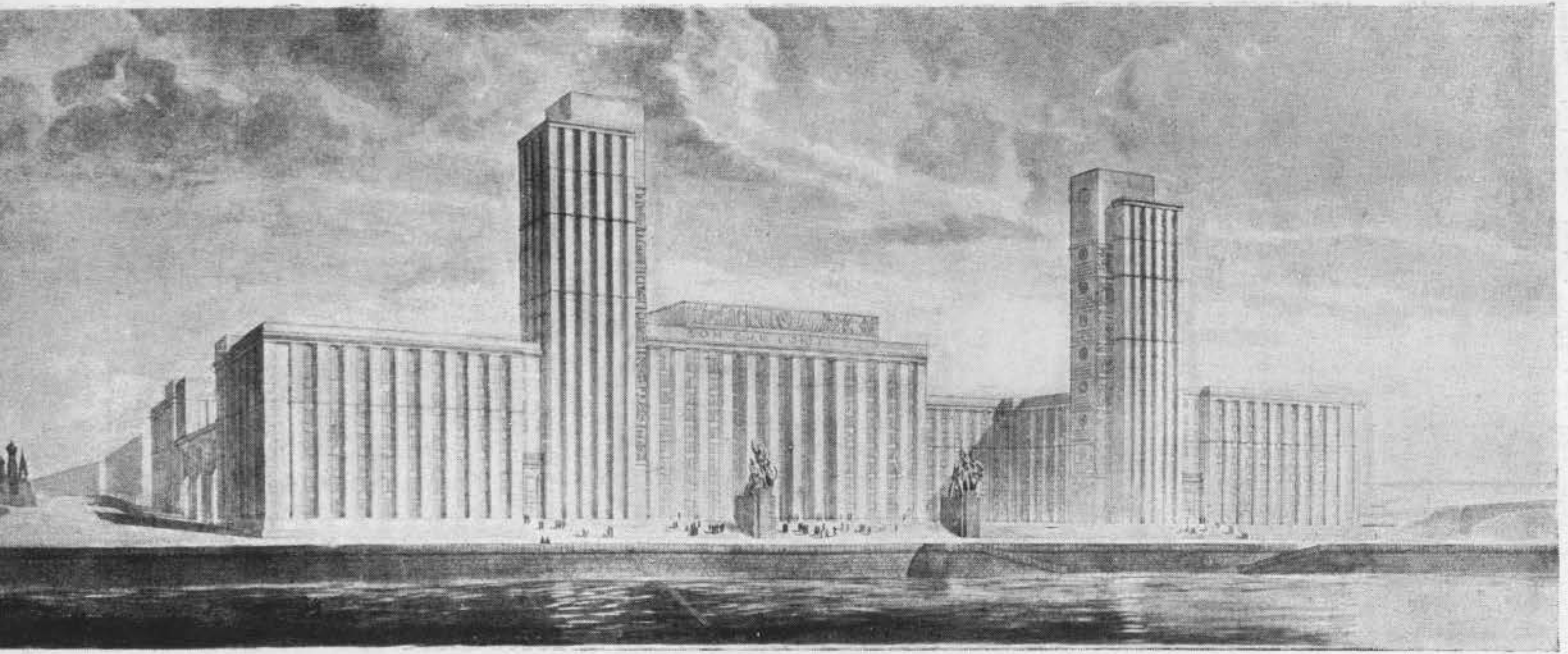
то, что все здесь вдоль и поперек построено по золотому сечению, а также и то, что композиции придан современный внешний облик легкого каркаса? Очевидно, нет, ибо кроме циркульной логики никакой другой автор не применяет. Зная характерные черты творчества А. В. Власова, мы можем лишь с сожалением констатировать, что это один из тех неудачных примеров, по которым нельзя судить о творческом направлении мастера в целом.

Описанные выше проекты наглядно показывают, что недооценка идейно-социальных функций сооружения, также как и абстрактно-формалистическое выражение этих функций, наносит ущерб самому облику сооружения.

К этим урокам внимательно отнесся Г. П. Гольц в своем проекте на ту же тему. Надо думать, что в этом или в предыдущих своих проектах Г. П. Гольц находился на такой стадии и в том положении, в котором оказались М. О. Барц и А. В. Власов. Г. П. Гольц подошел к решению своей задачи хотя и менее ортодоксально, но зато более гибко, творчески разносторонне. Он отказался от ступенчатой композиции комплекса, но сохранил принцип его пространственной организации.



Генплан



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Арх. Л. О. Бумажный, З. М. Розенфельд (Мастерская Упр. жил. строительства г. Москвы)
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. L. O. Boumajni, Z. M. Rozenfeld, architectes

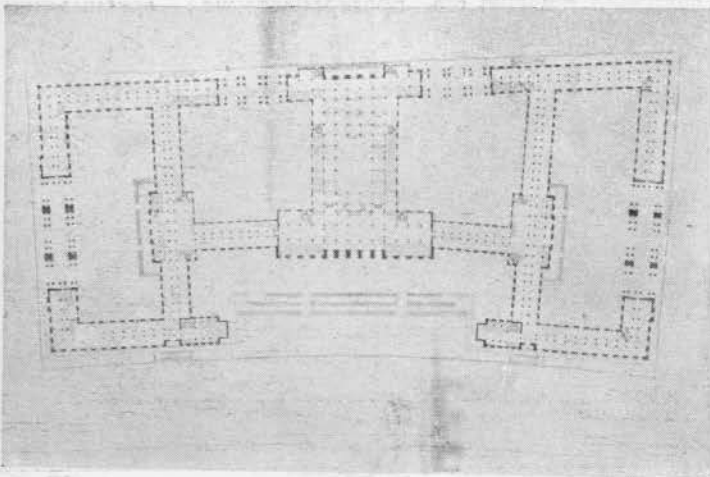
Простой, четкий восьмизатяжный периметр здания, объединенный одним карнизом и одним ордером, в своей пластической организации учитывает природное окружение. Архитектурными средствами он как бы отвечает течению реки и характеру кремлевского ансамбля, не желая, однако, с ним совершенно «слиться». Карнасные стены имеют планы, они плавно переходят через раскреповки в выступающие группы. Соответственно пластически нарастает интенсивность, «воздушность» ордера от плоских, мало выдающихся пилястр, через более рельефные, до свободно стоящих. Ордер, наконец, прорывается в главном входе; тут меняется его качественная художественная форма (столбы со скульптурами). Во дворе установлена легкая башня с позолоченным шпилем. Эта башня свободно расположе-

на и по своим масштабам и обработке явно подчинена основному зданию. По мере передвижения зрителя вдоль реки или по набережной башня также будет «передвигаться». Кремлевский силуэт как бы получил новую жизненность, он слился с новым комплексом, «примирился» с современной характеристикой сооружения.

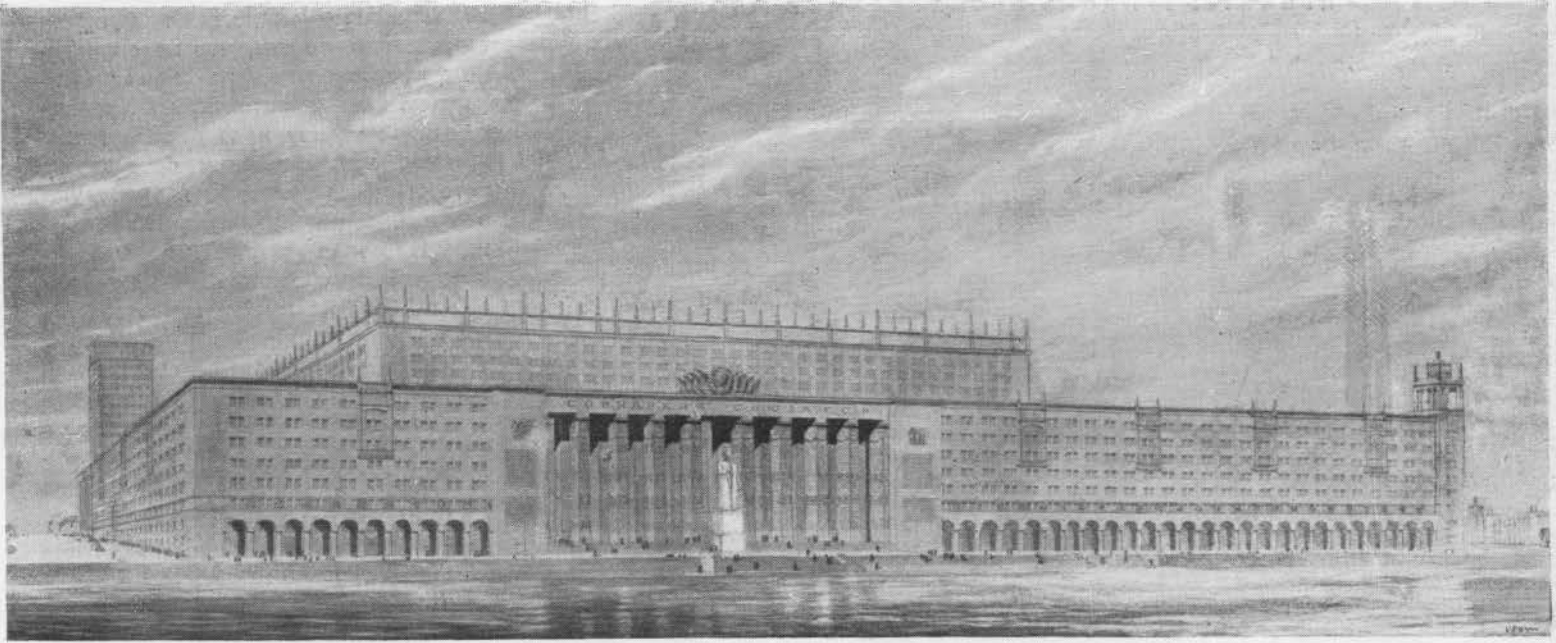
В силуэте также участвуют декоративные формы (возвышающиеся пьедесталы со скульптурами), которые помогают читать масштаб сооружения и смягчают резкость скачка от прямолинейного силуэта здания к башне. Все эти приемы в своем сочетании дали образ нового общественного сооружения, связанного с природным и историческим окружением.

Однако в этих же приемах, в их пластическом выражении есть также элементы, которые вступают в противоречие с образом делового государственного здания.

Проект Г. П. Гольца больше ассоциируется с общественным зданием культурного назначения (музей, библиотека, академия художеств). Что же способствует этому? Башня логически не вытекает из функциональных требований сооружения. Правительственное сооружение без нее могло бы вполне обойтись. Самый характер башни, ее художественное выражение, подсказывает мысль о когда-то уже выстроенном памятнике, который автор решил сохранить по эстетическим соображениям. Это впечатление усиливается тем, что башня окружена зданием. Художественная трактовка элементов башни (золотой шпиль, барочно-готическое завершение башни и т. п.) противоречит представлению о конкретном образе здания делового представительного учреждения. То же самое относится и к таким элементам, как возвышающиеся скульптуры, трактовка карниза, колонны со скульптурными вставками и т. д. Все это вместе взятое придает образу сооружения музейный характер.



План



Проект 2-го Дома Совнаркома в Москве. Арх. К. И. Джус, И. А. Федосеев (6-я арх. мастерская Моссовета)
 Projet de la 2-me Maison du Conseil des Commissaires du Peuple à Moscou. K. I. Djous, I. A. Fédosséiev, architectes

При обсуждении проекта кое-кто указывал также на «идеологическую невыдержанность» позолоченного шпиля, который вызывает ассоциацию с таким же шпилем Петропавловской крепости. Мы не можем поддержать такое обвинение. Оно неправильно по существу. Шпиль Петропавловской крепости исторически и идейно-художественно никакого отношения к царскому застенку не имеет, ибо сама крепость была построена для защиты от иноземных врагов, а шпиль сам «в себе» никогда не выражал конкретно-символической идеи. Зодчие пользовались этой художественной формой для того, чтобы минимальными средствами создать иллюзию величественности и высотности сооружения, достичь выразительности в контрасте тонкого шпиля и мощного сооружения, войти в игру городского силуэта. Таким образом, можно спорить о том, в какой мере здесь нужен шпиль, но отвергать его в принципе нет никакого основания.

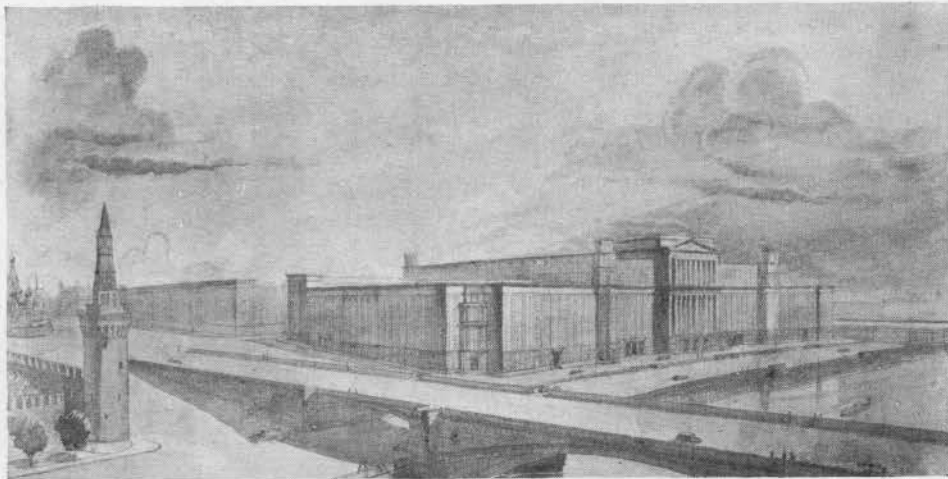
Иную принципиальную позицию отстаивает проект Весниных. Творческое «кредо» этого проекта может быть сведено к следующим положениям: основой всякого сооружения, его решающим моментом, является его социально-утилитарная функция, которой подчинено все остальное. Идея сооружения должна прежде всего соответствовать не идее окружающей его природы, а представлению об образе нового современного государственного здания. Поэтому не может быть и речи о гармоническом слиянии с окружающей природой. Ансамбль Кремля и реки учитывается постольку, поскольку он непосредственно влияет на формирование сооружения (высота, силуэт и т. д.). Здание, благодаря своим функциям, не подчиняется окружающему ансамблю, оно в нем играет руководящую роль. Симметричность композиции, распределение масс и объемов, их величина, отсутствие в их пластическом выражении каких-либо мотивов окружающего ансамбля — все это

подчеркивает полную самостоятельность сооружения. Авторы доказывают, что для правильного восприятия всего ансамбля в целом вовсе не обязательно повторение внутренней структуры и композиции соседствующего ансамбля. Проект исходит из принципа пространственного ритма, который дает возможность сохранить независимость действия отдельных элементов одного ритмического ряда (пространственная разреженная композиция Кремля чередуется с более плотной и собранной композицией нового сооружения и зданием Дворца труда. Между ними проезды — мосты). Такое ритмическое сочетание элементов может, по мнению автора, связать воедино весь ансамбль набережной, причем ведущим в этом ансамбле будет новое здание.

Так как исходной и решающей для авторов является



Перспектива со стороны Красной площади
 Perspective du côté de la Place Rouge



Акад. арх. А. В. Щусев (Академпроект)

A. V. Schoussev, membre de l'Académie



Акад. арх. С. Е. Чернышев, арх. С. Н. Кожин, А. Д. Суриц (Упр. планировки г. Москвы)

S. E. Tchernychev, membre de l'Académie, S. N. Kojine, A. D. Sourisse, architectes



Акад. арх. Н. Я. Колли, арх. Т. И. Макарычев, И. Н. Кастель

(1-я арх. мастерская Моссовета)

N. J. Colly, membre de l'Académie, T. I. Makaritchev, I. N. Kastel, architectes

ся социально-утилитарная функция сооружения, то все, что не оправдано функционально, не может быть введено в архитектуру. Художественную задачу надо решать имеющимися минимальными средствами, которые непосредственно участвуют в организации утилитарной функции. Пластика деталей, их художественное выражение — несущественны. Они не имеют самостоятельного художественного значения, а участвуют лишь как конструктивные элементы в создании идейно-художественного образа в целом, в создании всей объемной формы. Существенны для образа не детали их, не их пластика, а объемы, массы, их сочетание, их ритм, пластика объемов (в пространстве), выявление главного и второстепенного в композиции (разумеется, в соответствии с функциональной ролью). Другие виды изобразительных искусств (скульптура и живопись) применяются, но весьма экономно, скупно, лишь для подчеркивания масштаба и идеи здания.

Таким образом, по мнению В. А. и А. А. Весниных, основная задача заключается в том, чтобы, правильно решив социально-утилитарную функцию сооружения, искать соответствия формы этому содержанию. Что же касается окружающей природы, то все зависит от специфики каждого конкретного случая и, в частности, от характера и объема новой задачи. В данном случае авторы отвергают пассивное подчинение природному и архитектурному окружению, они создают новый ансамбль, в котором, благодаря своей функции, характеру и размеру, главенствовать будет как раз новое здание.

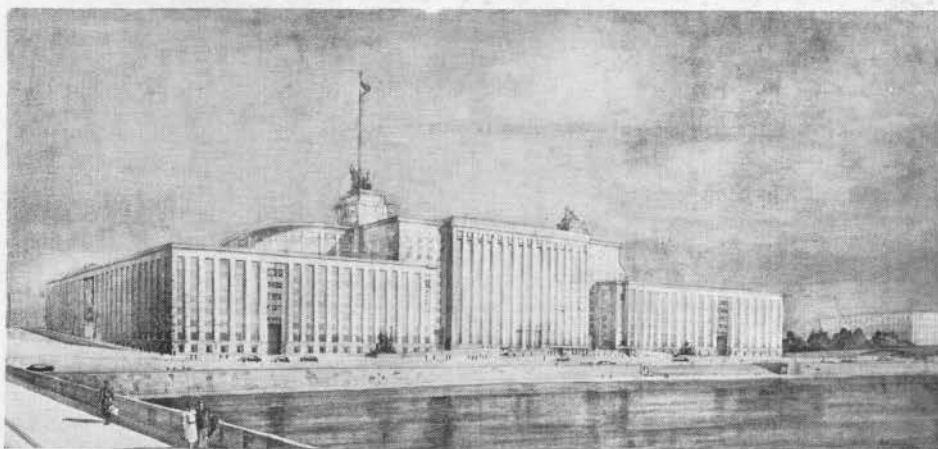
Архитектурно - художественные, формальные средства не исчерпываются пластикой деталей, важно отыскать правильные соотношения между массами и объемами, добиться пластики последних, единства частей и целого, соответствия формы содержанию. Проект достаточно ясно читается, и нет надобности более подробно его описывать. Он получил высокую, авторитетную оценку, благодаря своей простоте, ясности композиции и выявленному (относительно больше, чем у других) характеру государственного учреждения. Однако проект этот — далеко не совершенство. Он мог бы быть

значительно полноценнее, если бы не ограниченность исходных позиций его авторов.

Из проекта видно, что авторы пожертвовали некоторыми существенными элементами, вытекающими из условий ансамбля. Масштаб сооружения, характер композиции, подчеркнутая самостоятельность здания — все это так противопоставлено ансамблю Кремля, что величественность этого ансамбля потерпит серьезный ущерб, будет относительно снижена. Очевидно, чтобы избежать этого, авторы обязаны внести существенные поправки в масштаб, в абсолютные размеры (особенно высоты) своего сооружения. Кроме того, размеры сооружения (9, 11, а в возвышениях 14 и даже 17 этажей) наносят совершенно ненужный ущерб выразительности реки в этом месте. Очевидно, что в дальнейшей работе авторы должны еще решительнее и смелее отодвинуть объемы сооружения в глубь участка. И, наконец, следует отметить противоречие, которое возникает между впечатлением о художественной цельности сооружения (при восприятии сооружения издали) и безразличными, аморфными элементами сооружения. В дальнейшей работе над проектом авторы должны отнестись к пластике деталей, к проработке частных элементов не менее тщательно, чем к работе над объемами и массами сооружения в целом.

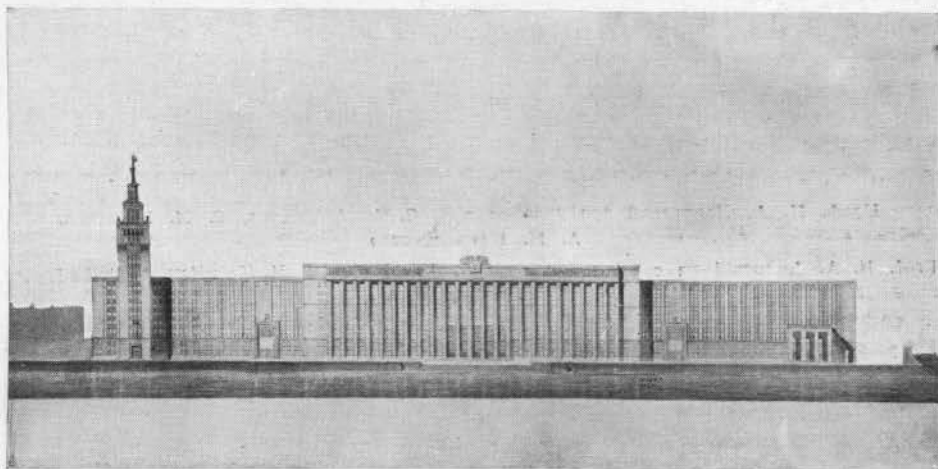
Проекты Барца, Гольца и Весниных дают представление о трех различных творческих течениях советской архитектуры. Они отличаются друг от друга принципиально-различным взглядом на задачи советской архитектуры; каждый из них соответствует определенному художественному идеалу архитектуры. Большинство других проектов различается только по уровню мастерства и в основном примыкает к идейным установкам одного из трех описанных течений.

Проект Рубаненко и Симонова исходит из идеи абсолютной самостоятельности и руководящей роли нового сооружения в общем ансамбле. Вместе с тем, авторы пытаются в самой композиции ответить условиям ансамбля (пространственная организация трех групп объемов, отличающихся по высоте, отступ внутрь и образование курдонера впереди центрального 15-этажного



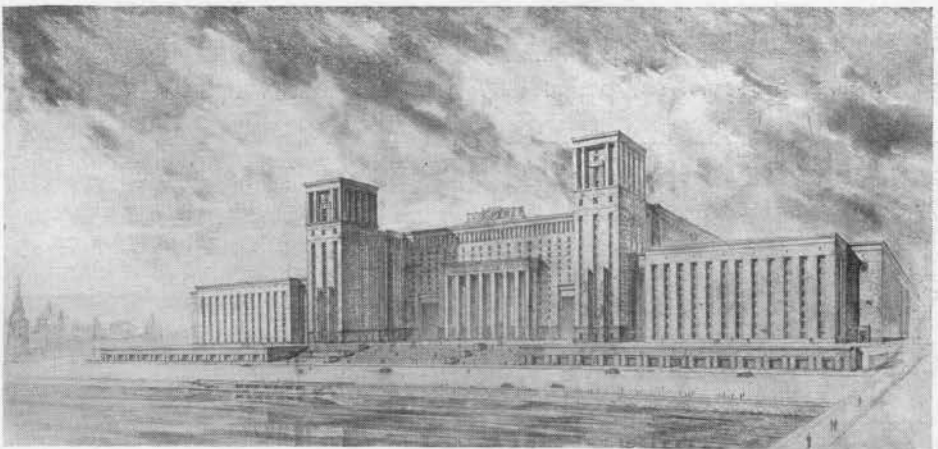
Проф. П. А. Голосов, арх. В. И. Лукьянов, В. С. Георгиевский
(4-я арх. мастерская Моссовета)

Prof. P. A. Golossov, V. I. Loukianov, V. S. Guéorguievski, architectes



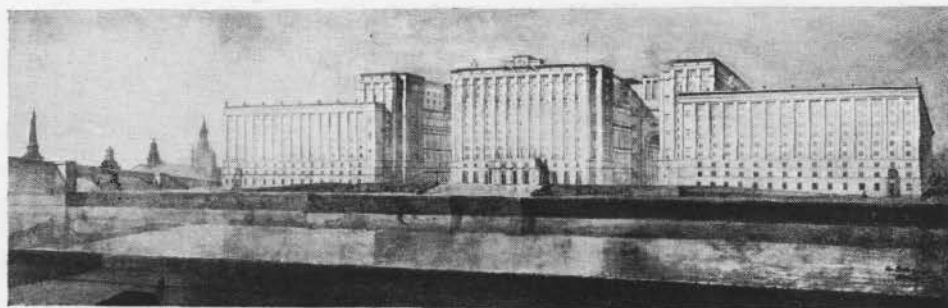
Арх. Л. Н. Кулага, А. А. Держкович, В. Я. Либсон при участии арх. Г. Кошкарлова, руковод. проф. Н. В. Докучаев (Мастерская детальной планировки г. Москвы)

Arch. L. N. Koulaga, A. A. Dzerjkovitch, V. J. Libson en collaboration avec l'arch. G. Kochkarov. Direction du prof. N. V. Dokoutchaev



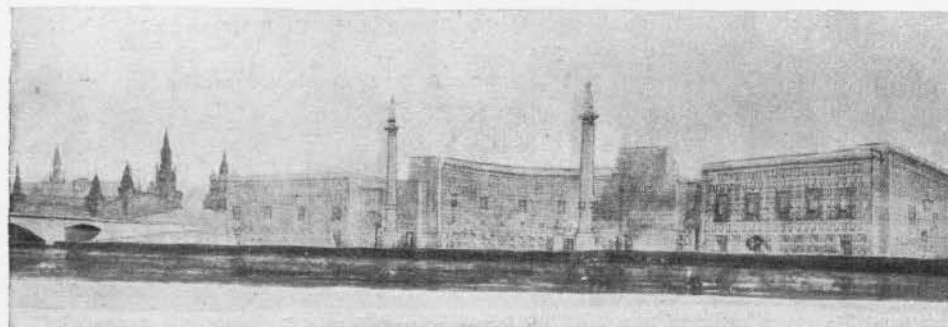
Арх. П. И. Бронников (Промстройпроект)

Arch. P. I. Bronnikov



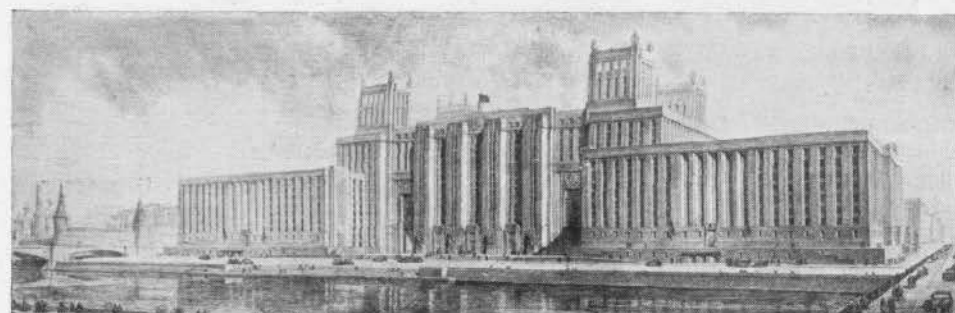
Проф. В. Д. Кокорин, арх. Б. Н. Жолткевич, А. В. Варшавер
(10-я арх. мастерская Моссовета)

Prof. V. D. Kokorine, B. N. Joltkevitch, A. V. Varchaver, architectes



Проф. Н. А. Ладовский при участии арх. С. А. Алексева, С. М. Матвеева,
А. М. Петилинского

Prof. N. A. Ladovski en collaboration avec S. A. Alexéev, S. M. Matvéiev, A. M. Petilinski, architectes



Арх. Л. М. Поляков при участии арх. А. В. Борецкого, Е. Н. Стамо
(9-я арх. мастерская Моссовета)

Arch. L. M. Poliakov en collaboration avec A. V. Boretski, E. N. Stamo, architectes



Проф. Д. Ф. Фридман, арх. Д. И. Коган (5-я арх. мастерская Моссовета)

Prof. D. F. Fridman, arch. D. I. Kogan

объема, введение вертикалей башен). Свои задачи авторы реализуют гораздо менее последовательно и убедительно; противоречия здесь еще более ощутимы.

Желая «ответить» ансамблю Кремля, авторы расчленяют здание на три группы, создав таким образом свой собственный законченный ансамбль, который только в ортогональном (а не пространственном) восприятии отвечает ансамблю Кремля. На самом деле, новый ансамбль резко противопоставлен Кремлю своей подчеркнутой симметрией, характером и расстановкой башен, огромным курдонером перед центральным объемом, наконец, своими масштабами, резкостью силуэта, всем характером архитектурно-художественной трактовки.

Если в проекте Весниных достигнута известная цельность композиции, если элементы здания здесь не мешают восприятию целого, то в проекте Рубаненко и Симонова нет этой цельности и отсутствует связь объемов между собой. Две группы башен, расставленные строго симметрично, как бы охраняют здание от посягательства на и без того уже достигнутую независимость. Все они одинаково трактованы, но первая пара резко отличается по своим размерам от боковой пары, и таким образом разрушается масштабное единство (в этом легко убедиться при рассмотрении фасада и перспективы со стороны проезда на Красную площадь). Наконец надо отметить, что рекламно-модернистский характер архитектуры совершенно не соответствует требованиям этого сооружения, представлениям об образе советского правительственного здания.

Отмеченные противоречия в большей или меньшей степени характерны и для других проектов, авторы которых вводят в композицию симметрично расставленные вертикали—башни. Благодаря единству в пластическом выражении объемов, они лишь несколько сглажены в проектах Розенфельда—Бумажного и Левинсона—Фомина. Эти авторы более тактично и формально совершеннее решили свою задачу создания образа нового сооружения. Если представить себе, что с обеих сторон нового здания находились бы ансамбли типа Дворца труда, то их композиционный прием можно было бы считать правильным. Но в усло-

виях данного конкретного окружения и здесь чувствуется излишнее развите центристемительных сил.

У Левинсона—Фомина ортогональные противоречия выступают не так резко, как пространственные. Спокойный силуэт комплекса, оживленный симметрично расставленными башнями, хотя и не повторяет силуэт Кремля, но гораздо тактичнее, нежели в других подобных проектах, «поддерживает» его, не мешая ему «работать». К сожалению, авторы ввели в композицию дугообразный курдонер, который, благодаря своим размерам, стал играть роль самостоятельной «аванплощади». Возник совершенно ненужный в таких случаях конфликт с примыкающим пространством, сливающимся с Красной площадью.

В проекте Розенфельда—Бумажного силуэт получил более дробную и беспокойную характеристику, но зато курдонер и по форме, и по размерам оказался в большем подчинении общему ансамблю. Видимо, для того, чтобы компенсировать эту маленькую «жертву» самостоятельности, авторы направляют действие своих башен к центру (динамически смещенные плоскости вертикалей).

Следует отметить, что во всех случаях постановки высоких вертикалей впереди сооружения авторы пренебрегли существенной опасностью. Здание находится между двумя высокими мостами, откуда оно будет казаться как бы утопленным в низине. Высокие башни, организованные одним колоссальным ордером, могут оказаться здесь взятыми слишком резко по отношению к реке и как бы механически врезанными в берег (так как у башен нет мощной базы, откуда они органически вырастали бы).

Джус поставил в своем проекте новую задачу — асимметричной композицией подчеркнуть стремление всего комплекса к Красной площади, к Кремлю. Идея эта сама по себе правильна и интересна, но архитектурная ее реализация оказалась крайне противоречивой и несовершенной.

Прежде всего, значительная масштабность всего комплекса вступает в резкий конфликт с окружающим ансамблем. Гигантская по своей высоте и объему башня (20 этажей), выдвинутая почти на самую пло-

щадь, лишает смысла любые попытки установления органической связи с окружением. Рядом с этим гигантом Спасская башня, например, превратится в игрушечное сооружение. В проекте, кроме того, нарушено требование композиционного и пластического единства комплекса. Аркада и цоколь, стена и каркас, венецианские вставки и модернистские пилоны — все это не приведено к единству, чередуется механически.

Все остальные проекты прибавляют очень мало существенного к характеристике основных творческих направлений советской архитектуры, представленных на конкурсе проектами Барца, Весниных, Гольца и других.

Проблема образа всегда играла огромную роль в развитии стиля. Под образом мы имеем в виду всю сумму эстетических впечатлений, которую дает готовое сооружение. Через здание (во всем единстве его многообразных элементов) мастер передает нам свое представление об эстетическом мировоззрении эпохи. Если данный конкретный образ становится типичным, т. е. если индивидуальное представление соответствует общественному, то такое сочетание индивидуального и типичного формирует стиль.

Различные творческие направления советской архитектуры сходятся на том, что наши здания должны быть красивыми, величественными, радостными, что образ советского сооружения должен быть правдивым, идейно-насыщенным, что он должен отражать величие и красоту эпохи и т. д. И несмотря на такое единодушие в словесной характеристике образа, последний в конкретных произведениях выражается самыми различными, часто даже принципиально-противоположными средствами. Очевидно, такие слова, как «радостный», «величественный», «правдивый», сами по себе ничего конкретного не дают, ибо понятие о них у различных мастеров разное. Это понятия — исторически развивающиеся, в них отражено общественное сознание, типическое представление конкретной эпохи.

Мы уже видели на примере конкурса, что существуют самые различные представления об образе советского здания. Вопрос о значении того или иного проекта в конечном счете решается идейным, эстетиче-

ским мировоззрением мастера, его представлением о художественном идеале нашей эпохи. В творчестве законченного мастера сознательное, волево начало играет огромную роль. С этой точки зрения мы можем сказать, что в проектах М. О. Барца, Г. П. Гольца и бр. В. и А. Весниных отражена сознательная воля авторов, их индивидуальное конкретное представление об эстетическом идеале нашей эпохи. В какой степени эти индивидуальные представления соответствуют общественным, в какой мере они типичны для эстетического мировоззрения нашей эпохи — этот вопрос может быть решен и уже решается в процессе практики, которая еще своего последнего слова не сказала. Тем не менее, некоторые выводы и уроки конкурса нам представляются уже сейчас очевидными.

В процессе работы над проектом автор часто сталкивается с противоречиями, которые возникают между идеей окружающей природы и исторически сложившегося ансамбля и представлением об образе современного сооружения. Для преодоления этих противоречий авторы пока вынуждены приносить серьезные жертвы, которые в конечном счете ущемляют то одну, то другую сторону творческой задачи. В одном случае, в целях сохранения полного соответствия природе, в жертву приносится идейная выразительность сооружения, причем совершенно уничтожается представление о времени, об исторической эпохе. Произведение приобретает академический характер, оно теряет живой творческий смысл (будучи выстроенным, такое сооружение может в лучшем случае удовлетворить интересы познавательные, музейно-эстетические).

В другом случае, в целях сохранения полного соответствия социально-утилитарной функции, в жертву приносится природное, архитектурно-историческое окружение, а иногда даже и художественно-пластические качества сооружений. Это свидетельствует о том, что видные мастера советской архитектуры — представители различных течений — переживают период интенсивных творческих исканий. Усилия тех из них, которые работают над синтезом природных и общественных требований в архитектуре, нам представляются наиболее плодотворными.

ЮГО-ЗАПАД МОСКВЫ

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЮГО-ЗАПАДНОГО РАЙОНА

Проф. Л. ИЛЬИН

Юго-западный район — это внешний сектор плана будущей столицы, это огромное пространство, ограниченное почти третью периметра новой Москвы, пространство, в подавляющей своей части свободное, не занятое. Строительство города может развернуться здесь в наименее стесненных формах. Смыкаясь беспрепятственно с пригородной зоной, юго-западный район переходит в нее, беря мощное начало от Ленинских гор, которые другой своей стороной обращены к Лужникам, т. е. к будущему развитию центра Москвы с его Кремлем и Дворцом Советов.

Трудно найти на плане Москвы сектор более ответственный, в наибольшей мере способный выразить новое лицо города, приобрести идейную насыщенность и содержательность!

Юго-запад не вошел еще во фронт развернутого строительства Москвы. Это имеет и свою положительную сторону, так как в осуществленных сейчас грандиозных работах по реконструкции Москвы многое еще задумывается, применяется впервые, проверяется на опыте, и опыт этот сможет быть использован при строительстве нового района.

На VII пленуме правления Союза советских архитекторов СССР неоднократно отмечалось, что при огромном размахе работ по планировке и застройке города, в работах этих допущено не мало ошибок, не мало неполадок, обусловленных отсутствием достаточной четкости в самих принципах реконструкции города. Академия архитектуры СССР еще до пленума включила в программу работ 1940 года (по линии Института градостроительства) ряд тем принципиального порядка, касающихся строительства Москвы. Выработка принципов организации городских пространств, их элементов — магистралей и площадей, как в отношении чисто технического их решения, так и в отношении архитектурной композиции, сможет расчистить путь и для решения

юго-западного района. В то же время выявление принципов планировки юго-западного района позволит уточнить и ряд моментов в проектировании центра Москвы, теснейшим образом связанного с этим районом.

В систему разработки основных принципов планировки и застройки юго-западного района должен лечь углубленный и всесторонний градостроительный анализ топографии этой обширной и интересной территории и критическое изучение уже сделанных проектов этого района, не говоря уже о суммировании мирового и советского опыта в построении внешних районов больших городов.

Надо не забывать, что будущий юго-западный район на плане Москвы занимает примерно четвертую часть площади и почти треть периферийного пояса города. Дать действительно полную картину анатомии района, его состояния и возможностей создания здесь крупнейшего массива нашей столицы — является задачей исключительного интереса и значения.

Сейчас большая часть района представляет собой нетронутую волнистую территорию, пересеченную тальвегами разной глубины, с небольшими речками и ручейками на дне их. Некоторые из тальвегов сохранили природное озеленение. Естественно возникает мысль об использовании тальвегов для парковых целей и частично для транспорта, для расплетений в пересечениях улиц. Использование тальвегов для парковых целей связано, однако, с качественным состоянием воды в протоках и бассейнах. Некоторые речки здесь очень загрязнены. При оставлении теперешнего примитивного режима, протоки могут обратиться в обычные зловонные каналы неустроенных городов. Нужны меры для сохранения и очищения этих протоков. Параллельно стоит вопрос об обводнении ряда таких протоков, как Сетунь, об устройстве ступенчатых запруд или каналов и т. д.

Растительность в районе незначительная. Лес на территории района молодой, невысокий по качеству; лучшие куски зелени это — бывшие сады и парковые массивы. Царицынский массив на юге района и массив у села Зюзина на его юго-западе — самое ценное в зеленом фонде района. Остальные куски зелени разбросаны и находятся большей частью в упадке. Тем большую ценность представляет то, что есть, и тем энергичнее должны быть приняты меры к его сохранению для будущего района. Ничто не связано с такими трудностями, ничто не требует столько времени, средств и усилий, как создание зеленой системы района. Юго-запад, к сожалению, зелению не богат.

Почва в большей части района чиста, но значительные пространства покрыты свалками. От них необходимо освободиться в кратчайший срок.

Рельеф района представляет большой интерес. Он таит в себе и плюсы и минусы. Он сложен для освоения, но характеризуется бесспорной живописностью. Чрезвычайно важно выявить архитектурную ценность характерных высотных точек, возможную их взаимосвязанность внутри района и связь их с центром города. Возможная видимость центра города и особенно силуэта Дворца Советов с ряда точек района должна быть архитектурно использована. Рельеф должен повлиять на композицию магистралей и еще больше на строение сетки следующих по значению категорий улиц.

Словом, в возможностях организации территории юго-запада Москвы ничто не должно быть упущено ни в техническом, ни в архитектурном плане, все должно быть оценено и выявлено.

Остановимся на условиях жилого и иного использования юго-западного района. Район этот понимается как основной резерв Москвы для размещения жилых частей города. Промышленность в нем не предусмотрена. Однако на сегодня в этом деле не все благополучно. Фактически здесь самотеком без конца оседают промышленные предприятия. Прежде всего это сказывается в районе Кунцева. Само Кунцево сейчас — хаос, смешение прошлого и нового. Здесь — жилье самых разных типов и расположений, дачи, бараки, большие дома, всякие технические площадки и оборудование. Все это неустройство распространяется по территории, как растекается жирное пятно на бумаге. Невдалеке, в километре и менее — обстановка деревни. Эта картина современного использования местности показывает, какие угрозы для лучшей в будущем части города таит недостаточно жесткий режим использования территории.

Район надо удержать, по крайней мере, на его современном уровне, иначе не удастся добиться правильного и свободного жилого использования этого места.

В настоящее время советская архитектурная практика переходит к дифференцированным формам жилой застройки. В юго-западном районе поэтому вполне уместно будет провести всю шкалу высотного зонирования, от высокой капитальной застройки до индивидуального малоэтажного здания. Индивидуальное жилье может иметь в этом ценном районе (в небольшой доле) форму коттеджей.

Как переходная форма, в районе может оставаться и колхозное жилье, но срок сохранения здесь сельскохозяйственных площадей и поселков временного типа должен быть минимальным, чтобы не допускать непроизводительных затрат и чтобы в районе не привилась мода сооружать временные постройки, превращающиеся обычно в постоянные здания пониженного архитектурного уровня.

Юго-западный район должен стать образцовым жилым районом. Требования благоустроенного жилья должны получить в планировке максимальное отражение. При этом нельзя, однако, забывать, что центральные части этого района получают композиционную завязку от центра города, от новых частей столицы, от Дворца Советов, от проспектов, идущих от него через Лужники к Ленинским горам и от них к юго-западному району.

Поэтому юго-запад должен быть ясно и выразительно организован, должен быть монументален, но монументален по-новому, в соответствии с нашей эпохой и исходя из природной специфики района, из его природных качеств.

Юго-запад не должен быть беден и общественными зданиями, как чисто местного, так и общегородского значения.

Однако здесь должна быть найдена нужная мера — район не должен стать как бы вторым новым центром столицы. Градостроительная специфика и стиль юго-запада должны быть найдены с полным учетом удельного веса этого района в системе будущей Москвы.

Основным фактором этого стиля является рельеф, вода, озеленение и современнейшие формы благоустройства. Город должен быть здесь соединен с природой в максимальной мере, а градостроительная техника и архитектура должны говорить наиболее совершенным, ясным языком, без всяких условностей. Композиция улиц, площадей, кварталов, жилых и общественных зданий должна в полной мере учитывать удобства и быстроту современных методов стройки, качество новых конструкций и материалов, стандартов, но учитывать не механически, а с композиционным творческим подходом.

ВОПРОСЫ ПЛАНИРОВКИ ЮГО-ЗАПАДНОГО РАЙОНА

Проф. Н. ДОКУЧАЕВ

В ближайшие годы начинается строительство в новом, так называемом юго-западном, районе города. Расположенный на высоких отметках, в здоровой местности, с живописным рельефом и богатой зеленью, не задымленный промышленными предприятиями — этот вновь осваиваемый район должен стать наиболее здоровой и интересной по застройке частью города.

На площади примерно в 16 тысяч га вырастет жилой район с населением свыше миллиона человек.

Сама жизнь, потребность города в новых селитебных территориях, уже начали свое «наступление» на юго-западный район. Так, например, со стороны Серпуховского шоссе уже вырос значительный по площади поселок завода «ЗИС». Рядом с ним ведется строительство жилых домов различными ведомствами и учреждениями.

С западной стороны интенсивно развивается строительство в районе Кунцева. Часто это «наступление» опережает планы и проекты.

Тот же поселок «ЗИС» пришлось срочно «включить» в генплан района, согласовывая уличную сеть поселка и отличную от него сеть улиц района, намеченную генпланом. Лишь в последнее время бесплановому «вклиниванию» текущего строительства в юго-западный район положен предел.

Все эти факты свидетельствуют о росте города и говорят о том, что нужно быть готовым к планомерному освоению района.

Еще не поздно поставить вопрос о планировочной сетке района, о размерах жилых кварталов и о типе их застройки. Положить ли в основу «волевою» систему прямых улиц и прямоугольных кварталов (дающую, может быть, несколько однообразную систему планировки, но имеющую целый ряд практических преимуществ) или итти, используя естественные особенности рельефа местности, на «живописную» систему?

Старая Москва, с ее переплетающейся сетью кривых улиц, переулков и тупиков, малопроезжих и путанных, оказалась бы «непроезжей», если бы при колоссально растущем транспорте не были расширены улицы магистрального значения и не пробиты новые улицы. Эти расширенные и выпрямленные улицы не только ликвидировали ряд транспортных затруднений, но одновре-

менно внесли в сеть городских проездов известную систему и порядок.

Было бы естественным эту систему прямых улиц и прямоугольных кварталов перенести и на планировку юго-западного района города, тем более, что здесь, как будто, меньше препятствий для ее применения. За исключением нескольких деревень, новый район Москвы не имеет пока никакой застройки.

Заманчивой оказывается прямоугольная система планировки и с экономической точки зрения. Система эта сокращает не только транспортные и пешеходные пути, но и протяженность всевозможных коллекторов и проводок подземного коммунального хозяйства. Сложный рельеф района планировщики намереваются изменить путем нивелировочных работ и засыпки большинства оврагов. Рельеф будет оглажен, кварталы подчинятся прямоугольной сетке улиц. Это будет просто, четко и легко воспринимается. Таковы установки сторонников прямоугольной системы планировки района. И им нельзя отказать ни в правильности основных расчетов, ни в убедительности их логических обоснований. Недоучитываются ими лишь размеры той территории, которая после подсыпок долго не сможет быть освоена под капитальное строительство. Начавшееся строительство заставит такие территории использовать только под зелень и во всяком случае не под строительство. В результате четкости плана, системе озеленения районов будет нанесен заметный ущерб, а баланс селитебной территории значительно изменится.

Ознакомление в натуре с особенностями юго-западного района и его рельефом заставляет усомниться в целесообразности жесткого применения прямоугольной системы планировки. Не так просты и дешевы будут инженерные мероприятия, и нелегко будет справиться с прихотливым рельефом и глубокими оврагами. Надо еще и еще раз взвесить все обстоятельства и только тогда окончательно решить, какой должна быть планировочная система района. Нам думается, что в решении этого вопроса будет играть решающую роль тип и система самой застройки кварталов и характер их озеленения.

В этой новой, вновь осваиваемой части Москвы, где, кроме рельефа, ничто не препятствует осуществлению любой планировки, должен быть создан новый, совершенный район социалистического города. Вместо улиц

коридоров с почти сплошной застройкой, без интервалов, должны быть проложены озелененные улицы, с необходимыми разрывами в застройке для проветривания и инсоляции не только самой улицы, но и глубин кварталов. «Ни одного жилого дома, ни одного квартала без чистого воздуха и солнца!» — должно стать девизом застройки этого района.

Этот район Москвы может и должен стать наиболее здоровой и наиболее красивой частью города.

Для этого, прежде всего, сами жилые дома не должны быть велики по размерам и протяженности.

Четырех-, пятиэтажные дома, с максимальной длиной в 50—60 м, должны стать основным типом жилых домов района. Исключение будут представлять лишь улицы магистрального значения, где высота застройки может быть доведена до 6—7 этажей, с обязательным озеленением самой магистрали. На участках с особо сложным рельефом могут быть допущены жилые здания в 3—4 этажа, в одну-две секции каждое. Кварталы должны включать все коммунальное обслуживание проживающих в них. Площадь кварталов не должна превышать 8—9 га. Сеть жилых улиц должна максимально разумно и эффективно использовать особенности рельефа. Это внесет живописность в компоновку самой застройки. Только прямые магистрали, преодолевая препятствия, создаваемые рельефом, будут идти по кратчайшим направлениям, связывая отдельные части района с центром Москвы, с другими ее районами и с периферией.

Прихотливые изгибы оврагов и неудачная для строительства территория района должны быть использованы в качестве парков и городских скверов.

Расположение многих оврагов таково, что они смогут успешно выполнять функцию зеленых клиньев, сообщающихся с зеленым поясом периферии и другим концом глубоко проникающих в массив района. Нужно будет только использовать эти естественно сложившиеся «пути» для проникновения в район чистого воздуха.

Планировка юго-западного района должна быть сме-

шанной. Прямые магистрали, прорезающие район по кратчайшему направлению, должны умело сочетаться с своеобразными «сателлитами» озелененных кварталов, с живописной сеткой улиц, следующей за особенностями рельефа и умело использующей все его природные и художественные качества.

Так как юго-западный район еще не застроен, то имеются все возможности для того, чтобы экономично и планомерно разрешить проблему сочетания живописной сети улиц отдельных частей района с прокладкой по возможно кратчайшим направлениям всех подземных коллекторов и проводок. Не исключена возможность, что сеть подземного обслуживания кварталов пересечет сеть улиц и отдельные кварталы. Для этого только нужно будет заранее решить застройку кварталов, предусматривающую прохождение по кварталу трассы подземных городских коллекторов. Своевременное согласование всех инженерных и планировочных вопросов, связанных с этим, может дать практически выгодные решения.

Нам кажется, что работа над дальнейшим уточнением планировки юго-западного района должна быть продолжена Управлением планировки Моссовета. Но этого мало. Для решения проблемы застройки кварталов первой очереди (может быть, в порядке конкурса или специальных поручений) необходимо привлечь и другие архитектурные силы, широко привлечь архитектурную общественность.

Ведь правильно решить планировку района — этого еще мало. Надо найти новое, рациональное и совершенное решение для застройки, благоустройства и общей организации самих кварталов. Эта, именно, организация и содержание планировки кварталов и будут обуславливать степень удобств и полноту удовлетворения запросов, предъявляемых советскими гражданами. Будет строиться целиком новый, целиком социалистический район Москвы. Он должен стать образцом советского градостроительного искусства. Для разрешения проблемы застройки его кварталов нужно привлечь возможно больший круг специалистов-архитекторов.

НОВАЯ ЧАСТЬ МОСКВЫ

А. ПАЖИТНОВ

Всем хорошо известны здоровые природные условия юго-западного района Москвы. Местность эта расположена на возвышенности (отметки колеблются от 120 до 250 м) и имеет около 20% лесных массивов. Вблизи протекает Москва-река.

Внушительные размеры предложенной к освоению

территории (22 000 га), значительные колебания в отметках рельефа и общая живописность ландшафта создают благодарные условия для творческой деятельности архитектора. А если учесть, что район лишен застройки, связывающей осуществление новых планировочных идей, что в этой части Москвы будет создаваться новые жи-

лые районы социалистической столицы, что здесь, иначе говоря, будет строиться новый город на свободном месте, то можно констатировать, что все это вместе взятое составляет условия, которых еще не знала градостроительная практика.

Найти новые приемы планировки, определить систему, отвечающую природным, транспортным и другим условиям юго-западного района и генеральному плану реконструируемой Москвы — задача большая и сложная, требующая для своего решения новых творческих приемов планировки и застройки.

Основная задача планировки юго-запада — создать новую часть города, максимально отвечающую нашему социалистическому бытию. Весь план должен быть проникнут идеей сталинской заботы о человеке. Эта задача потребует от советских архитекторов больших исканий и большого мастерства. Лучший опыт строительства городов должен быть использован в проекте юго-запада Москвы. Здесь нужен большой размах, крупный творческий замысел, но решения должны быть реальными, а замысел должен отвечать конкретным условиям социалистического города.

Особое внимание, при составлении плана нового района, должно быть уделено вопросу о связи этого района с природой. В наших условиях искусство планировки получило все возможности осуществления органической связи города с природой. Живописный характер местности, особенности рельефа, пространства зеленых массивов — все это становится ведущими композиционными средствами в организации архитектурно-художественного облика города. Однако органическая связь города с природой достигается не отдельными приемами «вписывания» того или другого архитектурного объема в живописно раскинутый массив зелени или рельеф местности. Необходимым и первым условием такой связи является рациональный план, определяющий систему планировки, отвечающую именно данной территории и достаточно целесообразную для принятого типа и характера застройки, для тех ли иных видов транспорта и других компонентов, составляющих организм города.

С конца XIX столетия в работах по планировке западных городов стали все дальше и дальше уходить от природы. Здесь, повидимому, сказались влияние сверхурбанистических тенденций США.

Широко применяемый в Америке прямоугольный принцип оказал весьма неблагоприятное влияние на архитектурный облик многих городов. Природа действует иначе, чем землемер, и прямоугольная система оказывается совершенно неподходящей для увязки композиции города с неровностями почвы, с руслами рек, с оврагами и т. д.

Сан-Франциско, построенный подобно древнему Риму на семи холмах, настолько испытал на себе теневые стороны прямоугольной системы, что здесь вынуждены были запретить движение транспорта на 17% улиц.

Филадельфия получила от своего основателя Вильяма Пенна (1682 г.) план, состоящий исключительно из прямоугольных линий. Питтсбург, основанный в 1765 году, представляет пример города, состоящего из бесчисленного количества прямоугольных кварталов. Чикаго является примером города, тяжело переживающего все неудобства прямоугольной системы.

Почти все крупные американские города, имеющие прямоугольный план, в последнее время перестраиваются. Потери транспорта на диагональных маршрутах прямоугольной системы составляют 29%, и это обстоятельство заставляет прибегать к прокладке новых диагональных улиц, как прямолинейных, так и криволинейных.

Если подходить к американским городам с методами градостроительства новейшего времени, то становится очевидным, что прямоугольная система была привита им искусственно и без учета их геоморфологических особенностей. В то же время градостроительные приемы Западной Европы не имели столь ярко выраженных тенденций к прямоугольной системе плана.

Желание приблизить план юго-запада к природным условиям и освоить район несколькими типами строительства должно привести к некоторому разделению территории по признаку того или другого характера застройки.

Для малозэтажного или коттеджного строительства должны быть выбраны территории, наиболее волнистые по рельефу и наиболее живописные, а для различных типов капитального строительства — более спокойные и ровные.

Возвышенности юго-запада следует предоставить высоким сооружениям (50—100 м), создавая таким путем выразительный силуэт застройки района и архитектурное соответствие ее с Дворцом Советов.

Лесистые и наиболее интересные по своему ландшафту участки, естественно, будут отданы под парки и заповедники. Здесь, на юго-западе, архитектор должен показать высокую культуру архитектурного использования огромного многообразия природных условий.

Можно предполагать, что преимущественным (по площади) типом жилья на юго-западе должно быть малозэтажное строение, благоустроенное, комфортабельно оборудованное, с небольшими приусадебными участками и фруктовыми садами.

В пользу этого говорит и наличие огромной территории и богатейшие природные условия района.

Надо, при этом, учесть, что, даже при удельном весе малозэтажного строительства в 35—40%, жилые районы займут меньше половины предоставленной территории.

В связи с этим, выбранные под жилье участки (подрайоны) могут оказаться отделенными друг от друга лесными массивами и парками.

В этих условиях принцип планировки района должен быть таков, чтобы связать все эти подрайоны в одну систему, строго согласованную с генеральным планом Москвы.

Придавая каждому такому подрайону с малозэтажной застройкой свое капитально застроенное ядро — фокус, собирающий в себе жилые улицы подрайона, и связывая эти фокусы между собой широкими, хорошо озелененными проспектами, можно добиться логически оправданной системы.

Естественно, что каждый подрайон, имея свое общественно-культурное ядро, около которого концентрируется малозэтажное или капитальное жилье, планируется в зависимости от присущих ему природных и строительных условий.

Планировка таких подрайонов должна быть хорошо

увязана с местностью, с окружающей зеленью, подчеркивая изгибами своих улиц ландшафтные особенности территории. Ядро подрайона, решенное в более капитальных формах (крупные городские площади и сооружения), сможет удовлетворить соответствующие запросы населения.

Крупные общественно-культурные учреждения, расположенные на парковых магистралях, связывающих отдельные центры подрайонов между собой и с Москвой, а также линии метро (от Фокусов к Москве), смогут обеспечить культурные запросы жителей.

Общую живописность планировки основной территории будет подчеркивать монументально застроенный центр района.

Здоровые природные условия, интимный характер жилья, большое количество зелени в сочетании с возможностью жить в малоэтажном доме с приусадебным участком и одновременно пользоваться городскими условиями (ядро) составят отличительную особенность этого приема. Только в наших условиях может быть достигнуто гармоническое сочетание малоэтажной застройки с крупными сооружениями центра. В капиталистических государствах рента превратила бы примыкающие к центру коттеджи в доходные дома.

Иначе могут быть решены жилые подрайоны с капитальной застройкой. Здесь имеется широкое поле деятельности для творческих исканий. Очевидно, что архитектурные приемы в решении каждого подрайона, будучи родственными по своему принципу, должны иметь различный замысел. Нам эти подрайоны рисуются звездообразно-лучистыми, с высокой застройкой около центра и со ступенчатым понижением к периферии. Центральное ядро, решенное приемами регулярного парка, со своими площадями и аллеями, с расположенными на них театрами, музеями и дворцами культуры, должно звучать мажорно, контрастируя с высокими объемами окружения.

Неверно было бы осуществлять капитальное строительство юго-запада широко принятым сейчас периметральным приемом, создавая улицы-коридоры. Нужно дать больше свободных объемов, предоставляя тем самым возможность Дворцу Советов и панораме на Москву участвовать в архитектурных решениях городского ансамбля юго-запада.

Предложенные для соединения подрайонов, вернее — их центров, широко озелененные проспекты-магистрали, со свободно стоящими общественно-культурными, учебными и физкультурными сооружениями, могут выполнять также и функции наших парков культуры и отдыха. Основной центр района, ориентированный на Дворец Советов и собирающий в себе широкие проспекты, должен быть, на наш взгляд, решен системой площадей, просторных по своим размерам и величественных по своей архитектуре. Прием застройки центра должен быть в большей степени замкнутым, чем прием, примененный в застройке жилого района. Этим, хотя бы небольшим, контрастом можно выразить собирательное значение центра.

Транспортная сеть юго-запада должна максимально использовать особенности рельефа места. Вся система улиц, магистралей и автострад должна быть подчинена этому условию.

В наиболее живописных местах, с резко выражен-

ным рельефом, с коттеджной застройкой, с обилием зеленых насаждений, улицы также должны носить живописный характер, скорее следуя условиям рельефа и ландшафта, чем нарушая их.

Широкие проспекты, соединяющие центры подрайонов, прямые и правильно изогнутые улицы в подрайонах капитального строительства (с более тяжелым, чем в малоэтажных подрайонах, типом покрытия) составят промежуточную транспортную сеть.

И, наконец, скоростные дороги (автострады), которые будут иметь прямолинейное направление, независимо от условий рельефа и других особенностей территории, должны быть наложены решительными линиями на две предыдущих сетки улиц.

Жесткие, все перерезающие на своем пути, линии автострад должны быть выделены в независимый уровень.

Хорошо профилированная, с локальными развязками на перекрестках, сеть автострад сможет иногда перешагнуть своими эстакадами и живописно спланированный район, и капитально застроенный квартал.

И если искривленную линию Бродвея на жесткой сетке Манхэттена ничем нельзя объяснить (кроме, как частной собственностью), то прямая линия автострады на фоне живописных изгибов улиц — понятна и логична.

Наличие существующей зелени на территории юго-запада далеко не достаточно. Внешние границы района соприкасаются с лесопарковым поясом Москвы. Однако в своей юго-западной части лесопарковый пояс имеет столь незначительный процент лесных массивов, что застройка будет завершаться открытыми пространствами пахотных полей. Необходимо, таким образом, создать лесопарковое завершение юго-западному району и таким путем соединить систему внутригородской зелени с заповедными массивами лесопаркового пояса.

Приемы строительства при освоении юго-запада также должны быть значительно усовершенствованы. Методы скоростного строительства, применяемые сейчас на крупных стройках Москвы, поколебали прежние строительные традиции и нормы. В юго-западном районе за это дело надо взяться еще более решительно. Мы не имеем еще примера, где бы строительство велось методом, нашедшим применение в США и заключающимся в том, что в заранее составленном проекте новостройки продумана и разрешена архитектурная и технологическая увязка между собой планировочных вопросов с типами и характером сооружений.

Во время строительства эти вопросы делаются: сперва сооружаются дороги со всем обустройством (вплоть до уличного освещения), прокладываются канализация, водопровод, электричество и телефон, а затем, на заранее оставленных участках, воздвигаются сооружения. В этом случае, при освещении отдельных подрайонов юго-запада малоэтажным строительством, можно было бы изготовлять одно- или двухэтажные дома на специальном заводе и привозить их автомобильной или тракторной тягой к участку.

Много предложений и пожеланий вызовет работа над юго-западом. Архитекторы, инженеры-транспортники, строители, лесоводы и другие специалисты должны принять широкое участие в разработке этой сложной и большой задачи.

О ТИПЕ КИНОТЕАТРА

Акад. арх. Н. КОЛЛИ, арх. В. ЩЕРБАКОВ

Существующий у нас однозальный тип кинотеатра имеет два крупных недостатка: первый приводит к тому, что публика вынуждена полтора часа ожидать начала киносеанса, а второй — заключается в чрезвычайно больших размерах фойе и других подсобных помещений, предназначенных для ожидания. В последние годы, в результате большой экспериментальной работы, был создан тип многозального театра, экономическая характеристика которого показана на следующей таблице¹:

Тип кинотеатра	Количество мест	Количество залов	Объем здания на 1 место (в м ³)
Однозальный	900	1	20,40
Двухзальный	900	2	13,40
Трехзальный	1 350	3	11,50

Таким образом, в двухзальном и трехзальном кинотеатрах объем здания существенно сократился. Время ожидания в двухзальном кинотеатре снизилось до 45—60 минут и в трехзальном — до 30—40 минут.

Эта экономия в кубатуре (от 30% в двухзальном типе и до 44%—в трехзальном) и сокращение интервалов между сеансами — являются относительными достоинствами этого типа. Недостатки многозальных типов заключаются в дополнительных расходах на увеличенный штат (удвоенный или утроенный) киномехаников, на аппаратуру и оплату проката.

Многозальные типы, в частности двухзальный, должны быть вместимостью не менее чем на 600 мест (300 × 2), иначе они делаются явно неэкономичными.

С чисто архитектурной стороны нельзя считать положительным дробление сравнительно небольшого

зала (600 мест) на меньшие; небольшой объем зала (до 300 мест) не импонирует нашему представлению о массовом зрелище; дробление зрительной массы на небольшие группы (300—400 мест) ведет к снижению качества эстрадного обслуживания (чего нельзя недооценивать) или к повышению стоимости билета.

Существующие нормы проектирования устанавливают по однозальному кинотеатру на 500 мест соотношение между площадью зрительного зала и площадью подсобных помещений, как 1 : 1,87.

По двухзальному кинотеатру на (300 × 2) 600 мест, то же соотношение выражается в 1 : 1,26.

В том или другом случае площадь зрительного зала значительно превышена площадью обслуживающих помещений.

Дополнением и иллюстрацией к сказанному могут служить некоторые лучшие проекты всесоюзного конкурса на здание кино.

В маленьком однозальном кинотеатре арх. Б. Н. Лазарева зрительный зал окружен широким кольцом обслуживающих помещений, площадь которых значительно превосходит площадь самого зала.

Еще более невыгодное соотношение между площадью зрительного зала и площадью обслуживающих помещений имеется в проекте однозального кинотеатра арх. Дзисько и Шелякина.

Правда, последние, изданные уже после конкурса, нормы исключили гардеробы и несколько уменьшили площади других подсобных помещений, но все же общее положение с набором и размерами подсобных помещений кинотеатра в целом осталось прежним.

Проекты двухзальных кинотеатров, хотя и в значительно меньшей степени нежели однозальных, тоже страдают излишками в обслуживающих помещениях.

Так, в проекте двухзального ки-

нотеатра на 600 мест (арх. Воронков) площадь всех подсобных помещений заведомо превышает площадь зрительного зала, что не могут искупить ни высокое мастерство автора, ни проявленные им находчивость и изобретательность.

В проекте кинотеатра на 800 мест (арх. Буз-Оглы и Дульгьер) пятна зрительных залов в общем плане здания занимают чуть ли не подчиненное место по отношению к остальным второстепенным помещениям.

Даже этот беглый просмотр проектов, типичных для всей нашей практики кинопроектирования, указывает на необходимость новой, серьезной проверки существующих нормативов и критической переоценки существующих типов кинотеатров.

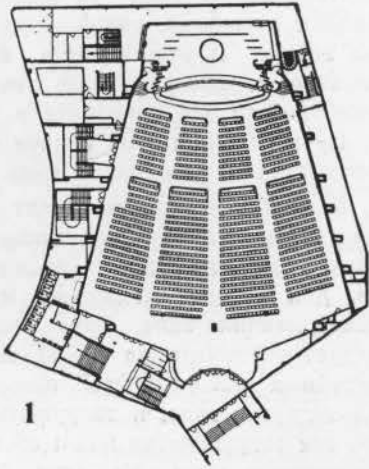
Упомянутые проекты многозальных и однозальных кинотеатров, последние данные по эксплуатации кинотеатров, а также материалы по зарубежному киностроительству — дают возможность наметить основные вехи по созданию более экономичного и совершенного типа кинотеатра.

Остановимся, прежде всего, на некоторых особенностях в строительстве кинотеатров за рубежом.

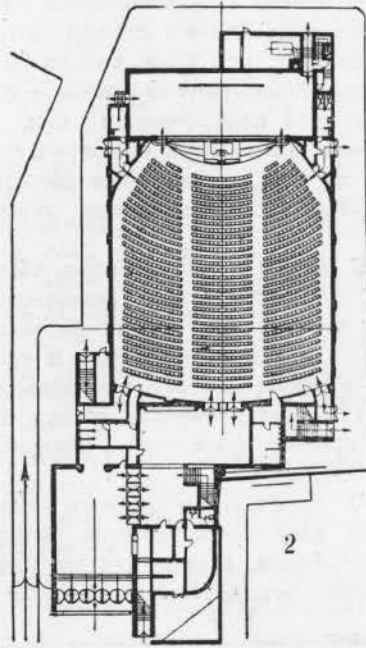
Недавно построенное в Париже кино «Нормандия», вместимостью в 1 940 мест, имеет из обслуживающих помещений лишь один вестибюль, совершенно незначительной площади, и в задней части зрительного зала (за последними рядами) некоторую свободную площадь в виде широких подходов, примыкающих непосредственно к зрительным местам. Таковы все обслуживающие помещения в таком огромном кинотеатре, как «Нормандия».

Кино «Амбассадор» в Бристоле, вмещающий 2 000 человек, имеет, судя по плану 1-го этажа, больше чем скромные обслуживающие помещения, а именно: переход между вестибюлем и зрительным залом (этот пе-

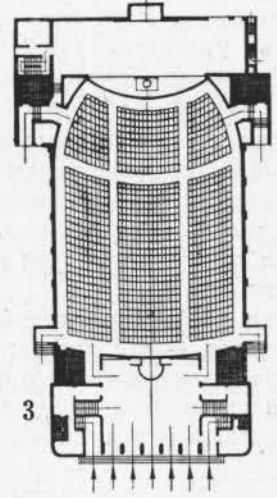
¹ «Проблемы архитектуры». Архитектура советского кинотеатра. Я. А. Корнфельд, 1935 г.



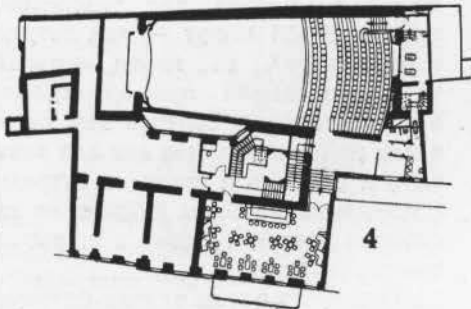
1



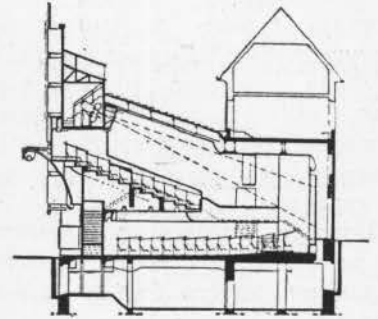
2



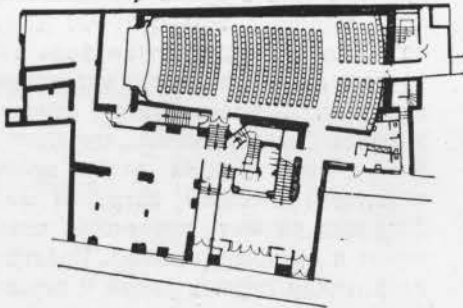
3



4



5



1 Кино «Нормандия» на 1940 мест в Париже
Арх. П. Монта и А. Горская

2 Кино «Амбассадор» на 2 000 мест
в Бристоле. Англия
Арх. Ф. Митчель

3 Кино «Регаль» на 1 000 мест
в Уолтоне. Англия

4 Кино «АВС» на 492 места в Женеве
Арх. Пейр и Буррит

5 Кино на 500 мест в Страсбурге
Арх. П. Монта и А. Горская

реход даже нельзя назвать фойе) и сравнительно небольшой вестибюль.

Кино «Регаль» в Цальтоне (Англия), вместимостью около 1500 человек, обладает скромным по величине вестибюлем и кафе, расположенным на уровне балкона. Это все, что обслуживает 1500 зрителей, если не считать уборных, входы в которые устроены непосредственно из зала.

Таким образом, в этих трех новейших, отличающихся прекрасной отделкой, кинотеатрах площадь обслуживающих помещений исключительно мала. Эта характерная особенность присуща подавляющему

числу зарубежных кинотеатров, как большим и средним, так и самым малым.

Так, кино «А. Б. С.» в Женеве, на 492 места, имеет вестибюль с кассами, площадью около 50 м², и на втором этаже — бар, причем последний рассчитан на его использование посторонней публикой.

Кино в Страсбурге на 500 мест не имеет даже и этого минимума (вестибюля). Взамен вестибюля в фасаде здания имеется ниша, защищенная от дождя зонтом. Возможно, что идея такого открытого вестибюля, при известных условиях, может найти свое применение.

Все приведенные примеры не являются единичными. Наоборот, они чрезвычайно характерны для всего зарубежного строительства, особенно для строительства последних лет. Больше того, если внимательно проследить всю историю развития типа кинотеатра, то можно с исключительной отчетливостью видеть, как фойе и другие обслуживающие помещения постепенно уменьшаются в объеме, сходя в новейших кинотеатрах почти на-нет.

В нашем распоряжении нет каких-либо статистических данных, но некоторые материалы, опубликованные в 1938—1939 гг. в различных

французских, английских, американских журналах, а также в книге «Театры» Бруно Моретти, дают возможность усмотреть тенденцию к строительству сравнительно крупных театров емкостью на 1 000—2 000 мест.

Театры на 400—500 мест во многих случаях предназначаются или для демонстрации короткометражных фильмов, спецфильмов, хроники, или являются люкстеатрами для избранных групп зрителей.

Третья особенность зарубежного строительства — это полное отсутствие многозальных типов и необыкновенная жизненность и популярность однозального типа кинотеатров.

Строительство кинотеатров большой вместимости, очевидно, можно объяснить только экономическими преимуществами. Видимо, суровая и трезвая проверка рублем, а не только эстетические соображения, выдвинула этот тип к строительству в относительно крупных промышленных городах.

Широкое применение однозального типа без фойе также основано, по видимому, на его большой экономичности.

Опасение, что это стремление к максимальной экономичности скажется отрицательно на обслуживании зрителя, на его комфорте, является совершенно необоснованным.

Отсутствие в зарубежных кинотеатрах обслуживающих помещений значительного размера обусловлено непрерывным пуском в зрительный зал. В зале поэтому дается слабое освещение, устранены светящиеся номера кресел и рядов; в зале можно получить воду, фрукты и пр. Нередко бывает, что входы в уборные устраиваются непосредственно из зрительного зала. При наличии кондиционированного воздуха, посетитель кино чувствует себя здесь, очевидно, достаточно комфортно.

Беспрерывный пуск, в свою очередь, обусловлен своеобразным характером зарубежных кинофильмов, позволяющих смотреть их с любого момента действия, а также обилием всяческих эстрадных номеров и выступлений.

Советский фильм, как целостное художественное произведение, требует последовательного просмотра с начала до конца, что исключает

возможность беспрерывного пуска и обуславливает необходимость интервалов между киносеансами в полтора-два часа. Однако отсюда отнюдь не следует, что надо создавать обширные помещения ожидания — фойе, буфет для подкрепления сил, читальню, шахматную, комнату отдыха и т. д., т. е. чрезвычайно обширный комплекс обслуживающих помещений.

В летнее время публика, обычно, избегает фойе: она предпочитает находиться, если только не мешает погода, на свежем воздухе и приходит в помещении фойе буквально за 10—15 минут до начала сеанса. Иначе говоря, фойе как следует не используется.

О заполнении фойе в зимнее время дает представление следующая таблица, основанная на наблюдениях, осуществленных в 1935 г.¹

Название кинотеатра	Заполнение фойе после начала сеанса	
	через 30—40 минут	через 1 час
«Первый Рабочий»	30%	47%
«Унион»	30%	70%
«ВААМ»	15%	60%
«Шторы»	15%	50%
«Художественный»	20%	69%

Таким образом, за первые 40 минут в фойе накапливается только 15—30% публики. За вторые сорок минут работы фойе (общая продолжительность его работы составляет 1 час 20 минут) приходит еще 30—40% публики, идущей на сеанс, причем кривая прихода резко повышается в последние минуты перед началом сеанса.

Из сказанного следует, что обширные помещения фойе значительную часть времени эффективно не используются и что публика не проявляет никакого желания ожидать в фойе полтора часа начала киносеанса.

Прерывный пуск в кино, в наших условиях, видимо, безусловно необходим, но полтора часовое ожидание сеанса необоснованно и ненужно. Если усвоить эту простую и ясную мысль, то немедленно напрашивается вывод о необходимости устранения всего разбухшего комплекса помещений фойе.

¹ Материалы Академии архитектуры. Я. Корнфельд. Исследование московских кинотеатров.

Задача сводится, к тому, чтобы добиться сокращения до минимума времени ожидания, уменьшения объема здания и удешевления строительства, с одновременным увеличением удобств для кинозрителя.

Пути решения этой задачи представляются в следующем виде.

В настоящее время между сеансами существует десятиминутный антракт для заправки киноаппаратов, для отдыха механиков и для проветривания зала. Этот антракт следует увеличить до 30—40 минут, потребных для спокойной, планомерной загрузки зала, и загружать зал так, как загружаются наши обычные театральные залы. Из этих 30—40 минут 10—15 минут будут предназначены собственно для заполнения зала, а 20—25 минут — для эстрадных номеров, во время которых часть опоздавшей публики сможет беспрепятственно войти в зал, легко в нем найти место (так как зал освещен) и слушать и смотреть эстраду. Приходящая на сеанс публика из вестибюля проходит прямо в открытый зрительный зал.

Поскольку в этом случае функции помещения для ожидания несет зрительный зал, а время ожидания при этом занимает только 25—30 минут, потребность в громоздком фойе с буфетами и шашечными естественно отпадает. Исчезает в этом случае и обычное накопление публики в фойе и последующий затем момент внезапной массовой загрузки зала. Загрузка сможет протекать равномерно и беспрепятственно. Пространство между первым рядом и экраном будет естественно использовано под эстраду, и надобность в какой-либо другой эстраде исчезнет.

Обратимся теперь к цифровым данным. Возьмем для примера кинотеатр на 500 мест, который дает за 12 часов работы (12:1,5) восемь сеансов. Тот же кинотеатр при перерывах между сеансами в 30 минут даст (12: (1,5+0,5)) шесть сеансов. Пропускная способность в первом случае выразится в (500×8) — четыре тысячи зрителей, во втором случае в (500×6) — три тысячи зрителей. Для того, чтобы сохранить пропускную способность в четыре тысячи зрителей, соответственно увеличивается вместимость зрительного зала до 666 мест.

По существующим нормам, кубатура кинотеатра на 500 мест опре-

деляется следующими цифрами: зал на 500 мест — 3 472 м³, фойе — 2 325 м³, вестибюль, кассы, уборные — 775 м³, проекционный комплекс — 134 м³ и подсобные помещения — 838 м³, т. е. всего 7 544 м³.

Учитывая, что площадь фойе в новом типе отпадает, мы получим экономию в объеме, равную 2 325 м³.

На увеличение зала на 166 мест потребуется $(6,9 \times 166) = 1 145$ м³. В конечном счете, в небольшом кинотеатре получится чистая экономия $(2 325 - 1 145) = 1 180$ м³.

Прилагаемое схематическое поверочное решение кинотеатра без фойе дает следующий объем: $32,80 \times 17,00 \times 7,2 + 17,00 \times 11,0 \times 8,00 = 5 509$ м³ + 200 м³ на котельную, т. е. 5 709,0 м³, что означает экономию объема в $(7 500 - 5 709) = 1 791$ м³.

На одно условное зрительное место будем, таким образом, иметь $\left(\frac{5709}{500}\right)$ 11,4 м³ объема здания. Сопоставляя эту цифру с объемными показателями по лучшим премированным проектам последнего конкурса на кино, можно убедиться в максимальной экономичности типа кинотеатра без фойе.

Тип кинотеатра	Количество залов	Количество зрительных мест (условных)	Объем здания на 1 место (в м ³)
Однозальный с фойе	1	500	17,7
" " " "	1	500	20,0
" " " "	1	500	18,5
Двухзальный " фойе	2	600	13,0
" " " "	2	600	15,0
" " " "	2	600	15,3
" " " "	2	800	14,8
" " " "	2	800	15,9
" " " "	2	800	15,5
Однозальный без фойе	1	500	11,4

По плану реконструкции, только в одной Москве предположено строительство 50 кинотеатров.

Если принять среднюю вместимость каждого кинотеатра в 1 000 мест и объем, падающий на одно зрительное место в двухзальном кино, в 15 м³ (в однозальном кино с фойе он еще выше, примерно 17—20 м³), то общий строительный объем пятидесяти кинотеатров выразится в 750 тыс. м³ $(15 \times 1 000 \times 50)$.

При строительстве же зданий кинотеатров нового типа (однозальных, без фойе) той же пропускной способности, объем 50 кинотеатров выра-

зится в 570 тыс. м³ $(1 000 \times 11,4 \times 50)$, т. е. получится экономия в строительном объеме, равная 180 тыс. м³. В денежном выражении эта экономия выразится в 21 600 тысяч рублей, или, иначе говоря, за счет полученной экономии можно будет в одной Москве дополнительно построить $(18 000 : 11 400)$ 15 кинотеатров, вместимостью каждый на 1 000 условных или на 1 300 фактических мест.

И это — только в одной Москве, только за одно десятилетие, и без учета той значительной экономии, которая получится от сокращения эксплуатационных расходов, аппаратуры и т. п.

Помимо этого основного экономического эффекта, новый тип кинотеатра имеет еще целый ряд других преимуществ.

Прежде всего, новый тип отличается большой универсальностью: он одинаково экономичен при вместимости в 500, 1 000, 2 000 и более мест, и таким образом его применение возможно и в поселке, и в городском районе, и в городском центре и т. д.

Затем, взамен двух-трех небольших по вместимости залов, создается полная возможность строить один зал соответствующей вместимости, который своими размерами и объемом будет производить более импонирующее архитектурное впечатление.

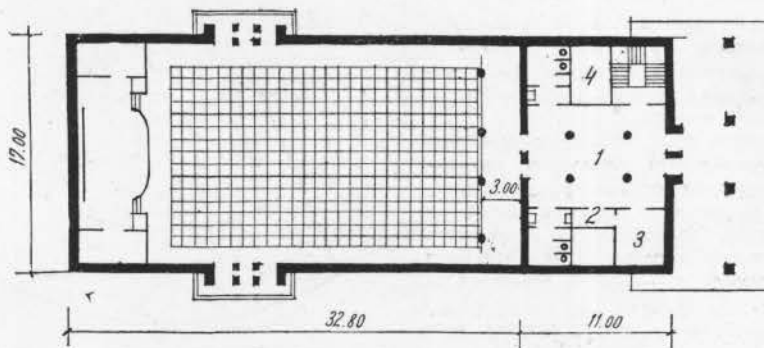
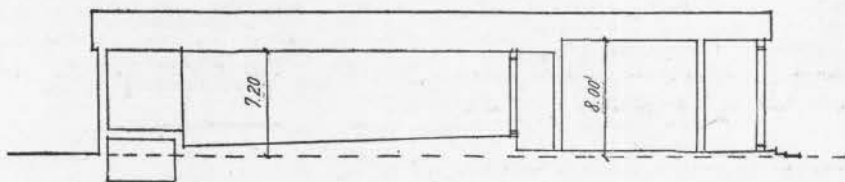
Если, при наличии в кинотеатре фойе, средств на архитектурное

оформление маленьких залов (300 — 400 мест), не оставалось, то при исключении фойе и при одном большом зале они несомненно найдутся. Поскольку в одном зале будут совмещены соответственно функции собственно зала и фойе, можно будет за счет получающейся экономии ввести целый ряд улучшений, в том числе и современную, безотказно действующую вентиляцию с подачей кондиционированного воздуха.

Для зрителей, не желающих во время антракта сидеть в зале, можно создать в боковых и задних частях зрительного зала уширенные проходы-кулуары, наподобие того, что имеется в кино «Нормандия».

Пространство между первым рядом мест и экраном будет эффективно использовано под удобную и архитектурно оформленную эстраду.

Большая экономичность и большой комфорт — такова основная характеристика нового типа кинотеатра. Тип кинотеатра без фойе, без раздутых подсобных помещений, является логическим завершением всего опыта киностроительства, продуктом работы и усилий многих десятилетий. Можно надеяться поэтому, что к этому типу кинотеатра заинтересованные организации и архитектурная общественность проявят внимание и обеспечат его применение в практике нашего киностроительства.



Схематический чертеж кинотеатра на 500 мест без фойе
1 — вестибюль, 2 — кассы, 3 — конторы, 4 — администрация

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТЕАТРА С ПОЛНОЙ ВИДИМОСТЬЮ СЦЕНЫ

В. БОГОСЛОВСКИЙ

Видимость в театре зависит, во-первых, от архитектурно-пространственной структуры зрительного зала и сцены и, во-вторых, от условий освещения сцены. В данной статье рассматривается исключительно видимость архитектурно-пространственного (геометрического) порядка.

Архитектурно-пространственный фактор видимости складывается из следующих четырех элементов: зрительное удаление от наблюдаемого зрелища, горизонтальный и вертикальный зрительные углы, определяющие положение зрителя по отношению к наблюдаемому зрелищу и беспрепятственность видимости (отсутствие преград) на пути светового луча от наблюдаемой точки к глазу зрителя. Первые два элемента сильно влияют на форму зрительного зала в плане, от третьего же и четвертого элементов зависит построение разряда зала.

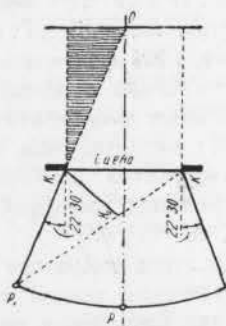
Для зрелищно-массовых сооружений предельное зрительное удаление определяется так называемым «порогом узнавания предмета», наступающим тогда, когда из-за зрительного уменьшения значительно удаленного предмета характерные детали его уже неразличимы и сам предмет хотя еще и видим, но уже недоступен опознанию.

По традиции, восходящей к XVIII веку, предельное зрительное удаление измеряется расстоянием последнего ряда мест в зале от портала сцены, причем оно не должно превышать 30 м. Эта величина действительно соблюдается почти во всех старых ярусных театрах. Типичен в этом отношении бывш. Александрийский театр, построенный по проекту К. Росси в Петербурге (в 1832 году): в его зале, вмещающем около 1500 человек, предельное зрительное удаление для галлерей составляет ровно 30 м. В миланском же оперном театре «La Scala» построенном в 1778 году и являющемся одним из самых больших театров Европы, а также в вагнеровском оперном театре в Байрете, построенном в 1876 году, с залом, решенным в виде амфитеатра секторной формы, предельное зрительное удаление достигает 36 м.

Согласно новейшим американским нормам, предельное зрительное удаление в театре не должно превышать 75—100 футов, т. е. 23—30,5 м (при вместимости зала 1200—1500 человек).

По мнению К. С. Станиславского, предельным зрительным удалением, при котором восприятие спектакля уже обесценивается, является 30 м; этим самым, по его подсчетам, максимальная вместимость драматического театра ограничивается 1500 зрителями, а оперного театра — 2000 зрителями¹.

Таким образом, за предельное зри-



Видимость сцены при традиционных зрительных горизонтальных углах
 КК₁—картина спектакля, видимая со среднего места P; K₁ K₂—сокращенная картина спектакля, видимая с бокового места P₁

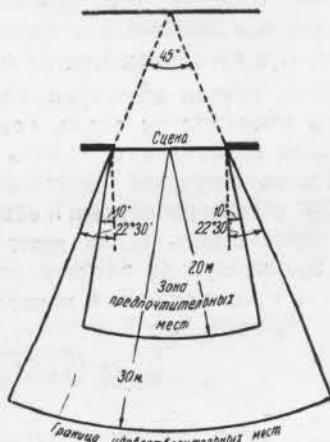


Схема зрительных зон для драматического театра

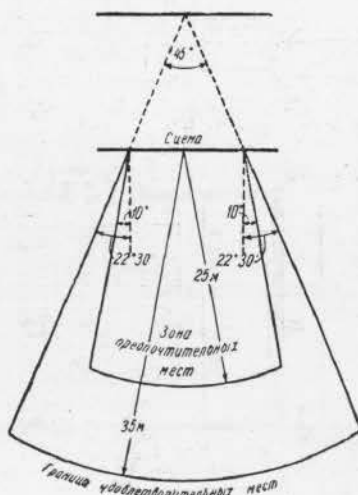


Схема зрительных зон для оперного театра

тельное удаление для драматического театра можно принять 30 м, а для оперного театра — 35 м (считая от линии занавеса) при средней по глубине сцене.

Наряду с этим, восприятие спектакля зависит и от горизонтального и вертикального зрительных углов, под которыми видна сцена.

Очевидно, что чем больше горизонтальный зрительный угол, т. е. чем больше местоположение зрителя отклоняется в плане от оси сцены и зала, тем в большей мере происходит зрительное искажение картины спектакля. При глубинной сцене для зрителя, смотрящего сбоку, композиция театрального действия сильно нарушается, когда одна из боковых стенок сцены исчезает из его поля зрения и, особенно, когда рама портала начинает закрывать часть сценической площадки (и действия). Величина терпимого зрительного угла тем меньше, чем глубже коробка сцены; наличие же авансцены оказывает обратное влияние.

По традиционной норме, восходящей к XVIII веку, места по бокам зала не должны выходить за границы сектора, очерченного прямыми, проведенными от средней точки в глубине сцены через края ее портала. При этом крайним зрителям обеспечивается обзорность, примерно, трех четвертей сценической площадки. Обычно угловая величина сектора, отводимого под зрительные места, составляет 45°, т. е. предельный горизонтальный зрительный угол достигает 22—30°, считая от нормали к плоскости портала. Данная норма осуществлена во многих европейских театрах, сооруженных в XVIII—XIX—XX вв.

Однако, когда горизонтальный зрительный угол хотя и не превышает 22—30°, но все же составляет больше 10°, сценическая композиция претерпевает заметное перспективное искажение. Поэтому, новейшие американские нормы требуют, чтобы в театре с глубинной сценой горизонтальный зрительный угол не был больше 10°, считая от нормали и плоскости портала.

Вопросы продольного зрительного удаления и горизонтального зрительного угла неразрывно связаны с проблемой оптимального плана театрального зала.

Очевидно, что рациональное проектирование театрального зала должно, как правило, руководствоваться принципом предпочтительных зрительных мест, который требует, чтобы пространство под места занималось последовательными зонами — сообразно их ценности (в зрительном смысле) для посетителей. Только после исчерпания предпочтительной зрительной зоны можно, если это нужно для получения требующейся вместимости зала, заполнять местами следующую в порядке убывающей ценности зону.

Зритель всегда предпочитает боковому

¹ «Архитектура СССР», 1935 г., № 3, стр. 37.

месту сиденье посредине зала, хотя бы и отстоящее на несколько рядов дальше от сцены. Фактически равноценными местами в зале являются места, равноудаленные от сцены, т. е. располагающиеся по концентрическим круговым дугам, описанным из центра линии занавеса. Таким образом, «идеальным» планом зрительного зала является секторный или приближающийся к таковому. Это и зафиксировано в нашей «схеме зрительных зон в театре» (драматическом и оперном). Способ построения «схемы» явствует из самого чертежа.

Большая или меньшая предпочтительность зрительного места зависит, помимо горизонтального, также и от вертикального зрительного угла, под которым посетитель видит со своего места сцену. В таких старых театрах, как миланская опера «La Scala» (1778 г.), театр города Бордо (1777 г.) и бывш. Александринский театр в Петербурге (1832 г.), для верхних боковых ярусов мест вертикальный зрительный угол составляет от 30° до 60° , возрастая вместе с приближением мест к порталу сцены. Поэтому в названных театрах, примерно, до трети всех зрительных мест являются неудовлетворительными из-за петерпимого искажения картины спектакля.

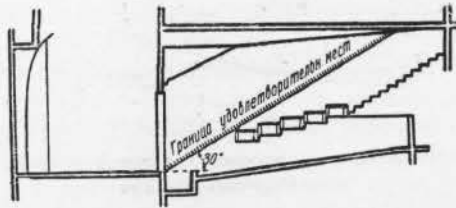
Предельно допустимым вертикальным зрительным углом признается $< 30^\circ$ (при взгляде, направленном на низ занавеса). Характерно, что новейшие театральные залы XX века отличаются от старых все же не своими зрительными удалениями, почти не уменьшившимися, и не горизонтальными зрительными углами, достигающими 22° , $30'$, но прежде всего своими вертикальными зрительными углами, не превышающими 30° .

В драматических театрах норма в 30° , безусловно, не должна преступаться, хотя она фактически допускает устройство по боковым стенам зала только ступенчато-образных в профиле лож, поднимающихся, начиная от сцены, под углом не больше 30° . В оперных же театрах можно разрешить устройство по боковым стенам зала 2-3 горизонтальных ярусов мест, близко подходящих к просцениуму, но при условии, что эти ярусы будут расположены не выше портала сцены и будут содержать только по два ряда мест.

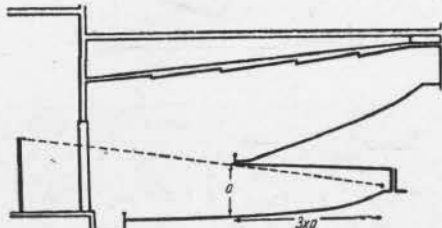
При решении разреза театрального зала архитектор сталкивается с необходимостью обеспечить всем зрителям требующуюся беспрепятственную видимость сцены.

Даже при оптимальном плане зала неверно построенный профиль зрительных мест может привести к тому, что головы самих зрителей частью или полностью закроют сценическую площадку.

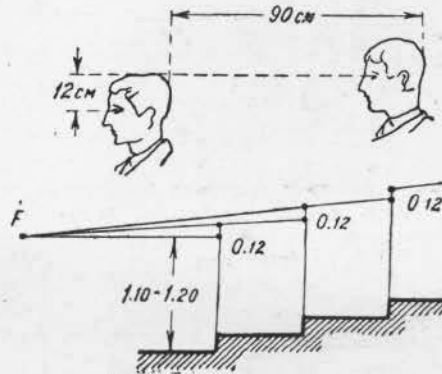
Полная беспрепятственная видимость обеспечивается для зрителя прохождением его зрительного луча (графически изображаемого в виде прямой, проведенной от глаза зрителя к наблюдаемой точке) по касательной над макушкой головы непосредственно впереди сидящего зрителя. Зрительный луч при этом проходит на высоте 12 см над глазом этого переднего зрителя; данная средняя величина и составляет так называемое превышение луча зрения. Если превышение луча зрения меньше 12 см, то беспрепятственность видимости становится ограниченной.



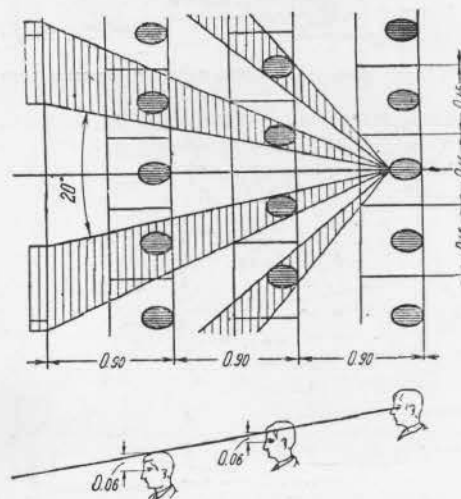
Норма для вертикальных зрительных углов. Рациональный разрез зала с торцевым балконом и ступенчатыми боковыми ложами



Предельный вынос балкона



Полная беспрепятственная видимость



Ограниченная видимость (в плане и в профиле)

Минимальное превышение луча зрения не должно быть меньше 6 см, так как для получения хотя бы ограниченной беспрепятственной видимости нужно, чтобы зрительный луч проходил по касательной над головой зрителя, сидящего через ряд впереди. При этом зрителям волея-неволея приходится размещаться «в шахматном порядке».

В театральном зале беспрепятственную видимость сценической площадки можно обеспечить только путем устройства зрительных мест возвышающимися рядами. Однако на практике подъем зрительных мест, требующийся для получения беспрепятственной видимости, осуществить бывает не просто. При сравнительно большом и крутом подъеме зрительных мест затрудняется прохождение зрителей к своим местам и, в особенности, эвакуация их. Кроме того, нежелательно возрастает высота, а с ней и объем зала. Следовательно, нужно так строить профиль зрительных мест, чтобы подъем их был наименьшим — при условии беспрепятственной видимости.

Как показал математический анализ, такой профиль будет криволинейным. Удалось найти идеальную кривую наименьшего подъема зрительных мест и аналитически выразить ее в виде сложной логарифмической функции. Эта кривая характеризуется тем, что она в своем начале обладает максимальной кривизной, последовательно удлиняясь и поднимаясь, «распрямляется» (асимптотически приближается к прямой). В связи с этим, при идеальном криволинейном профиле, величина подъема смежных зрительных рядов друг над другом непрерывно и неравномерно (хотя и закономерно) меняется, возрастая от передних рядов к задним.

Как показывают сравнительные расчеты, применение криволинейного идеального профиля нередко позволяет почти вдвое снизить подъем зрительных рядов по сравнению с профилем, построенным по прямой постоянного уклона. Достижимая значительная экономия в высоте и объеме зала одновременно сопровождается и возрастанием удобств для зрителей.

Вообще, как показывают расчеты и опыт, в театральном зале фактически невозможно создать требующиеся условия беспрепятственной видимости, не прибегая к расположению зрительных мест в профиле по идеальной кривой, так как при прямолинейном профиле, как правило, не удается получить полной беспрепятственной видимости сцены. Правда, почти всегда бывает возможно заменить криволинейный профиль профилем, построенным по ломаной линии, «вписанной» в идеальную кривую. Ломаная линия профиля в этом случае должна быть оптимальных пропорций, т. е. следовать основной логарифмической закономерности, а именно: «хорды» возрастающего наклона, несущие группы зрительных рядов, по своей величине (глубине), а значит и по числу рядов в них, должны последовательно возрастать вместе с их удалением от сцены. Иначе говоря, начальная (передняя) группа рядов должна быть самой короткой в профиле, а последняя (задняя) — самой длинной.

Замена идеального криволинейного профиля ломаным, хотя бы и оптималь-

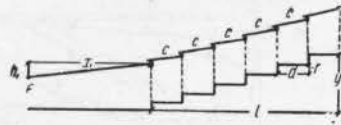
ных пропорций, несколько увеличивает подъем зрительных мест. Зато при этом значительно упрощается, благодаря введению прямолинейных элементов, конструкция и благоприятно организуется эвакуация зрителей. Наконец, немаловажно и то, что идеальный криволинейный профиль, а также приближающийся к нему ломаный оптимальный профиль, отличаются своими гармоническими архитектурными пропорциями, присущими вообще логарифмической спирали. Интерьер зала с плавно поднимающимися местами производит особенно «живое» и красивое впечатление, в отличие от характерно жесткого и сухого облика, получающегося при прямолинейном профиле.

Профиль зрительных мест, сделанный по идеальной кривой или по ломаной линии оптимальных соотношений, должен строиться на основе совершенно точных расчетов. Величина превышения луча зрения, от которой непосредственно зависит беспрепятственная видимость сцены, составляет всего от 6 до 12 см, и потому ошибка даже в несколько сантиметров, при определении подъема зрительных рядов друг над другом, легко может привести к сильному понижению условий видимости в театре.

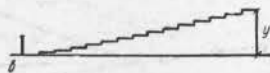
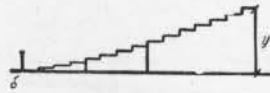
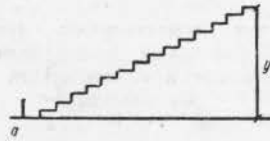
Вкратце, основные положения, существенные для верного решения разрез театрального зала, можно сформулировать следующим образом.

Величина превышения луча зрения S самым тесным образом связана с высотой подъема зрительных рядов. Все же нужно решительно добиваться, чтобы величина S равнялась 12 см, обеспечивая полную беспрепятственную видимость сцены — вверх голов впереди сидящих зрителей. Ради этого можно и нужно не останавливаться перед приданием партеру криволинейного профиля, ступенчатого в его задней части, а также не останавливаться, если это потребуется, перед предельно крутым уклоном балконов.

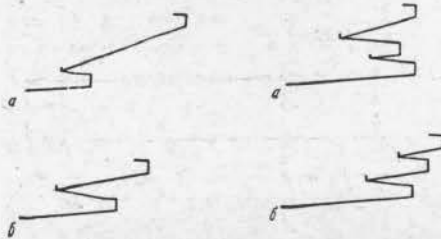
Горизонтальное и вертикальное расстояния x_1 и h_1 первого зрительного ряда от сцены фиксируют начало данного яруса мест и тесно связаны с величиной подъема профиля яруса. Чем меньше горизонтальное расстояние x_1 , тем больше и круче делается подъем зрительных мест у. Наоборот, вместе с ростом вертикального расстояния h_1 возрастает и подъем зрительных мест y . Следовательно, константы x_1 и h_1 влияют на величину y совершенно противоположным образом, но влияние константы h_1 является особенно сильным. Практически невозможно отодвинуть первый ряд партера от сцены больше, чем на глубину переднего предель-



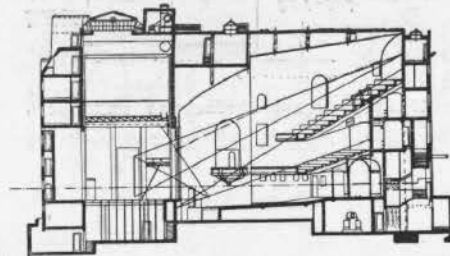
Криволинейный профиль зрительных мест наименьшего подъема



Характер профиля и высота подъема зрительных мест при размещении их: а) по одной прямой, б) по ломаной линии оптимальных пропорций, в) по идеальной кривой

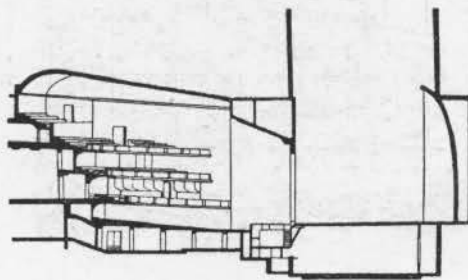


Залы с большим торцевым балконом (слева) и с двумя торцевыми балконами (справа): а) нерациональный и б) рациональный профили



Разрез зала (на 1200 мест) с двумя торцевыми балконами

Ни одно место не выходит за границы 30-градусного вертикального зрительного угла. Кембриджский театр в Лондоне. 1931 г.



Рациональный разрез оперного театрального зала

ного прохода, требующуюся по нормам. Высота глаз зрителей первого ряда партера над уровнем помоста сцены, как правило, также жестко фиксирована (составляя примерно +10 см). Зато в отношении устройства балконов архитектор располагает некоторой, хотя и ограниченной, свободой действий, но при этом ему нужно руководствоваться такими основными соображениями:

1) Первый ряд балкона следует располагать как можно ниже, но, разумеется, в оптически и акустически допустимых пределах, а именно, свес балкона не должен препятствовать зрителю, находящемуся в последнем ряду партера, свободно видеть верхушку декораций на сцене; глубина же подбалконного пространства не должна больше чем в три раза превышать его высоту (y фронта балкона).

2) Один большой, глубокий балкон, сильно выступающий в зал, благоприятнее в смысле условий беспрепятственной видимости, а также общего подъема зрительных мест (и высоты зала), чем два меньших по глубине балкона.

3) При введении двух балконов верхний балкон рациональнее делать с отступом по сравнению с нижним балконом, чтобы несколько компенсировать опасное возрастание вертикальной координаты h_1 начала балкона за счет увеличения его горизонтальной координаты x_1 .

4) При устройстве балконов или лож по боковым стенам зала, их нужно делать уступами, круто спускающимися к сцене, так как при наступающем уменьшении константы x_1 невозможно без сопутствующего уменьшения константы h_1 обеспечить беспрепятственную видимость сцены.

5) Если же по боковым стенам зала протягиваются горизонтальные пояса балконов или лож, то они могут иметь только по два ряда мест; при этом зрители второго ряда будут смотреть на сцену между головами зрителей первого ряда; иначе беспрепятственной видимости сцены фактически обеспечить не удастся.

Общая глубина зрительного яруса l , увеличиваясь, влечет и увеличение его подъема y , хотя и меньшее, чем при возрастании константы h_1 . Поэтому единственным способом уменьшить значение константы l (это бывает необходимо в театрах средней и особенно большой вместимости) является уменьшение глубины зрительного ряда d . В Америке все чаще и чаще при проектировании и оборудовании театральных залов применяется минимальная, допускающаяся американскими нормами, глубина зрительного ряда d . давная

32" или 81 см. Также и в новейшем большом парижском театре Трокадеро (1938 г.) глубина зрительного ряда d составляет только 80 см.

В последнее время наблюдается прогрессивная тенденция устраивать балконы с очень крутым уклоном профиля от 1:2 до 1:1,5. Показательно, что американские строительные нормы разрешают балконы криволинейного профиля, у которых высота ступеней непостоянна, а меняется от ряда к ряду, причем в качестве предела для высоты g ступеней балконов установлена столь большая величина, как 1,75 фута или 53,5 см.

Новейшая научная теория и выдвинутые ею методы расчета беспрепятственной видимости гарантируют от тяжелых проектных ошибок, от которых страдают многие из современных, технически импонирующих театральных зданий¹.

Так, например, в лондонском Кембриджском театре (вместимостью 1 200 человек, 1931 г.) пол партера представляет собой традиционный пандус недостаточного в смысле видимости уклона; профили же нижнего балкона, имеющего 9 рядов мест, и верхнего балкона, имеющего 13 рядов, примитивно решены по прямой, хотя и крутого уклона. Напротив, театр имени В. Шекспира (1932 г.) в Стратфорде (вместимостью 900 человек), отличающийся своими оптическими и акустическими качествами, имеет партер криволинейного ступенчатого профиля, торцевой же балкон получил профиль в виде ломаной, состоящей из двух прямых отрезков: нижнего, несущего 7 рядов мест с уклоном 1:1,65 и верхнего, несущего 5 рядов, с уклоном 1:1,5.

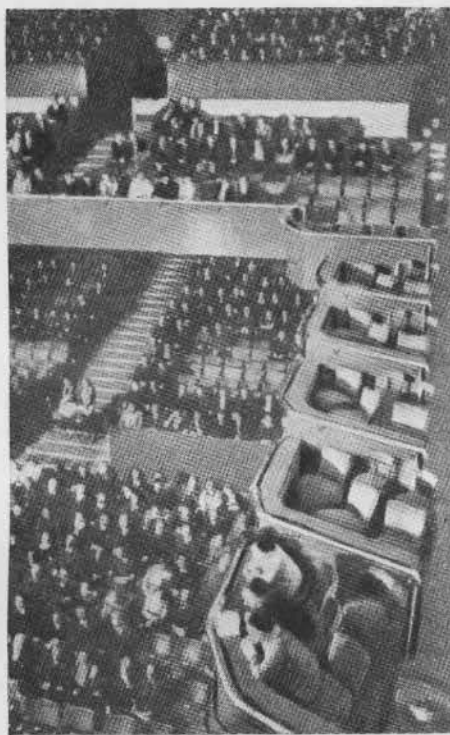
В проекте арх. Г. Пельцига для театра при консерватории в Истамбуле (вместимостью 900 человек), заслуженно получившем первую премию на международном конкурсе 1935 года, архаически пологий партер неожиданно сочетается с торцевым балконом крутого криволинейного профиля, имеющим 12 рядов мест. Наконец, в парижском театре Трокадеро (вместимостью 2 600 человек) партер с 15 рядами мест имеет пол в виде пандуса, хотя и крутого, но все же не обеспечивающего полной беспрепятственной видимости сцены; к партеру сзади примыкает ступенчатый амфитеатр; мощный торцевой балкон, несущий 16 зрительных рядов, имеет неверный (в смысле видимости) прямолинейный профиль уклона 1:2.

¹ См. книгу В. А. Богословский и А. М. Данилюк. «Расчет видимости в зрелищно-массовых сооружениях». Москва, 1940, Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР.

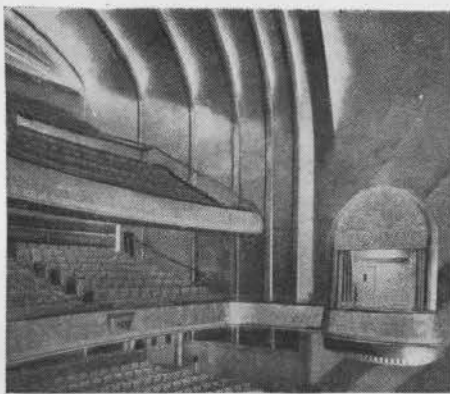
Такого же рода ошибки в построении разреза зрительного зала, влекущие за собой дефекты видимости, можно найти и в ряде новейших советских проектов и построек театральных зданий. Между тем, их можно было бы свободно избежать, зная принципы проектирования, обеспечивающие зрителям беспрепятственную видимость сцены.

Из всего сказанного можно сделать ряд выводов чисто проектного порядка.

Прежде всего, можно констатировать, что простая прямоугольная форма плана и плоский пол допустимы только в малых зрительных залах клубного типа



Интерьер зала с развитым торцевым балконом и боковыми ступенчатыми ложами



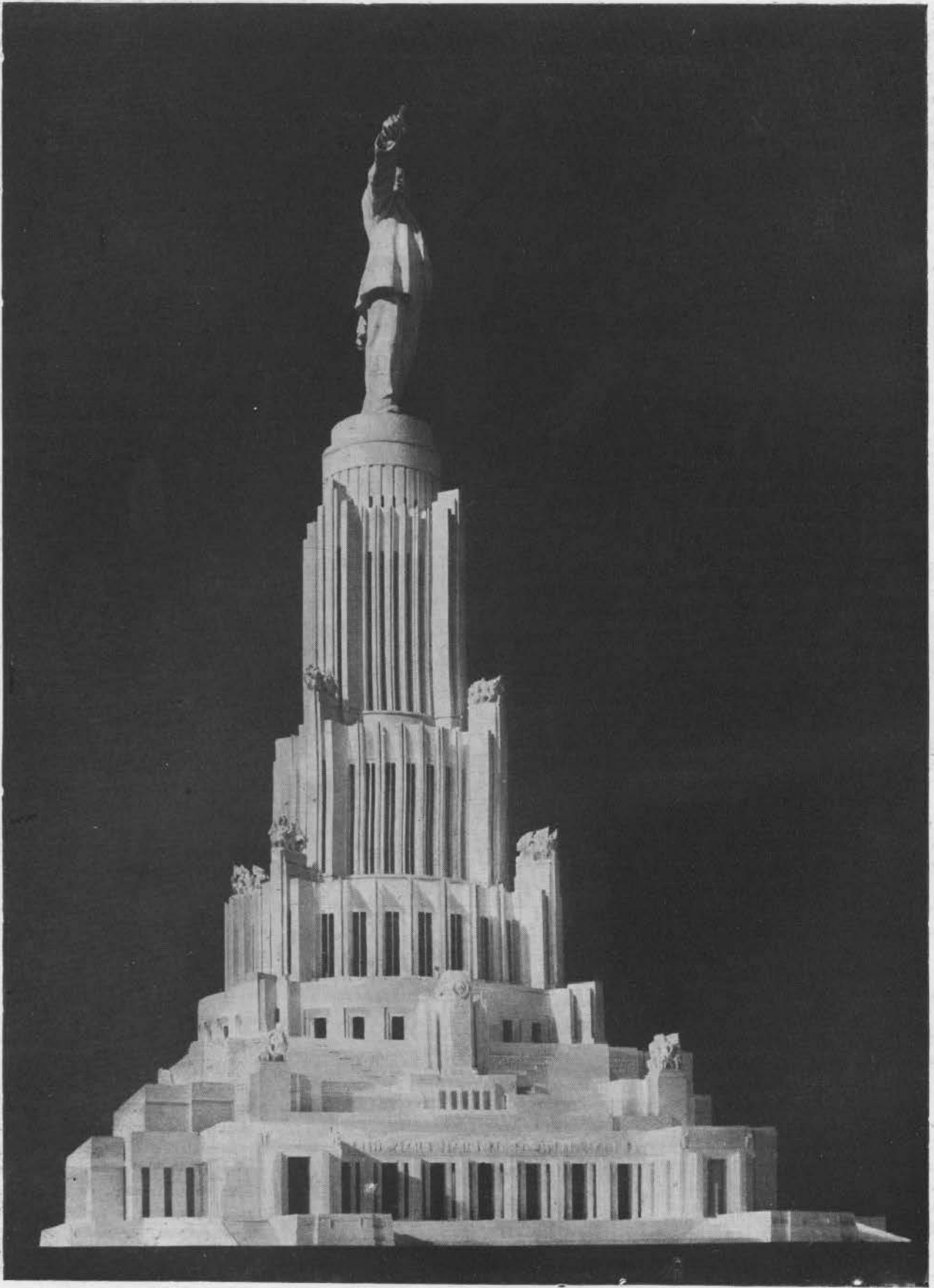
Интерьер зала с двумя торцевыми балконами. Кембриджский театр в Лондоне. 1931 г.

(вместимостью до 400 человек), имеющих сцену, но широко используемых также для кино, концертов, балов и собраний. Плоский пол в сочетании с передвижными сиденьями делает зал удобным для разносторонней эксплуатации. Зато при плоском партере и в самом малом по размерам зале не может быть обеспечена всем зрителям даже ограниченная беспрепятственная видимость сцены (хотя высоко помещенный экран и виден удовлетворительно).

Устройство зрительного зала без балкона рационально в театрах вместимостью до 800 человек при размещении зрительных мест единым ступенчатым амфитеатром, обеспечивающим полную беспрепятственную видимость сцены и имеющим в плане форму сектора или прямоугольника со срезанными у сцены передними («мертвыми») углами.

Что касается стационарного театра, служащего преимущественно для драматических представлений, но не исключая оперных постановок, то там рациональной предельной вместимостью является 1 500 человек (при предельном зрительном удалении 30 м). Театральный зал рекомендуется устраивать либо с одним большим торцевым балконом, либо с двумя меньшими по глубине балконами — при плане в форме прямоугольника со срезанными у сцены передними углами, или секторной, или же, наконец, параболической формы. Таким образом, зрители сосредотачиваются прямо против сцены и ближе к ней.

Для большого оперного театра рациональной предельной вместимостью является 2 000 человек (при предельном зрительном удалении — 35 м). Для его архитектурно-репрезентативного зала оправданным является план криволинейной формы — от параболической до круглой. Такой зал может иметь в размере 2—3 яруса неглубоких балконов, окаймляющих и боковые стены, доходя почти до просцениума. Глубина этих балконов последовательно уменьшается — с 5 рядов мест в задней торцевой части и до 2 рядов в передних боковых частях балконов. Введение боковых ярусов, несущих, правда, в ограниченном количестве, места с пониженной видимостью сцены, благоприятствует акустике, а также архитектурно оправдывается «оживлением» боковых стен зала. Однако возможна и радикальная модернизация разреза оперного зала, который тогда получает один мощный торцевой балкон криволинейных очертаний с боковыми крыльями, протянутыми и спускающимися к сцене (пример — новый большой театр в Ростове-на-Дону, 1936 г.).



Дворец Советов. Модель. 1930 г. Проф. В. Г. Гельфрейх, акад. арх. Б. М. Иофан, акад. арх. В. А. Щуко
Palais des Soviets à Moscou. Modèle. Prof. V. G. Helfreich, B. M. Iofan, membre de l'Académie, V. A. Schouko

М А С Т Е Р А С О В Е Т С К О Й А Р Х И Т Е К Т У Р Ы

Б. М. И О Ф А Н

Д. ЦИПИРОВИЧ, И. ЭЙГЕЛЬ

В нашей стране и за рубежом имя акад. арх. Б. М. Иофана связано с сооружением Дворца Советов — памятника великому Ленину. Монументально-строгий, лаконичный и в то же время радостный силуэт этого грандиозного сооружения уже стал близким и родным широким трудящимся массам.

Среди советских архитекторов, работающих над решением задач социалистической архитектуры и успевших уже наметить черты искусства, свидетельствующего о новом порядке жизни, о новом стиле, Б. М. Иофан занимает видное место.

Великие идеи, которые претворяет в жизнь наш народ, определили и направили творческий рост Б. М. Иофана. Пожалуй, никому из представителей современной архитектуры не удалось так близко подойти к разрешению проблемы синтеза искусств, и в первую очередь синтеза архитектуры и скульптуры, как Б. М. Иофану. Его идеи, в этой области, осуществленные средствами современной техники, отличаются смелостью и новизной.

Используя в своей архитектурной практике достижения европейской и американской строительной техники, Б. М. Иофан, в то же время, является ярким пропагандистом советской архитектуры за рубежом. Советские павильоны на международных выставках 1937 г. в Париже и 1939 г. в Нью-Йорке, спроектированные и построенные Б. М. Иофаном, вполне заслуженно приобрели мировую известность.

Рано увлекшись рисованием, Б. М. Иофан решил посвятить себя живописи. Двенадцати лет он поступил в Одесское художественное училище, из стен которого вышло не мало талантливых скульпторов, архитекторов и живописцев.

Основанное в 1865 г. Одесское училище являлось центром, куда стекались из различных городов России люди, горевшие желанием посвятить себя искусству. Особенно сильное впечатление, оставившее след на всю жизнь, произвел на Б. М. Иофана его любимый учитель, гарибальдиец Иорини — один из основателей училища. Ему архитектор обязан рано развившимся чувством любви к классическим произведениям Эллады и Рима.

Получив хорошие навыки в рисунке, лепке, отмывке и архитектурной композиции, Б. М. Иофан, по окончании одесского училища, отправляется в Петербург. Здесь он работает в качестве помощника у ряда архитекторов и одновременно изучает сокровища русского искусства. Петербург своей планировкой, дворцами, гранитными набережными и окрестностями произвел сильное впечатление на молодого архитектора.

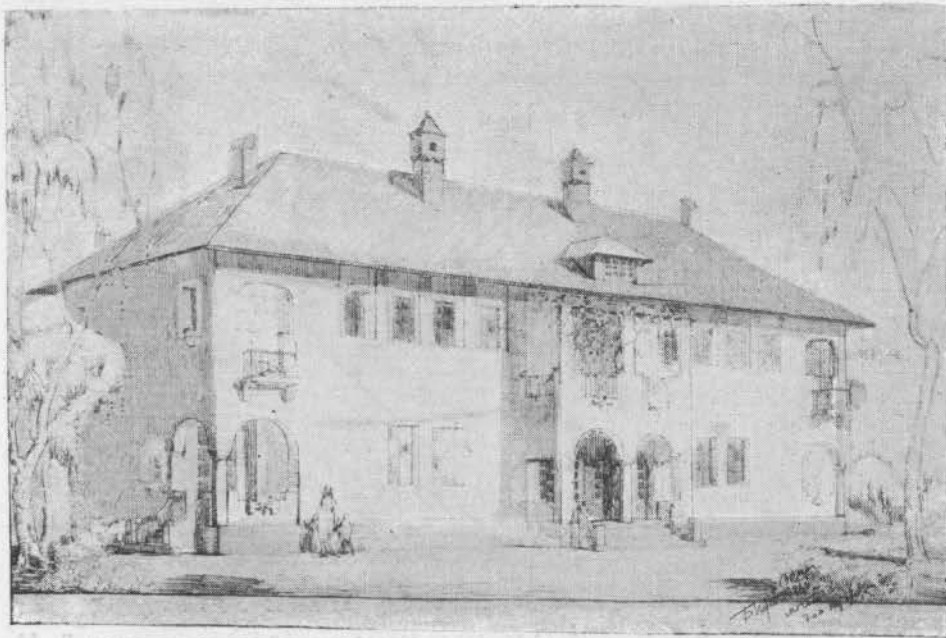
Вскоре Иофан уезжает в Италию. Непродолжительную остановку в Греции он использует для того, чтобы изучить памятники древней архитектуры, известной ему дотоле только по уважкам.

Итальянский период жизни Б. М. Иофана заполнен упорной учебной и работой. В высшей школе изящных искусств в Риме, куда поступил Иофан, в то время господствовало увлечение «модерном». Однако Б. М. Иофан предпочитал учиться непосредственно на первоисточниках архитектуры, а не по уважкам модного стиля, имевшего в Европе не мало подражателей. Он продолжал упорно и глубоко изучать классику, хотя это и не поощрялось в школе.

Пантеон, Колизей, термы и театры древнего Рима — вот настоящие

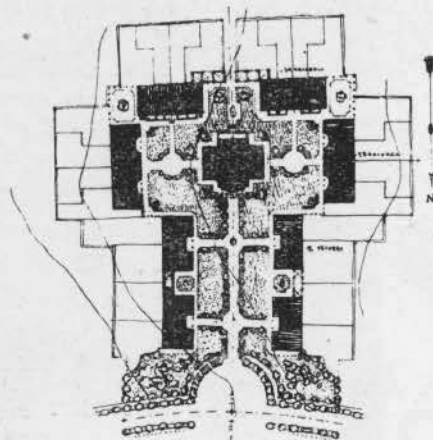


Академик архитектуры Б. М. Иофан
B. M. Iofan, membre de l'Académie



Рабочий поселок в Штеровке. 1924—25 г.
Часть генплана и проект дома на
4 квартиры

Cité ouvrière à Chtérovka. Partie du plan
d'ensemble et projet de la maison à
4 logements



друзья и наставники Б. М. Иофана в итальянский период его жизни.

Помимо памятников Рима, его внимание привлекают такие крупные художественные центры страны, как Флоренция, Венеция, Равена, Неаполь и Помпея. Одновременно с изучением архитектуры Б. М. Иофан проходит курс высшей инженерной школы.

К этому периоду относятся пер-

вые самостоятельные выступления Иофана на конкурсах. Работая вначале в качестве помощника у видного римского архитектора — Бразини, а затем самостоятельно, он проектирует и строит различные сооружения в Нарни и предместьях Рима (Монте Верде и Колина Вольпи). Однако Б. М. Иофан не замыкается в узком кругу профессиональных интересов, не остается чуждым полити-

ческой жизни страны, в которой живет и работает. В 1917 г. вести о Великой Октябрьской социалистической революции в России докатились до Италии, Б. М. Иофан чутко прислушивается к каждому сообщению, к каждой вести с далекой родины. В 1921 г. (год образования итальянской компартии) он вступает в ее ряды, а в 1924 г. приезжает в СССР.

Приезд Б. М. Иофана в Москву



Институт им. Карпова в Москве. Опытная станция. 1927 г.

Institut chimique Karpov à Moscou. Station expérimentale. 1927



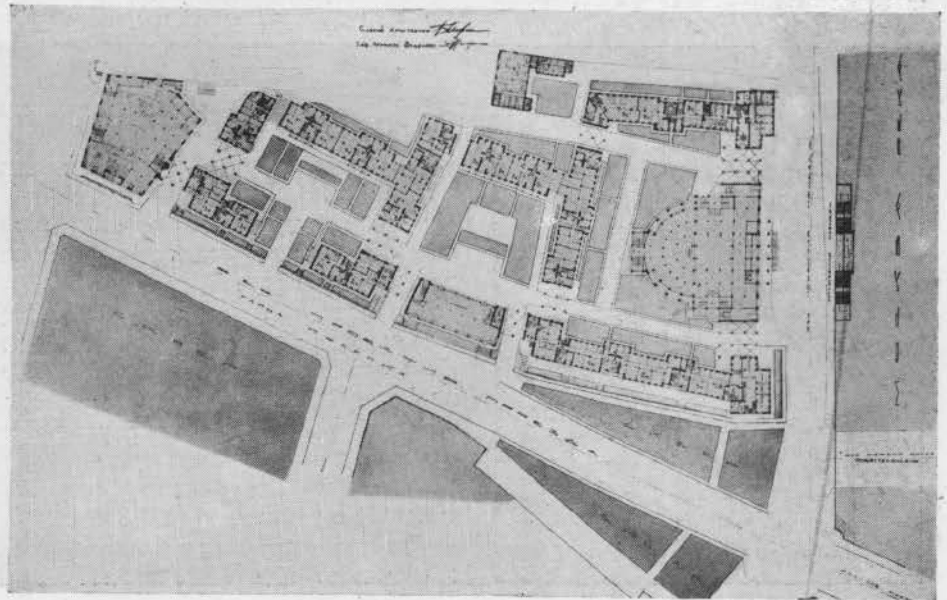
«Дом Правительства» в Москве. 1929 г.

Immeuble d'habitation à Moscou. 1929

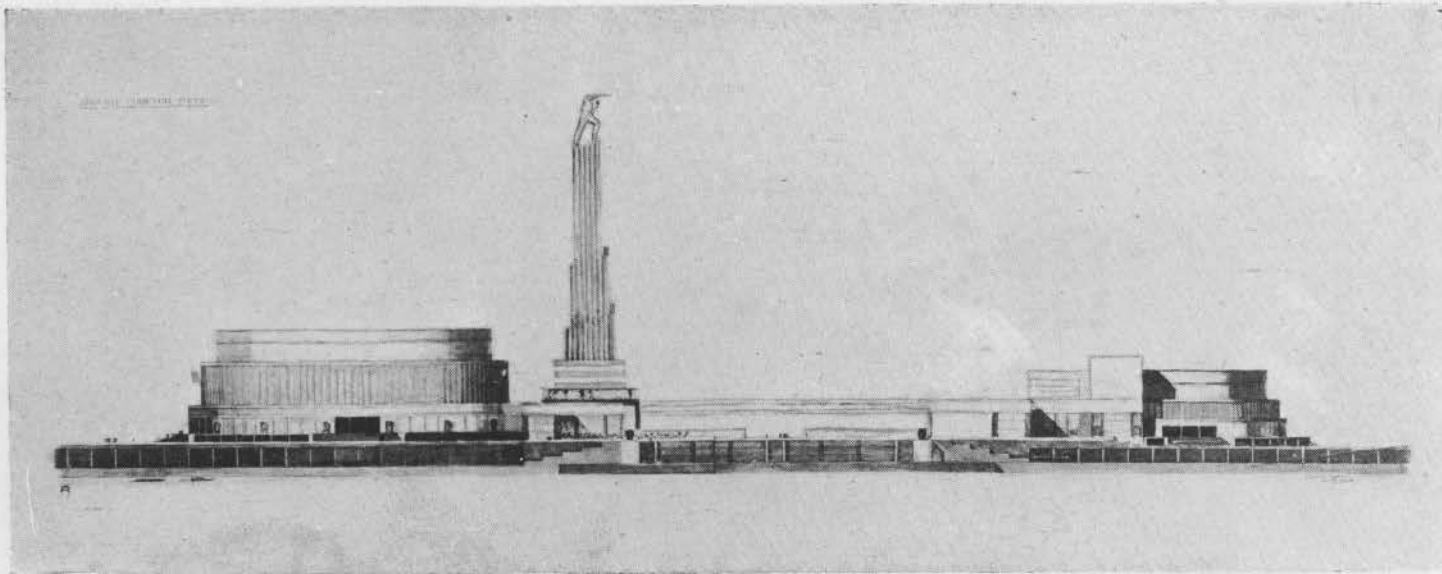
совпал с периодом ожесточенной борьбы различных направлений в архитектуре. Б. М. Иофан не пошел по пути наивного формотворчества, беспредметного трюкачества. Абстрактно-теоретические схемы, схоластические споры архитектурных группировок его не привлекали, Б. М. Иофан стремился к практической работе, реальному проектированию, живой стройке.

Не разделяя установок конструктивистов, Б. М. Иофан все же отдавал должное стремлению использовать новые конструкции и материалы.

Однако рассудочность конструктивизма, по мнению Б. М. Иофана, была недостаточна для того, чтобы вызывать эмоции. Архитектура — искусство, поэтому, как живопись и скульптура, она должна радовать людей, воспитывать чувство пре-



«Дом Правительства». План
Immeuble d'habitation à Moscou. Plan



Дворец Советов. Фасад со стороны Москва-реки. Проект всесоюзного открытого конкурса. Высшая премия. Февраль 1932 г.
 Palais des Soviets. Façade du côté de la Moskova. Projet du concours public de l'URSS. Prix supérieur. Février 1932

красного. Но вместе с тем, ему чужда и ограниченность подражателей классики, скованных застывшими формулами и пропорциями античных ордоров.

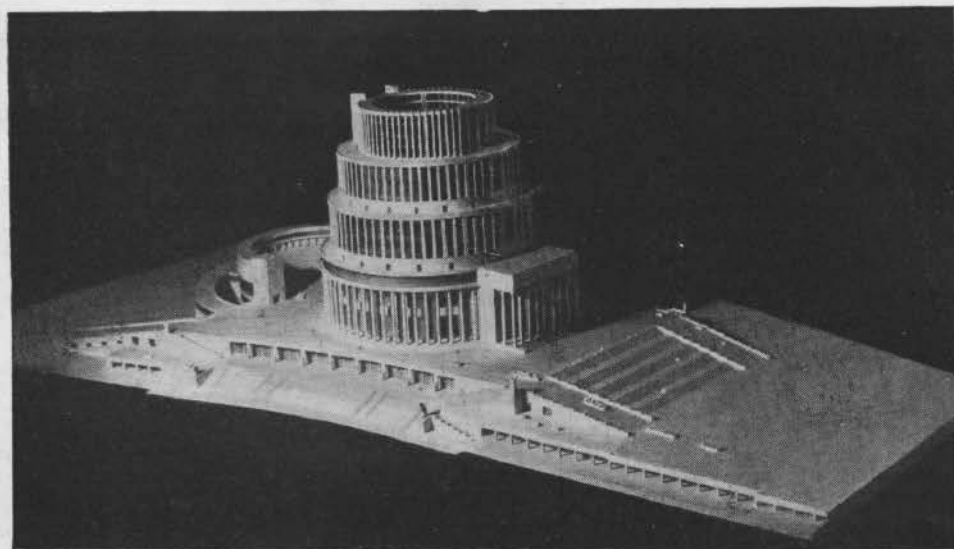
Размах социалистического строительства захватил Б. М. Иофана. По ленинскому плану ГОЭЛРО страна покрывалась сетью электростанций, вокруг которых возникали новые рабочие поселки и города. Первой работой Б. М. Иофана в СССР явилась проектировка одного из таких рабочих городков на Штерстрое в Донбассе.

По замыслу автора, поселок должен был быть решен как город-сад с широкой центральной аллеей и тяготеющими к ней улицами. Поселок Штеровской районной электрической станции спроектирован ансамблем небольших зданий типа коттеджей и домов-коммун, в центре которого размещены сооружения общественного характера: клуб, столовая и т. д. Для застройки сильно пересеченного участка были спроектированы четыре группы домиков с квартирами разных типов — разделенными по этажам, разделенными по вертикали

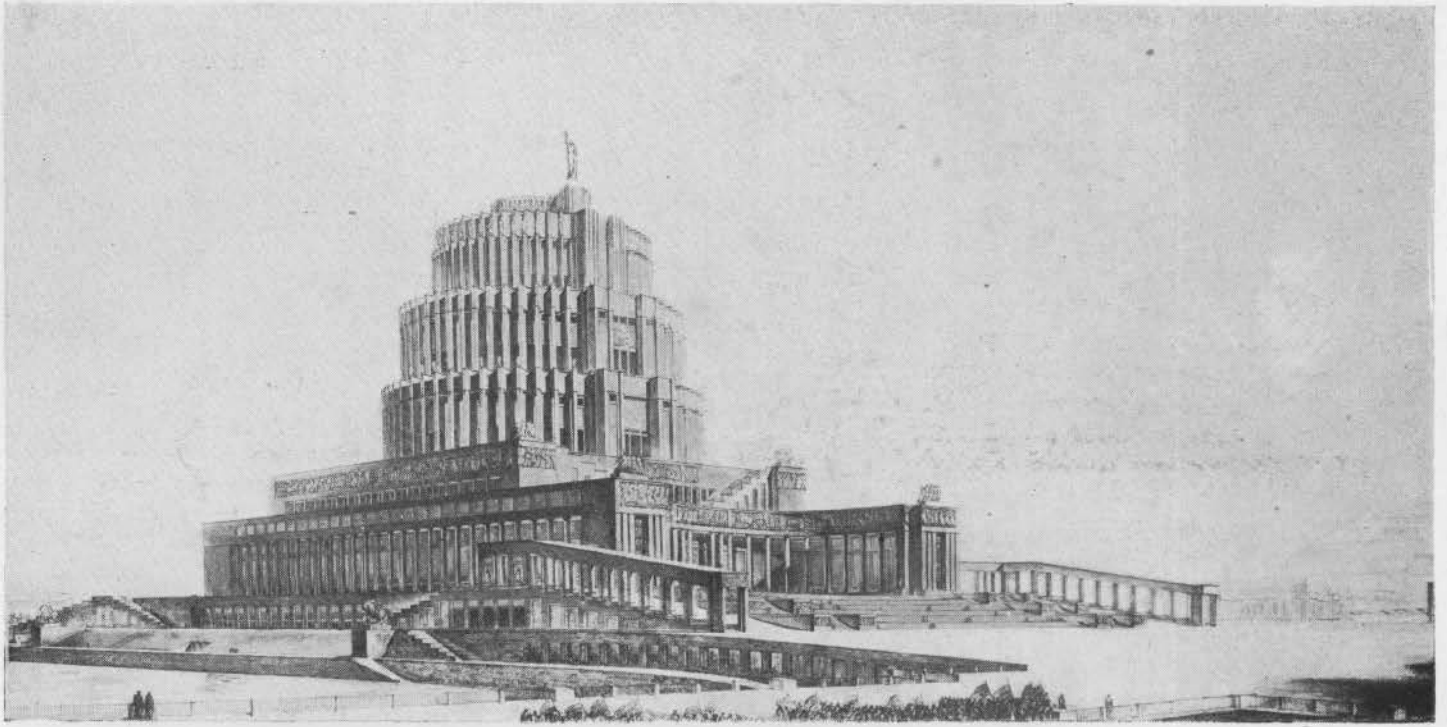
(по типу голландских домов), дома-коммуны с общей кухней, столовой и комнатой отдыха и дома с отдельными квартирами, сгруппированными вокруг общей столовой и комнаты общественного назначения.

В планировочном решении домиков поселка рабочих Штеровской ГЭС, конечно, сказалась имевшая в то время хождение идея почти полного обобществления быта, однако их архитектурные формы своеобразны и самостоятельны. Б. М. Иофан приближает эти дома к типу загородного жилья и стремится создать условия удобной и уютной жизни. Неглубокие лоджии и балконы, характерные для южного климата, являются единственными архитектурными элементами, к которым прибегает автор для того, чтобы несколько обогатить простое здание и связать его с окружающей природой. Автору не удалось завершить строительство поселка. После того как на конкурсе 1925 г. был принят его и арх. Д. М. Иофана проект жилых домов на участке Русаковской улицы в Москве, Б. М. Иофан целиком отдался новой работе.

Проектирование и постройка рабочего поселка на Русаковской улице — один из первых опытов массового жилищного строительства в Москве. Требование исключительной экономичности, отсутствие твердых строительных норм и средств механизации характерно для этого на-



Дворец Советов. Модель. Проект первого тура закрытого конкурса. Март—июль 1932 г.
 Palais des Soviets. Modèle. Projet du premier tour du concours limité. Mars—juillet 1932



Дворец Советов. Перспектива. Проект, принятый в основу. Май 1933 г.
 Palais des Soviets. Perspective. Projet adopté comme base d'élaboration. Mai 1933

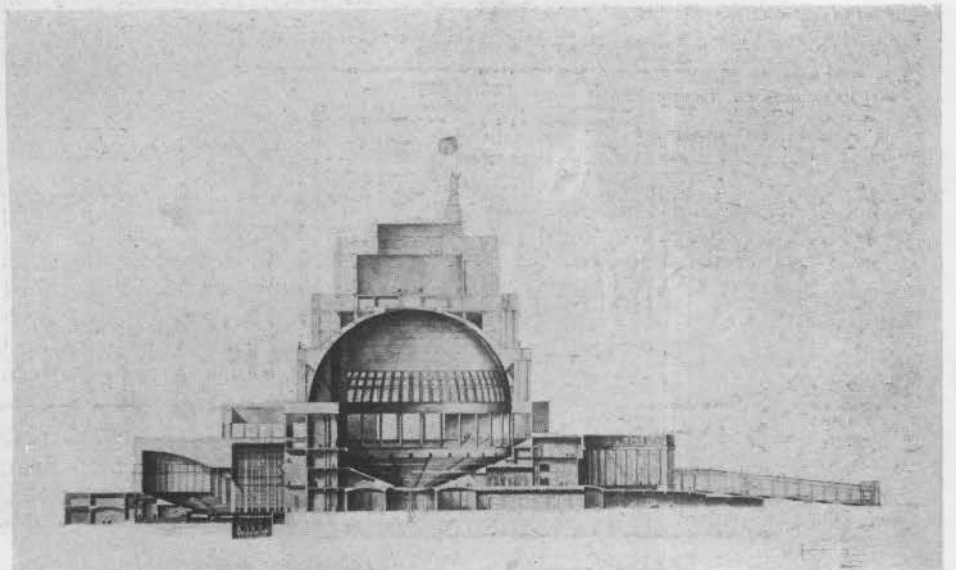
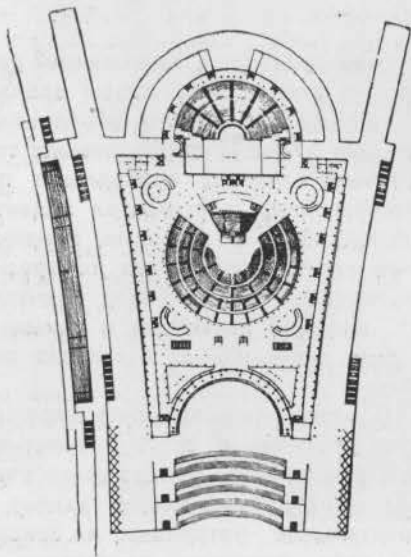
чального периода. Архитектура девяти трехэтажных домов жилых корпусов Русаковского поселка отличается крайней простотой. Она основана на ясной, гармоничной разбивке частей здания и окон, ясных пропорциях и использовании мотива лоджии в композиции фасадов.

Первым сооружением общественного характера в Москве, созданным

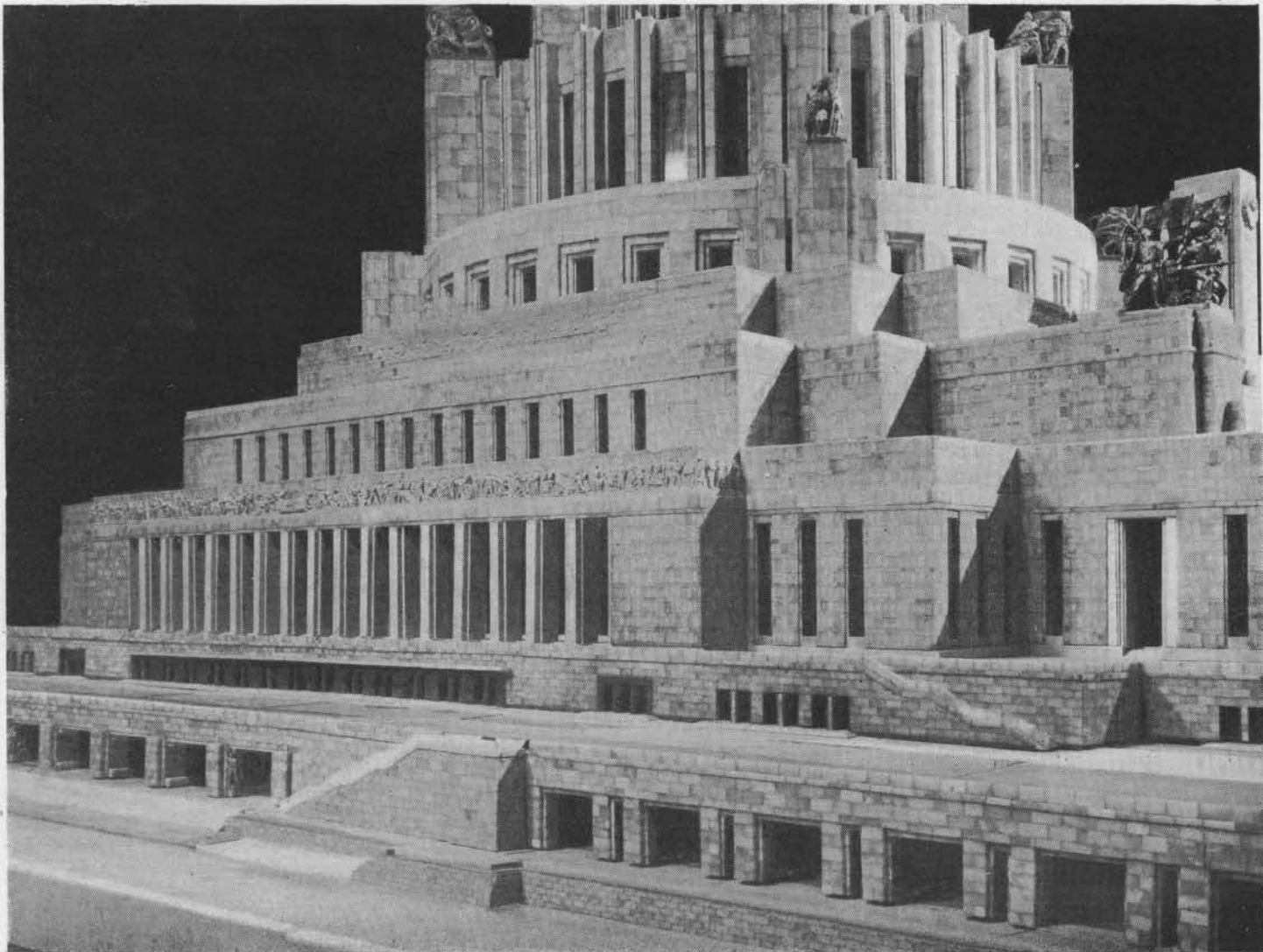
Б. М. Иофаном, является спроектированное и построенное им в 1927 г. здание опытной станции Химического института им. Карпова. Особенности участка, его значительный уклон в сторону реки Яузы привели к своеобразному решению плана. Коридоры и все вспомогательные части здания были ориентированы на север и расположены по вогнутой

кривой, что дало значительную экономию в площади и позволило расположить кабинеты и лаборатории в соответствии с заданием.

Скромное по своим размерам четырехэтажное здание имеет ясную и компактную симметричную композицию, центральная часть которой выражена цилиндрическим

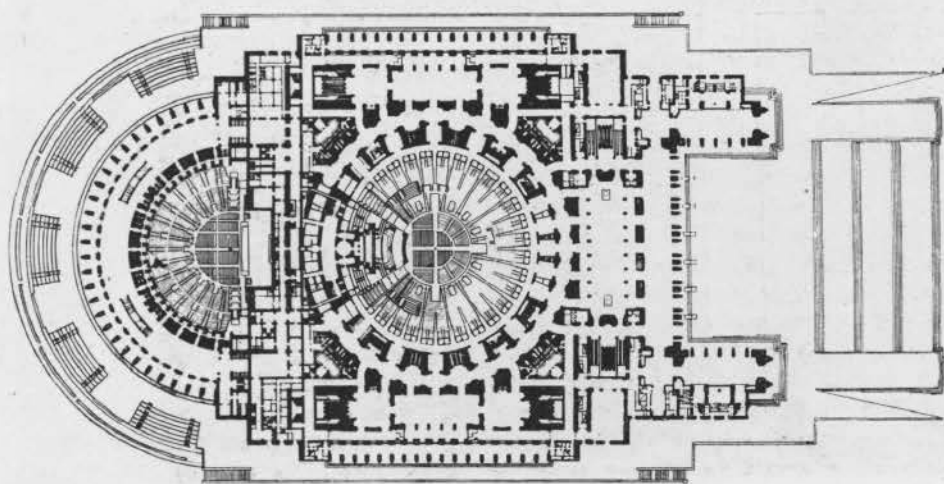


Дворец Советов. План и разрез проекта, принятого в основу Palais des Soviets. Plan et coupe du projet adopté comme base d'élaboration



Дворец Советов. 1939. Фрагмент. Модель

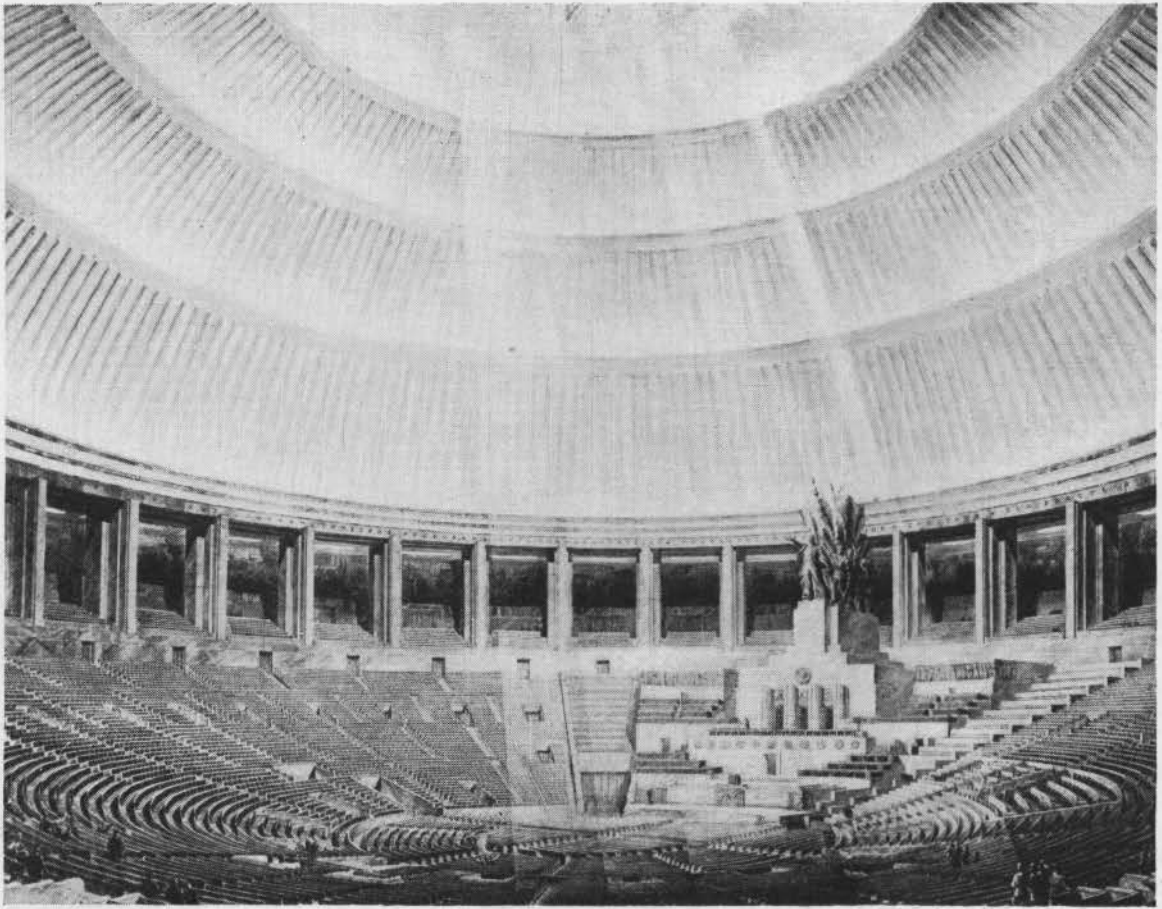
Palais des Soviets. 1939. Fragment. Modèle



Дворец Советов. План на отметке 144,50 м
Palais des Soviets. Plan au niveau de 144,50 metres

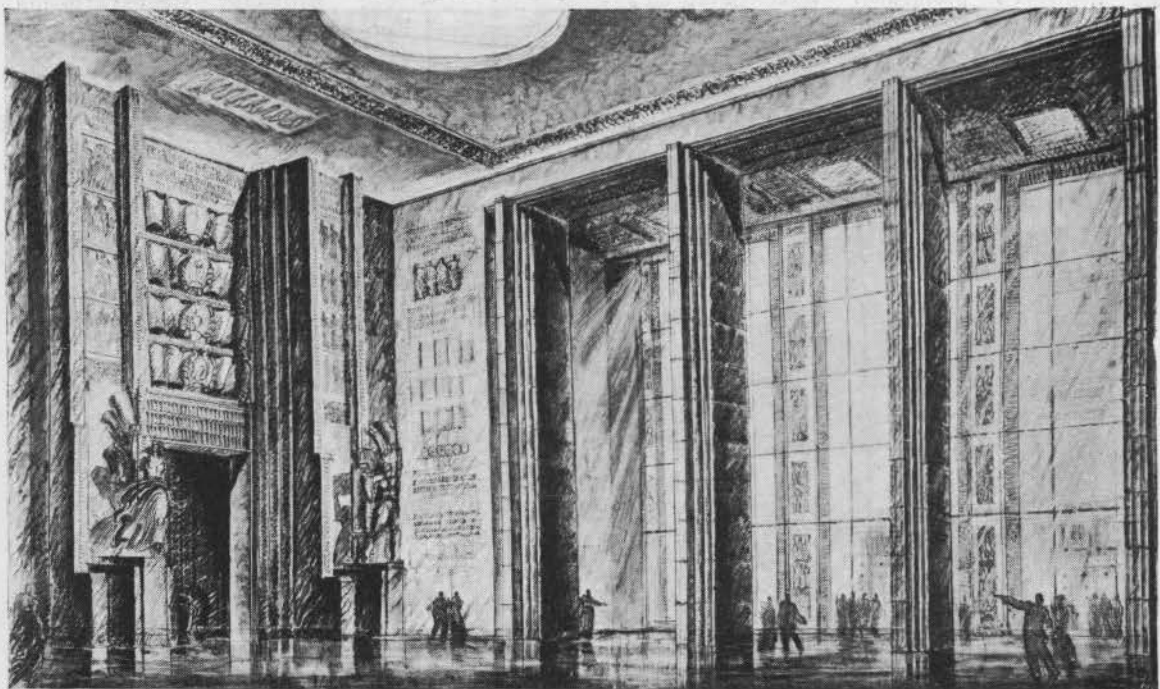
объемом аудитории, занимающей два верхних этажа. Весь объем здания решен простым ордером, объединяющим два этажа. Горизонтальные тяги, легкие карнизы, проходящие по всем фасадам, прерываются в центральной части пилястрами, придающими зданию стройность и выразительность. Главный вход подчеркнут широкой лестницей и большой дверью, свободной от излишних деталей.

В этом скромном произведении автор, положив в основу классическую композицию, прежде всего учитывает содержание, новую технику и строительные материалы, не связывая себя формами, характерными для другого климата и других усло-



Дворец Советов. Большой зал. Перспектива. 1938 г.

Palais des Soviets. Grande salle. Perspective, 1938



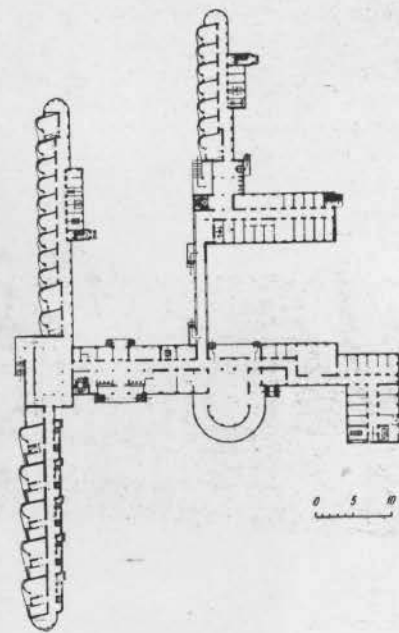
Дворец Советов. Вариант бокового фойе, посвященного героике строительства социализма. 1939—40 г.

Palais des Soviets. Foyer latéral, dédié à l'édification socialiste. Variante. 1939—40



Санаторий «Барвиха». 1933 г.
Перспектива корпуса № 1 и план 1-го этажа

Sanatorium „Barvikha“ près de Moscou. 1933



вий. Этим он сообщает зданию характер новизны и избегает в архитектуре налета архаичности.

Примерно к этому же периоду (1928 г.) относится проектирование и начало постройки Дома правительства на улице Серафимовича в Москве. Огромный жилой массив состоит из ряда корпусов различной этажности и вмещает до 500 квартир, в которых хорошо разрешен вопрос сквозного проветривания и прямого освещения санузлов. Весь ком-

плекс состоит из отдельных зданий-блоков, группирующихся вокруг трех внутренних открытых дворов-садов, связанных между собой высокими трехэтажными проездами.

По идее, которая вкладывалась в проект—это должен был быть дом нового социалистического типа. Дом правительства представляет комплекс жилых и общественных зданий. Кроме жилых корпусов, запроектированы и построены клуб, кинотеатр, универмаг, столовая, спортивный

зал, библиотека, детские ясли и прачечная. Объемно-пространственное решение дома отвечает условиям участка, выходящего на набережные Москва-реки и канала и на улицу Серафимовича. Архитектурная проработка фасадов, свидетельствующая о найденном ритме и масштабности, страдает недостаточной рельефностью.

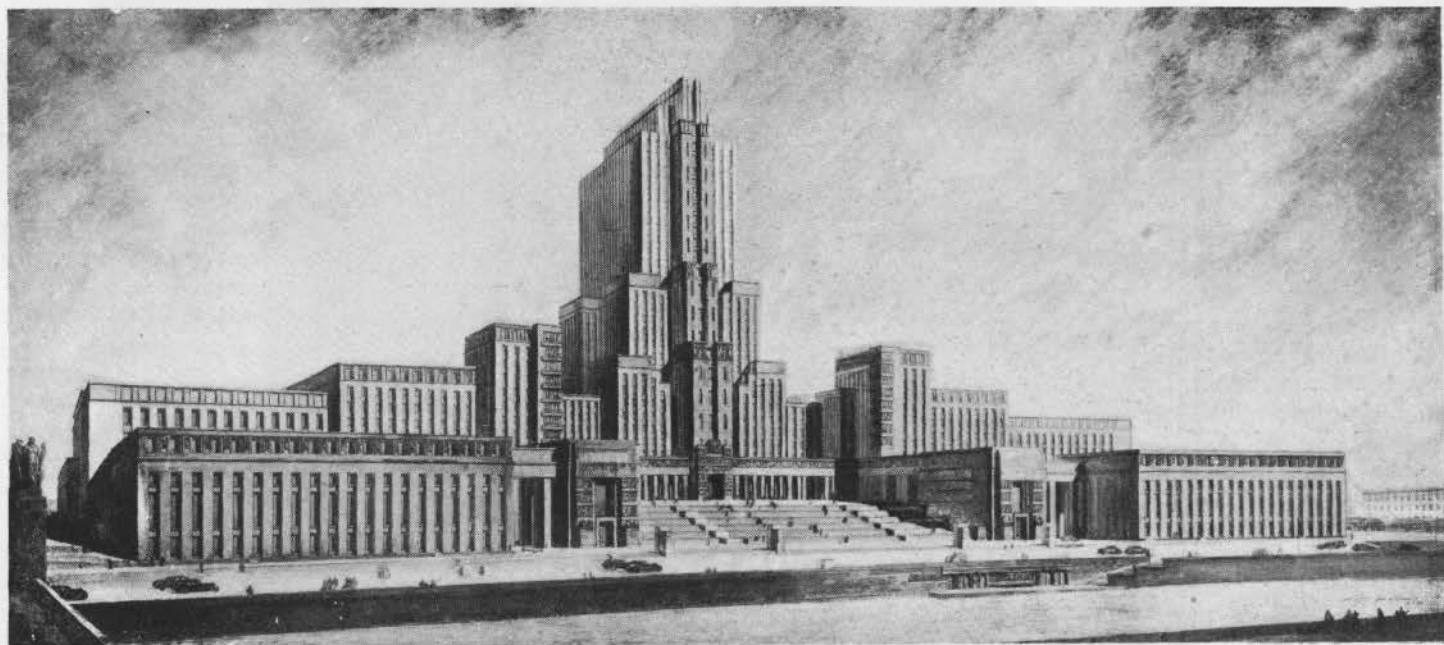
Шестиэтажный фасад клуба решен в горизонтальных членениях, пересекающихся в нижних четырех



Санаторий «Барвиха». Типовая палата
Sanatorium „Barvikha“. Salle de malades type



Двухкомнатная палата. Кабинет
Salle de malades de deux pièces. Bureau



Проект дома Народного комиссариата тяжелой промышленности в Москве. 1936 г.
 Projet de la Maison du Commissariat du peuple à l'Industrie lourde à Moscou. 1936

этажах вертикальными пилястрами и пилонами портика, акцентирующего вход. Две одиннадцатизэтажные башни, между которыми находится клубное здание, связывают жилые корпуса, идущие по ул. Серафимовича и во дворе, с фасадом клуба, выходящим на набережную. Большой теннисный зал в этой части здания имеет свое отражение в горизонтальном решении фасада с преобладающей остекленной поверхностью над портиком. Особенно следует отметить решение зрительного зала, имеющего форму полукруглого амфитатра со сценой и открытым кольцевым кулуаром. Кольцевой кулуар сообщает интерьеру характер теплоты и уюта, одновременно хорошо разрешая проблему естественной вентиляции.

Зданием кино «Ударник» заканчивается длинный фасад Дома правительства. Зал, по первоначальному замыслу предназначавшийся не только для киносеансов, но и для широких собраний, спроектирован по секторообразному плану и имеет партер, балкон и галерею — общей вместимостью около 2 000 зрителей. Остекленный фонарь смело решенного железобетонного сводчатого перекрытия запроектирован открывающимся, с целью дать возможность проводить собрания под открытым небом.

• • •

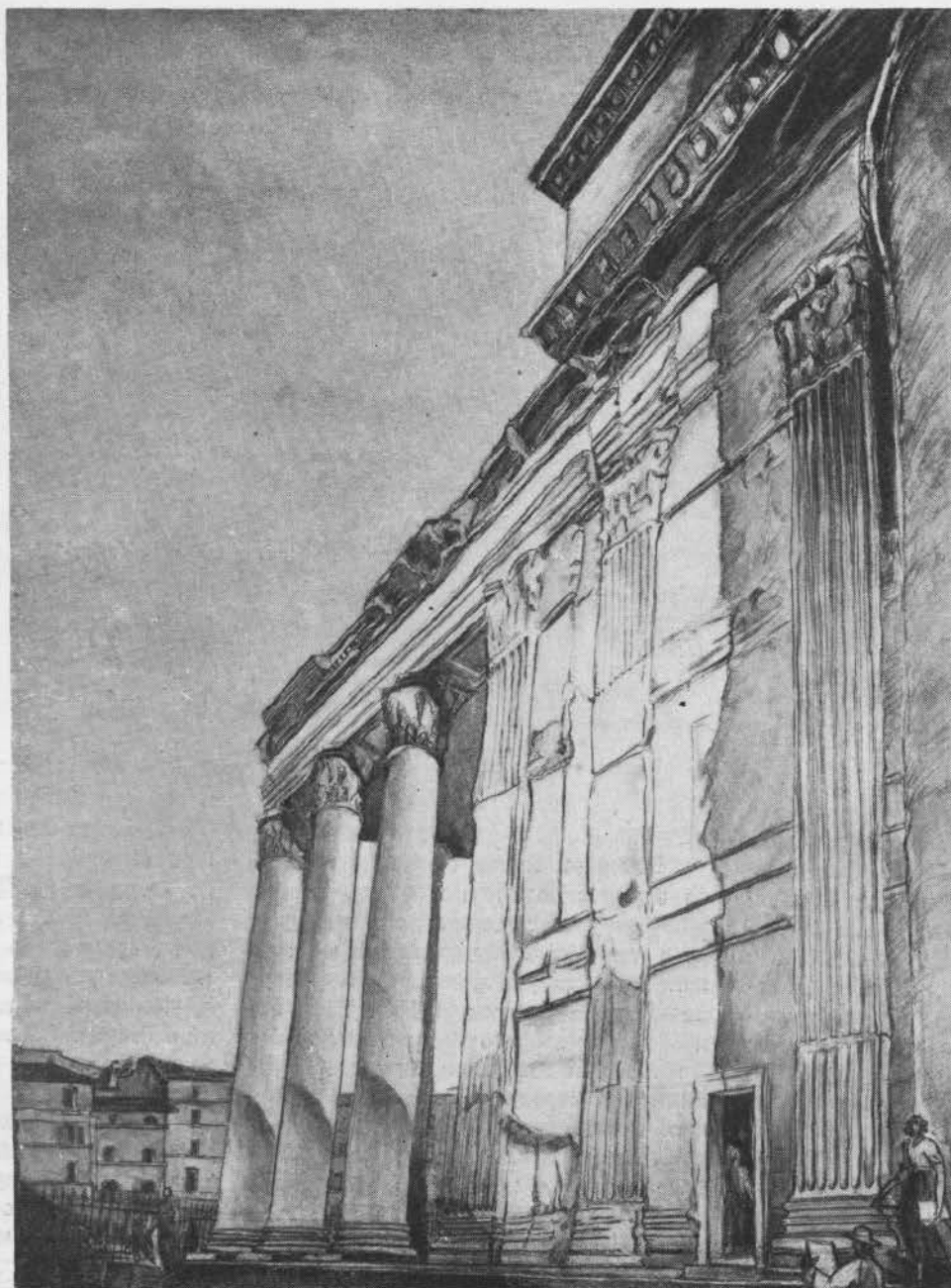
Великая эпоха социалистического строительства поставила перед архитектурой задачи огромного идейного значения. Крупнейшей из них является сооружение народного дворца — Дворца Советов СССР. Величие и грандиозность архитектурных фантазий и замыслов, которые отразились в народных сказаниях и мифах прошлого, стали реальной действительностью, насущной потребностью нашего времени. Во всесоюзном открытом конкурсе на проект Дворца Советов участвовало 136 со-

ветских и 24 иностранных мастера. Такой размах конкурса понятен. Решая совершенно конкретную задачу по сооружению Дворца Советов, архитекторы были призваны, по сути дела, определить и наметить дальнейшие пути развития зодчества.

Конкурсный период проектирования Дворца Советов замечателен не только широким размахом проектных работ, но и самым характером соревнования архитекторов. Под руководством партии и правительства, вдохновлявших архитекторов в их поисках образа сооружения, определилась группа мастеров, правильно



Дом «Наркомтяжпрома». Генеральный план
 Maison du Commissariat du Peuple à l'Industrie lourde. Plan d'ensemble



Пантеон. Рим. 1935 г. Акварель

Panthéon. Rome. 1935. Aquarelle

понявшая направление, данное в решениях Совета строительства. К числу этих архитекторов, в первую очередь, принадлежит Б. М. Иофан. Проектирование Дворца Советов явилось для Б. М. Иофана таким объектом, на котором с большой силой проявились целеустремленность мастера, его принципиальность в архитектуре, настойчивость и работоспособность. Вместе с тем, новые, грандиозные задачи проектирования Дворца Советов, общение с руководителями партии и правительства, с людьми, воплощающими в се-

бе талант, энергию, мужество и силу нашего народа, подняли творчество Б. М. Иофана на большую высоту. В этом смысле конкурсный период явился для Б. М. Иофана подлинной школой, подготовившей его успех на заключительном этапе проектирования величайшего сооружения современности.

В проектировании Дворца Советов Б. М. Иофан принимает участие на всех этапах конкурса с группой товарищей: А. И. Баранский, С. А. Гельфельд, Д. М. Иофан, В. Б. Поляцкий, Я. Ф. Попов и Д. М. Цици-

рович. Б. М. Иофан выступает уже в 1931 году при предварительном проектировании, имевшем целью выяснить задачи всесоюзного открытого конкурса.

В поисках решения, отвечающего требованиям массового характера зала Дворца Советов, Б. М. Иофан проделал большую аналитическую, исследовательскую работу по театрам и другим общественным зданиям, начиная с древней Греции, вплоть до современных сооружений подобного рода. Поездку в Италию в период проектирования Б. М. Иофан исполь-

зовал для глубокого изучения амфитеатров в Сиракузах, Таориминии, Вероне и Риме. Идея круглого амфитеатра, последовательно проводимая автором во всех четырех конкурсных проектах, с самого начала целиком его захватила. Характерной особенностью предварительного проекта является прием размещения Большого и Малого залов по бокам центрального открытого двора с доминирующей над всем башней, входящей к Москва-реке. Над Малым залом предполагалось устройство амфитеатра под открытым небом. Связь между главными частями сооружения осуществлялась галереями, проходящими по одной стороне двора. Башня завершалась скульптурой рабочего.

На всесоюзном открытом конкурсе 1931 г. Б. М. Иофан выступает с проектом, который по идее является дальнейшим развитием предыдущего предварительного проекта.

Здесь башня, предназначенная для архива и библиотеки, расположена на продольной оси комплекса вблизи Большого зала. Большой зал круглой формы решен в виде амфитеатра, Малый зал — полукруглым амфитеатром. В отличие от предыдущего проекта, автор отказывается от сферического перекрытия Большого зала и от открытого амфитеатра над Малым залом.

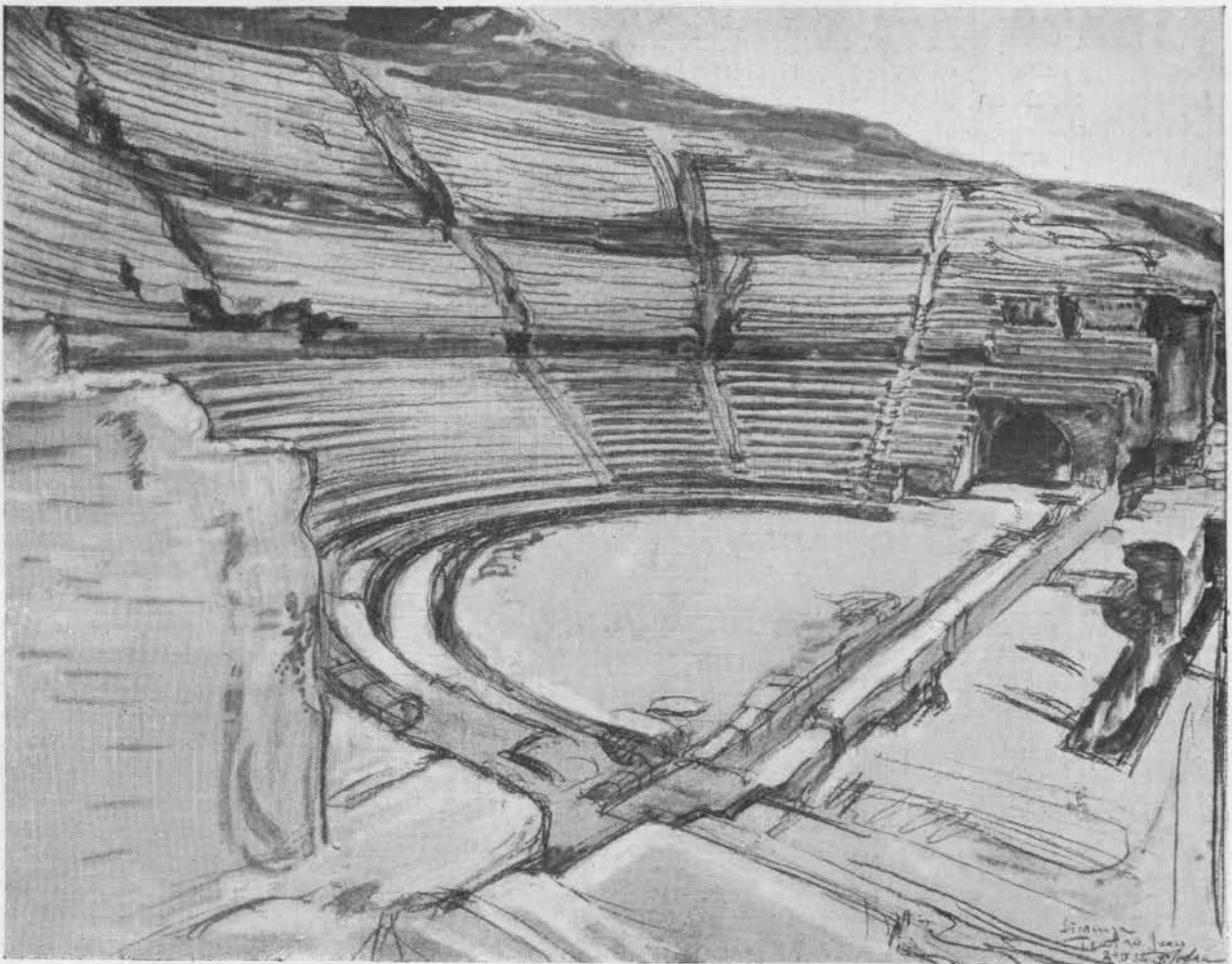
Награждая, в числе других, проект Б. М. Иофана высшей премией, Совет строительства так оценил общие результаты конкурса: «Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предвещая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к испол-

зованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники». Вместе с тем, Совет строительства предложил в последующем конкурсе решить Дворец Советов единым комплексом смелой высотной композиции.

В последовавшем затем первом туре закрытого конкурса 1932 г. Б. М. Иофан стремится дать ответ на поставленную задачу. Сохранив от прежнего проекта планировочное решение Большого и Малого залов, он объединяет их в единый комплекс.

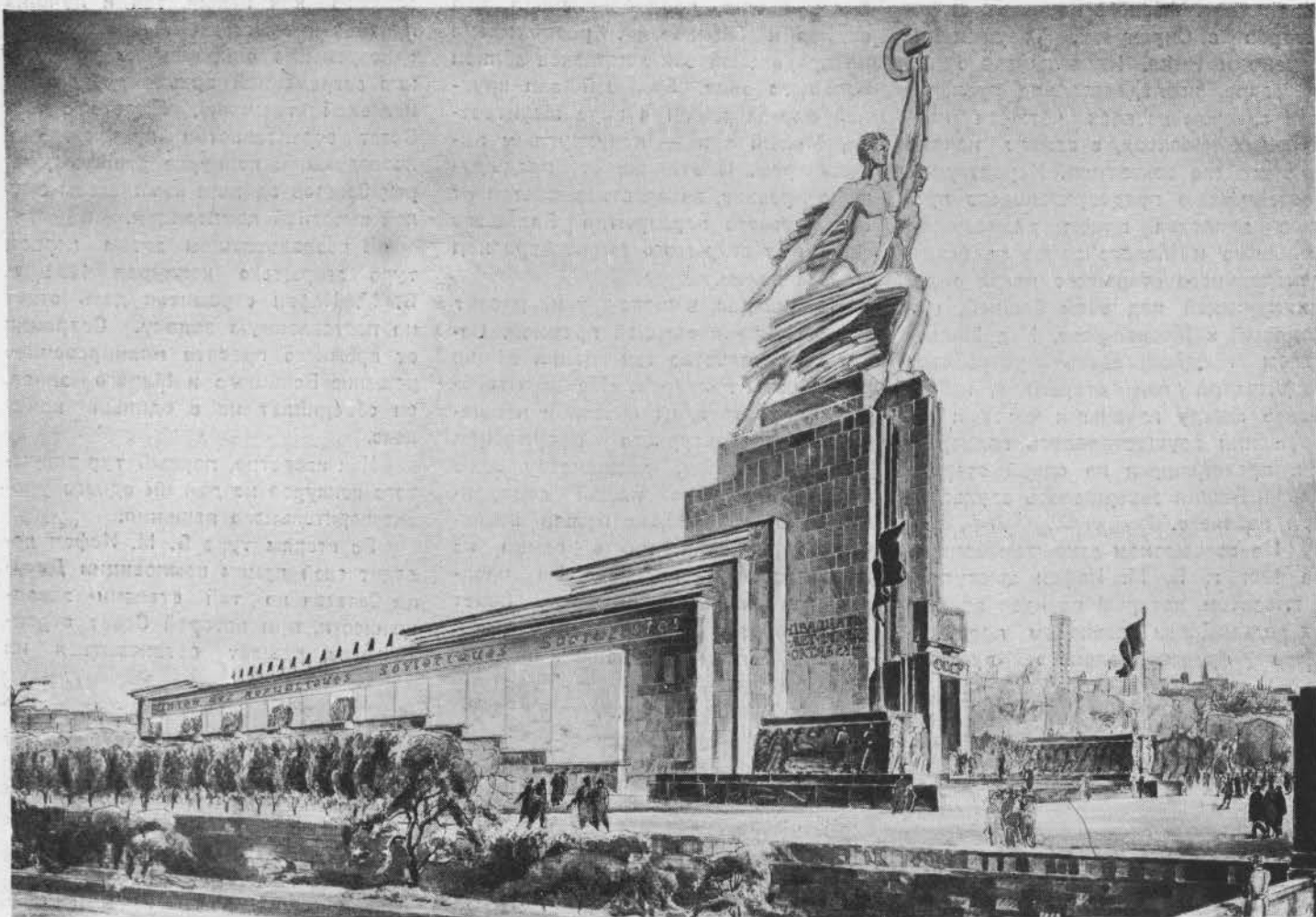
Как известно, первый тур закрытого конкурса не дал ни одного удовлетворительного решения.

Во втором туре Б. М. Иофан доводит свой прием композиции Дворца Советов до той степени завершенности, при которой Совет строительства решает остановиться на



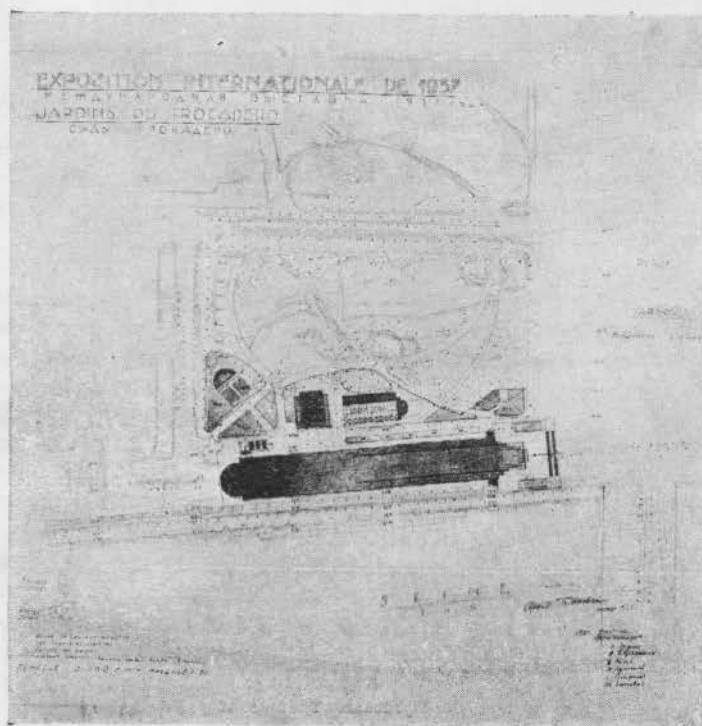
Театр в Сиракузах. 1932 г. Акварель

Syracuse. Théâtre. 1932. Aquarelle



Советский павильон в Париже. 1937 г. Эскизный проект

Pavillon de l'URSS à l'Exposition de Paris en 1937. Esquisse du projet



Генеральный план

Plan d'ensemble

нем. 10 мая 1933 г. проект Б. М. Иофана был принят Советом строительства в основу.

На этом закончился конкурсный период проектирования Дворца Советов.

На заключительном этапе конкурса, как и на всех предыдущих, в трактовке образа Дворца Советов наметилось два основных направления. Одни рассматривали Дворец Советов как обычное здание дворцового типа, ни чем не выражая в архитектуре его нового назначения. Идея Дворца при этом выражалась архаичными средствами, сообщавшими зданию характер музея архитектурных деталей. Другие, правильно поняв новую идею Дворца, широко открытого массам, стремились найти такое решение, которое делало бы Дворец архитектурным памятником нашей эпохи.

Заслуга Б. М. Иофана в том и



Советский павильон в Париже. 1937 г.

Pavillon de l'URSS à l'Exposition de Paris, 1937

заключается, что он, увлекшись небывало-новой идеей, сумел в строгих, монументально-торжественных формах выразить глубочайший смысл Дворца. Порыв вверх, который дают уменьшающиеся в диаметре вертикально члененные яруса, и стилобат придают сооружению, несмотря на его грандиозность, легкость и чело-вечность масштаба.

Идея синтеза искусств, и в первую очередь—архитектуры и скульптуры, столь близкая Б. М. Иофану, увлекает его уже в первых проектах Дворца Советов. На последнем этапе конкурса она находит (правда, еще скромное) выражение, в виде завершающей 18-метровой скульптуры рабочего, призванной олицетворять собой освобожденный труд.

Совет строительства, приняв проект Б. М. Иофана в основу, постановил завершить Дворец Советов мощной скульптурой В. И. Ленина. Это

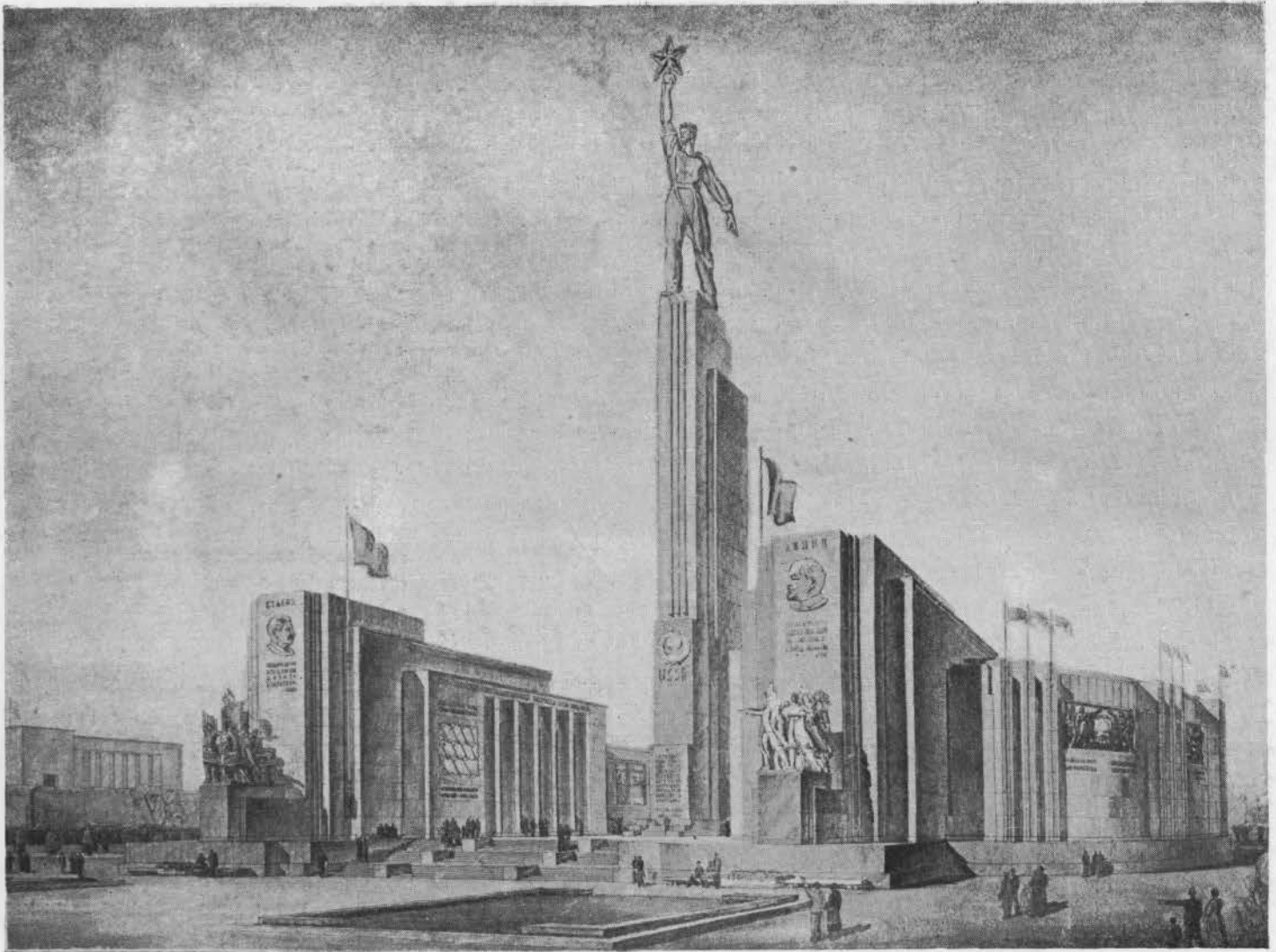
дало новый стимул для дальнейшей разработки проекта. Прием и элементы проекта, принятого в основу, дали возможность найти образ памятника великому гению социалистической революции В. И. Ленину, памятника, который будет в веках отображать величие и героизм нашей социалистической эпохи.

С 1933 г. начинается совместная работа Б. М. Иофана с привлеченными в качестве соавторов академиком архитектуры В. А. Щуко и профессором В. Г. Гельфрейхом. Этот период насыщен глубокими исканиями образа сооружения, отразившимися в многочисленных чертежах и макетах и в эскизном проекте, утвержденном Советом строительства 19 февраля 1934 года. Творческая поездка в США и Италию познакомила Б. М. Иофана с новейшими достижениями строительной техники, но, восхищаясь смелым размахом техни-

ки американских архитекторов эпохи «просперити», он критически отнесся к архитектурным приемам зарубежных мастеров.

Окончательное решение Дворца Советов явилось дальнейшим усовершенствованием и развитием проекта Б. М. Иофана со всеми его характерными особенностями. Сохранив трехъярусное решение высотной части дворца, авторы придали барабанам форму уменьшающихся в диаметре и нарастающих по высоте цилиндров. Такое решение логически вытекало из необходимости усилить устремленность здания ввысь к завершающей стометровой скульптуре Ленина.

Большое место в творчестве Б. М. Иофана занимают поиски образа интерьеров Дворца Советов. Продолжая после смерти акад. арх. В. А. Щуко руководить проектированием совместно с проф. В. Г. Гель-



Советский павильон в Нью-Йорке, 1939 г. Эскизный проект

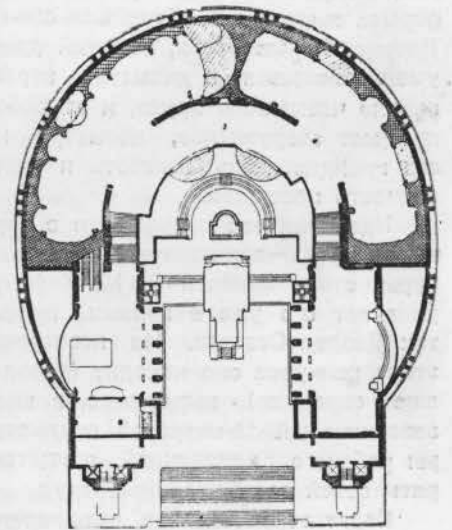
Pavillon de l'URSS à l'Exposition de New-York en 1939. Esquisse du projet

фрейхом, Б. М. Иофан работает над ведущими интерьерами, определяющими характер и стиль внутренней архитектуры Дворца Советов. Стремясь найти архитектурное выражение большой социальной темы, Б. М. Иофан решает здесь задачу создания нового ордера и новых мотивов, являющихся логическим продолжением наружной архитектуры. В проектах Большого зала и главного фойе, над которыми еще ведется работа, уже намечаются новые черты интерьеров Дворца Советов, рассчитанных на большие массы народа.

Боковое фойе, над которым сейчас работает Б. М. Иофан, посвящено героике строительства социализма и наиболее полно отражает характер внутренней архитектуры так, как ее понимает автор. Боковое фойе представляет собой двухнефный зал

с ясно выраженной направленностью к Волхонке. Зал ограничен с одной стороны застекленной стеной, с другой — плоскостью живописного панно. Торцы фойе получили вертикальное членение и не замыкают, а открывают вход в соседние аванзалы. Новый ордер пилонов, обработанных порфиром, барельефы портала и четыре скульптуры, олицетворяющие труд рабочего, колхозницы, ученого и художника, насыщают архитектуру большим идейным содержанием и придают залу законченность, величественность и масштабность.

Среди работ Б. М. Иофана особое место занимает построенный им в 1935 г. в Барвихе, под Москвой, в сосновом лесу клинический санато-



План
Plan

рий Лечебно-санитарного управления Кремля. Санаторий «Барвиха» спроектирован шестью отдельными двух- и трехэтажными корпусами-павильонами, объединенными крытыми переходами и галереями. Благодаря принятой планировке, палаты с одноконкатными, двухкомнатными и квартирными ячейками изолированы друг от друга. В то же время, больные или отдыхающие имеют возможность встречаться в местах общего пользования — столовой, концертном и спортивном залах, зимнем саду, библиотеке и т. д.

Архитектура и общая планировка всего санатория и отдельных его корпусов, характер жилых ячеек и переходов, террасы, солярии, балконы с перголами—связывают сооружение с окружающей природой. Эта связь еще более усиливается, благодаря цветникам, беседкам и фонтанам вокруг здания.

Пилообразная форма фасадов и округлость окон наружной световой стены обеспечивают полную изолированность ячеек друг от друга и максимальную длительность действия солнечных лучей. Отделка индивидуальных палат, мест общественного пользования и санитарно-техническое оборудование «Барвихи» отвечают всем современным требованиям санаторного режима.

В 1935 г. в соавторстве с арх. А. И. Баранским, Б. М. Иофан участвует в большом конкурсе на проект Дома тяжелой промышленности в Москве в Зарядье.

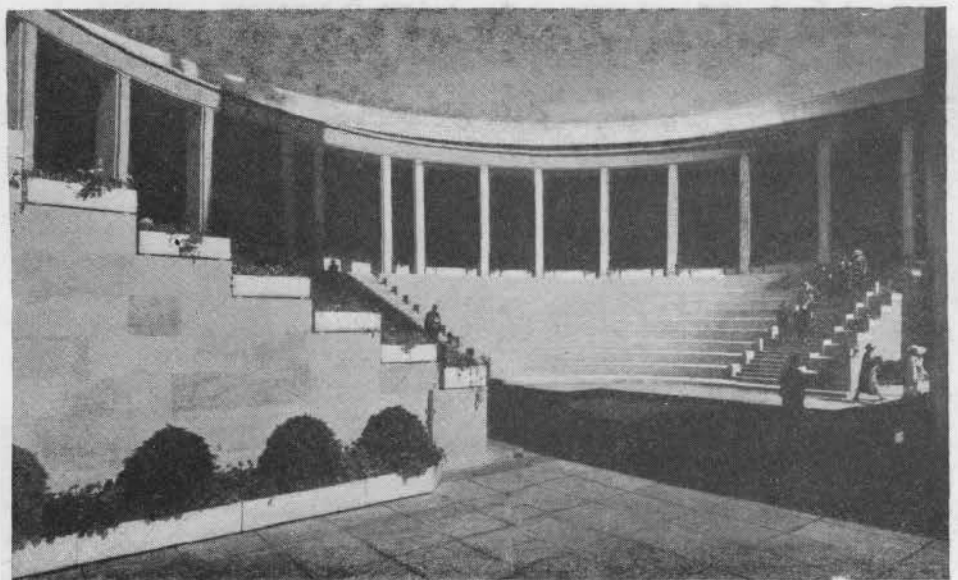
Сооружение этого здания предполагалось в непосредственной близости к Красной площади и Кремлю, поэтому авторы проекта уделили особое внимание решению генерального плана. В основу планировки принята симметричная композиция, позволяющая избежать повторения асимметричности Кремля, и тем самым были созданы условия для того, чтобы ансамбли не спорили друг с другом.

В проектах санатория в Барвихе и Дома тяжелой промышленности, осуществлявшихся в период поисков образа Дворца Советов, уже намечаются те новые черты, которые становятся характерными для архитектора в дальнейшем.

Как уже отмечалось нашей общественностью, новым вкладом не только в архитектуру, но и во все советское искусство в широком смы-

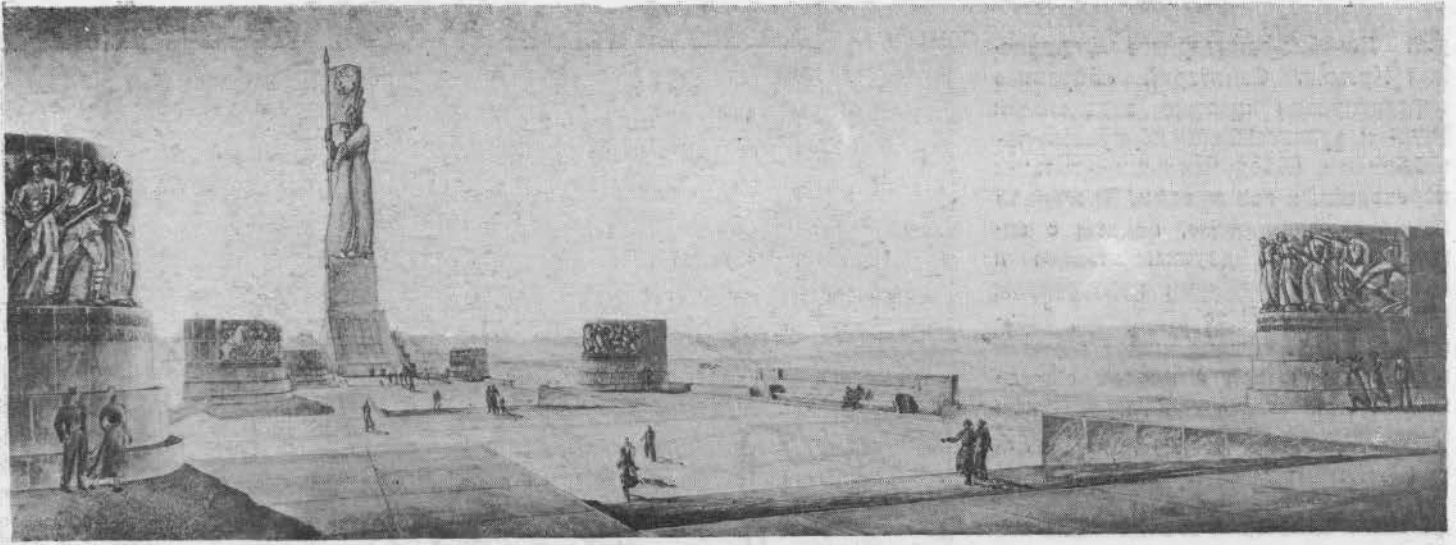


Советский павильон в Нью-Йорке. 1939 г. Paillon de l'URSS à l'Exposition de New-York



Открытый амфитеатр

Amphithéâtre ouvert



Проект памятника «Героям Перекопа». 1940. Перспектива

Projet d'un monument aux „Héros du Perekop“. 1940. Perspective

сле этого слова, является Советский павильон на Международной выставке 1937 г. в Париже, спроектированный и построенный Б. М. Иофаном, при участии арх. М. В. Адрианова, А. И. Баранского, С. А. Гельфельда, Ю. П. Зенкевича, Д. М. Иофана, В. Б. Поляцкого, Я. Ф. Попова, Д. М. Ципировича, худ. Н. М. Сутина и инж. Д. А. Касаткина.

Основная скульптура выполнена В. И. Мухиной, над барельефами ра-

ботали И. М. Чайков и В. А. Фаворский. Сооружением скульптуры и расчетами ее каркаса руководили проф. П. Н. Львов и инж. В. П. Николаев.

Идеи синтеза искусств, развиваемые в проекте Дворца Советов, находят в парижском павильоне свое яркое законченное выражение.

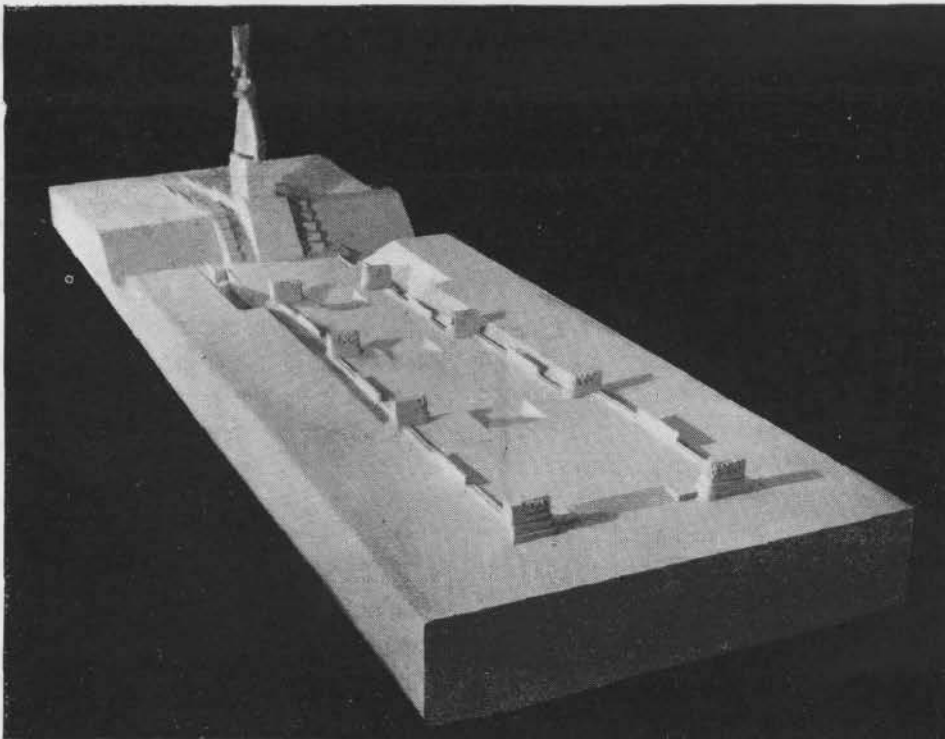
Сам автор так рассказывает о своих поисках образа Советского павильона.

«В возникшем у меня замысле Советский павильон рисовался как триумфальное здание, отображающее своей динамикой стремительный и мощный рост достижений первого в мире социалистического государства, энтузиазм и жизнерадостность нашей великой эпохи построения социализма, когда труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и героизма...

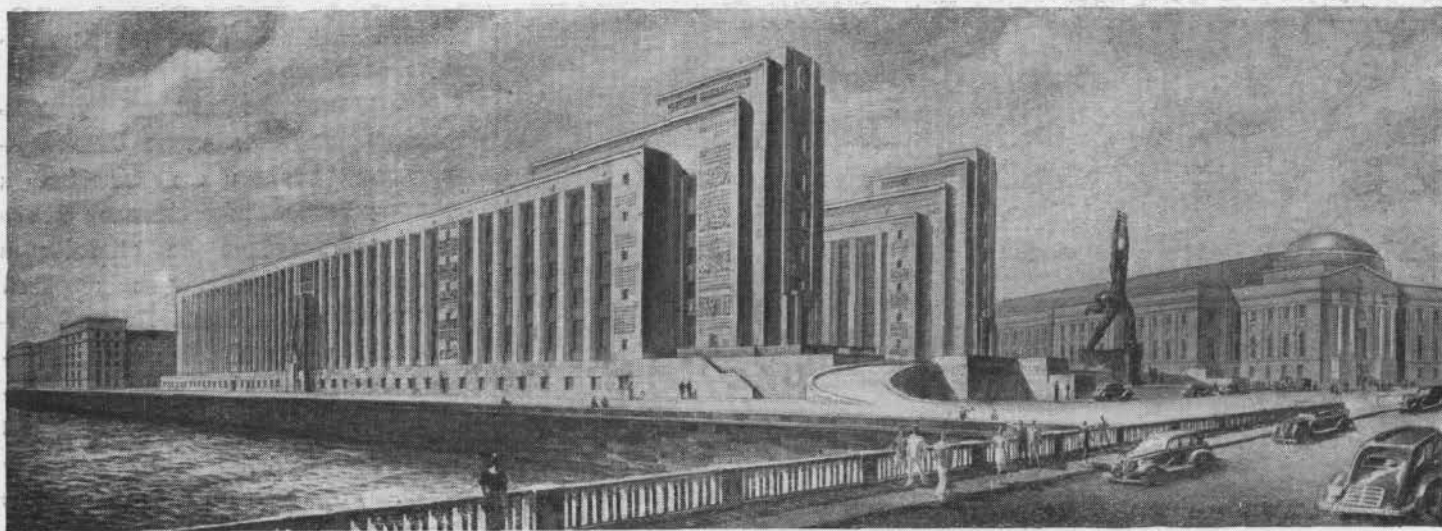
Я был убежден, что наиболее правильный путь выражения этой идейной целеустремленности заключается в смелом синтезе архитектуры и скульптуры. Советский павильон мне представлялся как здание с динамическими формами, с нарастающей уступами передней частью, увенчанной скульптурной группой. Скульптура мне представлялась сделанной из легкого светлого металла, как бы летящей вперед, как незабываемая луврская Нике — Крылатая победа. Очень скоро родился образ этой скульптуры: юноша и девушка, олицетворяющие собой хозяев советской земли — рабочий класс и колхозное крестьянство.

Они высоко вздымают эмблему страны Советов — серп и молот. Я рисовал их обнаженными, со складками одежды, как бы относимыми назад порывистым ветром, который они преодолевают в своем мощном устремлении вперед».

Советское правительство высоко оценило работу Б. М. Иофана. За проект и постройку Советского павильона в Париже он награжден орденом Трудового Красного знамени.



Памятник «Героям Перекопа». Модель. Projet d'un monument aux „Héros du Perekop“. Modèle



Проект комбината «Известия». 1940 г. Перспектива

Projet d'un immeuble du journal „Izvestia“ à Moscou. 1940. Perspective

После выступления на Международной выставке 1937 г. в Париже, Б. М. Иофан получил возможность в проекте Советского павильона на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке продолжить и развить идею общественного сооружения, призванного представлять Советский Союз за рубежом. Над окончательной разработкой этого проекта, совместно с Б. М. Иофаном, работал акад. арх. К. С. Алабян.

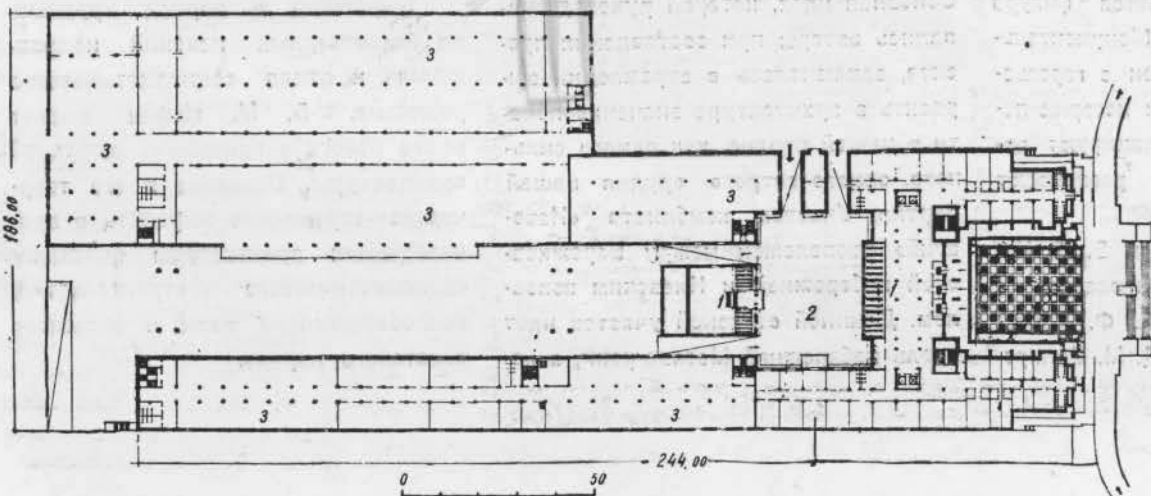
В эскизном проектировании приняли участие молодые архитекторы М. В. Адрианов, Я. Б. Белопольский, Ю. П. Зенкевич и П. П. Кушнырь. Основная скульптура выполнена В. А. Андреевым, барельефы Ленина и Сталина — С. Д. Меркуровым. Над скульптурными группами работали украинские скульпторы тт. Муравин и Лысенко.

Вытянутая форма здания париж-

ского павильона была продиктована узкой полосой участка, расположенного вдоль берега Сены. В Нью-Йорке автор располагал более просторным, но весьма трудным участком неправильной формы. В данных конкретных условиях выбор круглой в плане галереи с тяготеющими к ней пропилями был целиком оправдан и способствовал созданию интересной объемно-пространственной композиции. Ее архитектурным центром является пилон-obelisk Сталинской Конституции, завершенный скульптурой рабочего, высоко держащего в руке рубиновую кремлевскую звезду. Широкие пропили ведут к открытому амфитеатру, расположенному за обелиском. За этой открытой частью композиции находится галерея выставочных залов. Трехметровый стилобат, на который приподнят павильон, отделяет его от земли

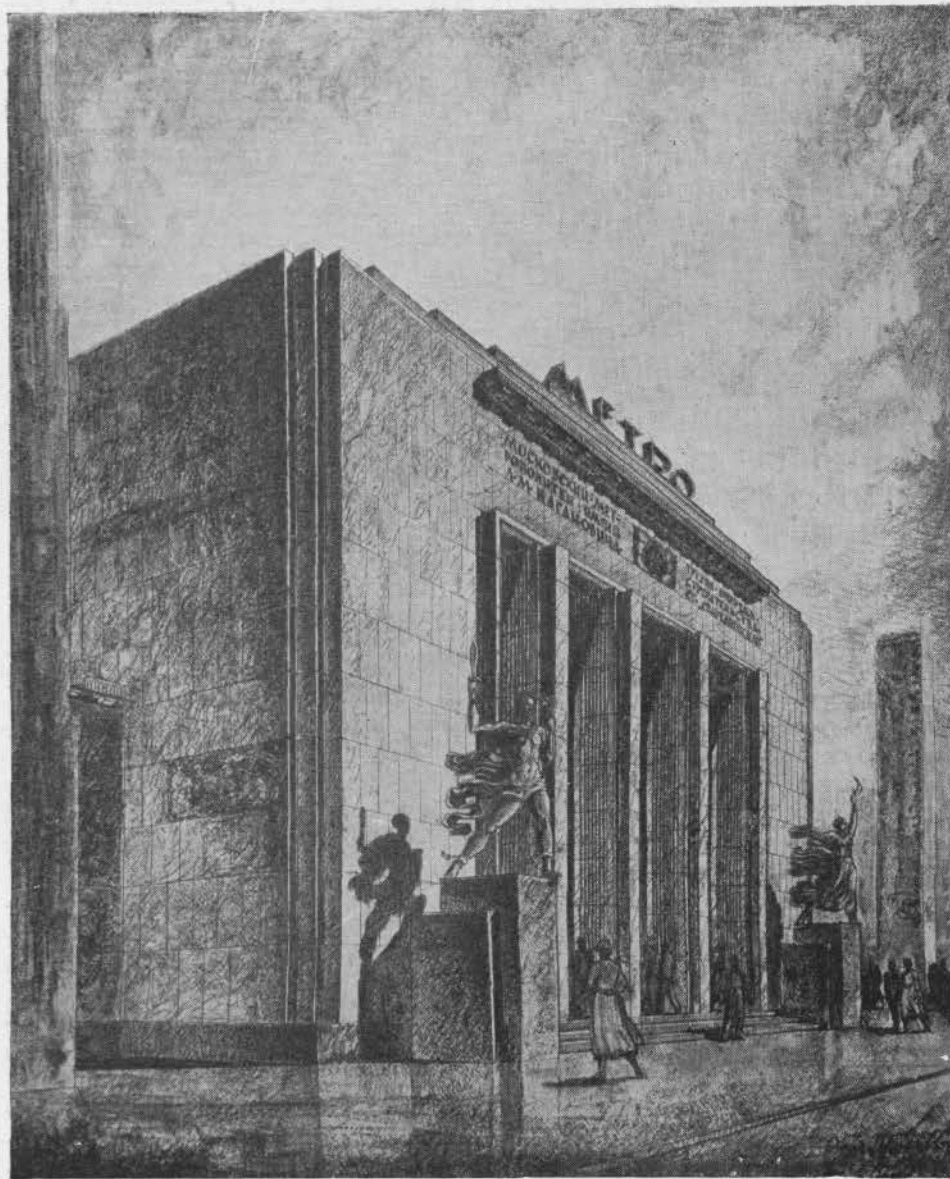
и придает ему парадность и торжественность. Кольцо наружной стены павильона обработано барельефами. Монументальные пропили, открывающие павильон, обогащены скульптурными группами и барельефами Ленина и Сталина. Излюбленные Б. М. Иофаном мотивы греческой и римской архитектуры (амфитеатр, пропили, обелиск и пр.) получают в этом сооружении новое выражение, созвучное нашей героической эпохе.

Следующей работой Б. М. Иофана был проект памятника героям Перекопа. Стремясь смягчить изолированность памятника, отдельно стоящего в степи, Б. М. Иофан использует рельеф местности для того, чтобы создать ряд переходов от открытого пространства к доминирующей двадцатидевятиметровой скульптуре. Три уступчатые площадки под-



Комбинат «Известия»
План 1-го этажа

Immeuble du Journal
„Izvestia“
Plan du rez-de-chaussée



Проект станции метро «Спартакoвская». 1940 г. Вход
 Projet de la station du métro „Spartakovskaja“ à Moscou. 1940. Entrée

водят зрителя к перекопскому рву, над которым возвышается фигура красноармейца-героя. Монументальные пятиметровые устои с горельефами, рассказывающими историю перекопского боя, аккомпанируют памятнику и постепенно раскрывают перед зрителем тему.

К последним работам Б. М. Иофана относится спроектированное им в соавторстве с арх. А. Ф. Хряковым при участии арх. Д. М. Ципиро-

вича здание комбината «Известий». Основная идея, которой руководствовались авторы при составлении проекта, заключалась в стремлении выразить в архитектуре значение печати в нашей стране, как самого сильного, самого острого орудия нашей партии. Участок комбината «Известий» расположен между Бережковской набережной и Киевским вокзалом. Длинной стороной участок идет вдоль набережной Москва-реки, а ко-

роткой — выходит на привокзальную площадь.

Относительно высокий уровень проектирующегося через Москва-реку нового моста и его близость к участку застройки подсказали мысль приподнять здание на стилобат и связать его с площадью широкой лестницей и пандусами. Простой, ритмичный, выраженный в вертикальных членениях окон и пилонов, фасад по набережной нарастающими объемами подходит к главному фасаду. Главный фасад, благодаря принятому приему двора-атриума, приобретает выразительность, большую объемность и сообщает зданию открытый, приглашающий характер. Бронзовая скульптура на порфировом постаменте, символизирующая советскую печать, связывает все части сооружения между собой и с площадью Киевского вокзала.

...

Успех Б. М. Иофана в ряде крупных конкурсов является несомненным успехом и того коллектива, с которым в продолжение многих лет работает мастер. Выступая в содружестве с архитекторами и скульпторами старшего и среднего поколения, Б. М. Иофан очень широко привлекает молодежь, стремясь ей передать свои знания, опыт и воспитать кадры, проникнутые чувством нового, способные развивать и двигать вперед советскую архитектуру.

Выросший в период трудных, но благотворных исканий направления и стиля социалистического реализма, Б. М. Иофан вносит много нового в понимание советской архитектуры. Основное в его творчестве — стремление выразить в произведениях архитектуры динамику социалистического строительства, всепобеждающую волю и оптимизм советского народа.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ И КОНСТРУКЦИИ

Г. БОРИСОВСКИЙ

Вспомнив как-то афоризм Перре: «Если тот, кто скрывает колонну, столб или какую-нибудь опорную, несущую часть здания, совершает ошибку, то тот, кто создает фальшивые колонны, совершает преступление», автор настоящих строк почувствовал немалое смущение. Дело в том, что на фасадах своих зданий он нередко применял фальшивые опоры (колонны, полуколонны, пилястры и т. д.). Совсем недавно он запроектировал конструктивные колонны, поддерживающие балкон, но, выстроив пару таких колонн, строители нашли для себя более удобным зажать балконную плиту в стену и лишить колонны их нагрузки. Автор согласился с ними, увеличив тем самым список своих «преступлений».

Следует заметить, что такого рода «преступные» действия вынуждены допускать все современные архитекторы. Это обязывает нас более внимательно разобратся в вопросе, имеющем не только теоретический интерес.

Прежде всего, выясним, какое значение может иметь то обстоятельство, что в одном случае колонна несет тяжесть балкона, а в другом—лишь производит впечатление несущей опоры? Основываясь на афоризме Перре, мы должны были бы признать, что в первом случае избрано правильное, архитектурно-правдивое решение (колонна несет), а во втором—допущен ложный и в своей основе не архитектурный прием (фальшивая опора).

Но для зрителя, незнакомого с «тайнами» данной постройки, такого различия не существует, да и строители вместе с архитектором могут позабыть или перепутать истинное назначение поставленных ими колонн.

По всей видимости, вопрос о фальшивых и натуральных колоннах, т. е., иначе говоря, вопрос об единстве формы и конструкции, о правдивой и ложной архитектуре нельзя решить, ограничиваясь установлением конструктивного значения деталей.

Единство формы и конструкции, о котором собственно и пишет Перре, является идеальным требованием. Этот идеал нашел свое лучшее воплощение в греческой архитектуре. Последняя дает разительный пример полного единства формы и конструкции. Здесь основные архитектурные элементы являются и основными конструктивными частями здания. Архитектурная форма подчеркивает значение конструкции, заостряет внимание на работе отдельных ее частей и делает конструкцию осмысленным, живым организмом. Зодчий решает

архитектурный образ здания, исходя из реальных особенностей наличной конструктивной системы.

Об единстве формы и конструкции, как об идеале, писали Витрувий, Альберти, Палладио. К этому идеалу стремится и современный архитектор. Но, странное дело, стремясь к нему, архитектор сплошь и рядом делает отступления, грешит против него. Даже греки, и те иногда допускали значительные погрешности. Так, например, в храме Конкордии и храме Геракла (Агригент) или в большом храме Посейдонии триглифы и метопы вырублены в одном камне. По всей видимости, строителю невыгодно было распиливать большой камень на два меньших, и он высек эти, столь различные по своему конструктивному значению, детали в одном квадрате.

Сошлемся и на такой авторитет, как Палладио, который хотя и много пишет об единстве формы и конструкции, тем не менее в своей практической деятельности часто нарушает этот принцип. В главе «О злоупотреблениях в архитектуре» (Четыре книги об архитектуре) Палладио считает безрассудным делать разорванные фронтоны, поскольку это противоречит конструктивному смыслу кровли, и тем не менее в его зданиях, в частности в «Редонторе» (Венеция), мы встретим изрядное количество фронтонов, лишенных конструктивного смысла.

Ничего не несущие колонны и другие, лишенные прямого конструктивного назначения, детали встречаются сплошь и рядом в архитектуре Рима и ренессанса, но особенно много их у архитекторов классицизма и ампира.

В чем же дело? Чем вызвано такое расхождение между стремлением архитектора и его практической деятельностью? Отсутствием умения или незнакомством с природой архитектуры этого объяснить нельзя. Мастерство и талант таких корифеев архитектуры, как Росси, Захаров или Воронихин, не спасли их от фальшивых колонн.

Здесь сказывается ряд специфических особенностей, свойственных отдельным конструкциям. Рассмотрим некоторые из них. Укажем прежде всего, что применение известных конструкций влечет за собой физический их отрыв от архитектурной формы. Такова, например, римская «конкретная» система, где основным конструктивным ядром служил грубый бетонный каркас, на который впоследствии навешивались дорогие архитектурные детали и облицовка. При такой системе физический разрыв между архитектурной фор-

мой и конструкцией неизбежен. Последнее обстоятельство повлекло за собой совершенно особую структуру зданий. Если в греческом храме архитектурные формы слитны с конструкцией, то в римском зодчестве мы имеем подобие одежды, в которую облачается бетонный массив стен. Такое «одевание» здания с легкой руки римлян получило всеобщее признание и находит самое широкое применение в современном строительстве.

В самом деле, всякого рода штукатурки, облицовки — разве это не одежды, прикрывающие грубую кирпичную кладку? С чисто-технической точки зрения, такой прием чрезвычайно рационален: мы получаем возможность дать красивую поверхность фасада при минимальной затрате дорогостоящего материала. Недаром римляне — эти величайшие рационализаторы — так широко использовали этот прием.

Правда, развитие индустриальных методов строительства заставляет несколько иначе взглянуть на особенности такой техники. Стремление избавиться от мокрых процессов на стройках, в частности, от штукатурки фасада, толкает архитектора к использованию естественной поверхности материала. В связи с этим, все шире и шире применяется облицовочный кирпич и родственные ему материалы. Тем не менее, вышеописанная система и сейчас сохраняет еще свое практическое значение. Естественно, что, используя ее, архитектор, при всем своем желании, не может добиться физического единства формы и конструкции (о художественном единстве речь ниже) и должен прибегать к каким-то другим средствам архитектурной выразительности.

Нельзя не отметить еще одного важного обстоятельства. Наряду с выразительными, активно действующими на зрителя конструкциями, представляющими определенный интерес (опора, арка), есть конструкции мало интересные, зрительно мало активные, инертные по своей форме. Примером такой конструкции может служить ничем не обработанная стена кирпичного дома со множеством мелких оконных отверстий. Если конструктивная опора или арка, будучи даже совершенно не обработанной, всегда импонирует зрителю ясностью своего конструктивного назначения и глубоким конструктивным смыслом своих частей, то голая кирпичная стена жилого дома, при всей своей конструктивной необходимости, вызывает ощущение неорганизованной массы. В первом случае архитектор, взяв в основу особенности самой конструкции, легко получает выразительную архитектурную форму, во втором — он этой возможности не имеет.

Для того, чтобы сделать такую стену выразительной, зодчий прибегает к украшению ее чисто декоративными средствами, обкладывает здание «красивым», или создает на фасаде нереальную конструктивную систему, состоящую из ложных колонн, ложных арок, ложных архитравов.

Совершенно иным представляется другой путь решения этой проблемы, когда архитектор не подменяет настоящую конструкцию новой иллюзорной конструкцией, а создает условное представление о первой. Здесь есть нечто от театрального представления: на конструктивной стене, действующей в данном случае как фон, разыгрывается сложная и увлекательная пантомима, «действующими лицами» которой являются пи-

лястры, русты, наличники и прочие архитектурные детали. Русты изображают (но отнюдь не подменяют) собой мощную стену, как бы сложенную из больших камней. Пилястры изображают колоннаду, легко и свободно несущую карниз. «Действующие лица» этой пантомимы: пилястры, русты и арки — правдиво и интересно разыгрывают свою роль; каждое из них изображает какую-то часть сложной конструктивной системы.

Зритель прекрасно понимает, что все эти детали независимы от настоящей конструкции здания, что это лишь «актеры», которые с большим искусством изображают усилие той или иной скрытой конструкции. В самом деле, что представляет собой столь излюбленный архитектором неглубокий штукатурный руст? Применяя этот тонкий и изящный руст, архитектор никого не пытается обмануть, он вовсе не стремится нас убедить, что рустованная стена есть стена, выложенная из настоящих мощных камней. Русты — это не больше, как изображение, идея мощной кладки, но отнюдь не ее имитация (правда, иногда руст получает столь большую глубину, что начинает имитировать крупный камень, но этот случай относится уже к вышеописанным фальшивым конструкциям).

Прием изобразительно-конструктивной трактовки архитектурной формы получил самое широкое применение как в старой, так и в современной архитектуре. Этот прием мы встречаем даже у такого классика, как Палладио. Возьмем хотя бы палаццо Тьене. Если с фасада этого здания счистить все архитектурные детали, то обнажится голая стена, прорезанная редко поставленными оконными проемами. Такова истинная и, надо сознаться, мало интересная, конструкция этого сооружения. Но Палладио придает фасаду совершенно иной конструктивный смысл, используя вышеописанные изобразительно-конструктивные детали.

Первый этаж изображает крепкую стену, легко несущую вышележащие этажи, чему способствуют глубокие русты и крупные размеры камней. На эту стену как бы поставлены опоры, получившие свое образное выражение в тонких пилястрах, поддерживающих карниз. Пространство между опорами (пилястрами) заполнено мелкими камнями (мелкий руст). Оконные проемы обрамлены сильным каркасом наличника. Для того, чтобы закрепить наличники, по всему зданию пропущена прокладка из твердого материала. Последняя соединяет опоры и наличники в единую жесткую систему.

Эта логичная схема вовсе не вытекает из простой и примитивной конструкции стены. Здесь мы имеем как бы изображение, художественный образ, реально возможной, логичной и выразительной конструкции.

Изобразительные конструктивные детали обычно встречаются в комбинации с настоящими несущими частями здания. Так, в дворовом фасаде Канцеларии первые два этажа имеют настоящие несущие колонны, а третий, последний — оформлен тонкими пилястрами, условно изображающими колонны нижележащих этажей. Часто встречаются также портики, в которых за каждой объемной колонной на стене здания дана плоская пилястра. Здесь пилястра служит как бы условной проекцией несущей колонны.

Практика показала, что такое совмещение настоящих конструктивных частей здания с изобразительными конструкциями дает весьма положительный результат

(примером из современного строительства может служить фасад Изофабрики арх. Гольца).

Изобразительно-конструктивные детали крайне разнообразны. В некоторых случаях они почти натуралистичны, в других — носят отвлеченный, условный характер. Так, в Коллизее колонны, изображающие конструктивные опоры, настолько натурально подражают настоящим опорам, что рискуют ввести в заблуждение зрителя.

Альберти в палатце Ручелаи использовал тему Коллизея (арка и колонна), но решил ее не натуралистически, а более отвлеченно. Изящные пилястры, вместо объемных колонн Коллизея, слабый рельеф антаблемента, деликатное арочное обрамление окон — все это создает более тонкую игру пластических форм.

Надо заметить, что детали, изображающие конструктивные части сооружения, носят часто весьма и весьма условный характер, вплоть до того, что последние изображаются красками на стене здания. Нарисованные колонны, арки, целые конструктивные композиции — все это можно встретить в помпейских домах и в современных зданиях. Несмотря на такой исключительно живописный прием, эти здания представляются нам весьма архитектурными.

Можно упрекнуть нас в том, что, допуская в архитектуре изобразительно-конструктивные формы, мы, тем самым, как бы отрицаем принцип единства формы и архитектурной конструкции и развязываем архитектору руку, толкая его на путь декоративного украшения.

Разрешите спросить, кто из нас, архитекторов, положит руку на сердце, может заявить, что он никогда в жизни не прибегал к таким изобразительно-конструктивным деталям (пилястрам, рустам и т. п.)? Отрицать этот прием — это значит оставить огромные стены наших жилых домов невыразительными, оголенными. Даже конструктивисты, эти фанатики чистой конструкции, и те иногда прибегали к изобразительно-конструктивным деталям. Так, в кирпичных зданиях архитектор, путем соответствующей окраски или раскреповки простенков, объединял окна в сплошную горизонтальную полосу, создавая тем самым представление о горизонтальном окне, свойственном бетонной конструкции.

Если бы Фидий пришел к нам в мастерскую и получил задание запроектировать кирпичный жилой дом, то и он, пожалуй, не сумел бы создать произведений, в которых форма была бы непосредственно связана с конструкцией. Инертная конструкция многоэтажного дома, с огромным количеством оконных отверстий (настоящее решето), заставила бы его искать каких-то других путей решения проблемы.

Итак, некоторые конструктивные системы вынуждают зодчего отказаться от архитектурной формы, непосредственно связанной с конструкцией, и прибегать к форме изобразительной или ложной (иллюзорной).

Что касается последней, то она, несмотря на свое широкое распространение в архитектуре, должна быть признана явно антихудожественной. Фальшивые колонны, подменяющие собой настоящие опоры, фальшивые своды, фальшивые арки — результат ложного, поверхностного понимания архитектурной формы.

Стремясь подменить настоящую конструкцию ложной, стремясь внушить зрителю мысль, что эта конструкция и является настоящей, архитектор предает забвению общую архитектуру сооружения и сосредото-

чивает все свое внимание на фотографически точном перечислении ее чисто наружных признаков. Такой фасад лишен закономерности построения, он нелогичен, в его композиции отсутствует единая объединяющая идея. Детали фасада, несмотря на всю тщательность, с которой они имитируют конструктивные части здания, воспринимаются как пустая декорация.

Другое дело — изобразительные формы. Здесь архитектор не пытается обмануть зрителя. Пилястра ни в какой степени не подменяет собой несущей колонны. Она дает лишь художественное изображение колонны, дает образ, идею конструкции, ее идеальное представление, но отнюдь не имитацию.

Пользуясь этим приемом, нельзя забывать об его специфических особенностях. Он находит свое выражение в деталях, лишенных прямого конструктивного значения, и поэтому весьма условен. Но так же, как игра актеров, при всем своем отвлеченном, условном характере, основана на внимательном изучении жизни, так и этот прием базируется на точном изучении конструкции и внутренней логики ее форм. Пользуясь этим приемом, архитектор должен смотреть на деталь не только как на интересную декоративную форму, а как на деталь, изображающую ту или иную реальную конструкцию и поэтому всецело подчиняющуюся закономерностям этой конструкции. Забвение конструкции приводит к простому «обогащению» фасада бутофорскими украшениями.

С другой стороны, изображение конструкций ни в какой степени не должно имитировать настоящую конструкцию. В противном случае архитектор рискует впасть в пошлый натурализм.

...

Мы рассмотрели разновидности архитектурной формы в связи с особенностями различных конструкций. Конструкция являлась фактором, обуславливающим выбор той или иной архитектурной формы. Простая и выразительная схема в какой-то степени определяла собой единство формы и конструкции в греческой архитектуре, тогда как невыразительный конструктивный остов современных зданий из кирпича заставляет зодчего прибегать к иллюзорной или изобразительной форме.

Но конструкция, как таковая, отнюдь не является фактором, всецело определяющим общий характер сооружения. Единство формы и конструкции далеко не единственное и важнейшее условие создания правдивого художественного образа. В египетском храме колонна несет огромные архитравные камни. Следовательно, здесь она служит исключительно конструктивной частью здания. Но решая форму колонны, египетский зодчий руководствовался не конструктивным смыслом этих деталей, а, в силу целого ряда религиозных представлений, стремился последнюю сделать похожей на пышный цветок лотоса, папируса или стройный ствол пальмы. Этот пример убеждает нас в том, что трактовка детали и ее форма зависят от общего замысла, эмоций и мировоззрения архитектора.

Этим объясняется тот факт, что настоящие несущие колонны могут иногда казаться менее архитектурными по сравнению даже с фальшивыми колоннами, соз-

дающими зрительное представление о рабочей конструкции.

Несущие колонны, украшенные сплошным орнаментом и закрученные в виде жгута, более декоративны, чем тонкая, ничего физически не несущая пилястра, поставленная умело, с полным пониманием конструктивной логики данного сооружения. Тонкие двухсантиметровые по толщине пилястры Канчеларии более правдивы и архитектурны, чем несущие, но декоративные по форме колонны базилики С. Паоло в Риме. Все зависит от того, какую задачу поставил себе архитектор и чем он руководствовался при ее решении.

Часто можно наблюдать, как даже при полном соответствии формы и конструкции деталь производит иллюзорное впечатление и теряет свою материальность. В этом отношении весьма показательны готические колонны. В готических храмах колонна воспринимает на себя огромную тяжесть свода и в связи с этим получает большую толщину. Архитектор, стремясь уничтожить зрительное впечатление материальности конструкции, прибегает к следующему остроумному приему: массив главной опоры он прикрывает целой системой небольших колонок, благодаря чему для зрителя перестает быть видимым частично или полностью основной ствол столба, — воспринимается лишь пучок колонок, окружающих основной столб. Благодаря такому приему, несущая огромные тяжести массивная опора производит впечатление нематериальной, невесомой части здания. В то же время эти колонки использованы и как рабочие конструктивные части сооружения. Каждая из них является опорой для одной из нервюр, и тем самым разгружается основной столб.

Как видно из этого примера, техническое совпадение архитектурной формы и конструкции не помешало архитектору решить опору как нечто нематериальное и деконструктивное. Следовательно, единство формы и конструкции не представляет собой постоянного и неизменного условия художественного качества сооружения.

Греческая архитектура может служить лучшим примером единства форм и конструкций, единства не только чисто технического, но основанного на стремлении понять физические особенности сооружения и найти их полное выражение в художественной форме.

Это сказалось не только в том, что основные архитектурные детали являются основными конструктивными частями здания, но и в том, что художественный образ этих частей, так же как и всего здания в целом, вытекает из материальных особенностей конструкций, а не из ряда привнесенных извне соображений.

Любопытно сравнить в этом отношении греческую и готическую архитектуру. В обоих случаях архитектурная форма соответствует ее конструктивному назначению. Но какая огромная разница в художественном воплощении. В Греции архитектурная форма не только конструктивна, но и материальна, тогда как в готике она в действительности конструктивна, но зрительно нематериальна и деконструктивна.

Классика, берущая свое начало в греческом зодчестве, отличается повышенным вниманием именно к этим материальным особенностям сооружений. Современная советская архитектура исходит из тех же предпосылок, что и роднит ее с классикой.

Современному архитектору приходится иметь дело с самыми разнообразными конструкциями. Он создает дерзкие металлические фермы, одним взлетом перекрывающие огромные пространства, большие стеклянные витражи фабрик и заводов, изумительные ангары и вместе с тем возводит обычные, старые, как мир, кирпичные стены. Ясно, что архитектурные приемы использования этих, столь различных, материалов и конструкций не могут быть совершенно одинаковы.

Железобетонный или металлический каркас — активно действующий, полный внутренней логики организм. Кирпичная стена многоэтажного дома с множеством оконных отверстий — инертная, невыразительная масса. В первом случае нарушить закономерность конструкции или путем иллюзорной (ложной) или изобразительной формы придать ей какой-то иной смысл, значит совершить грубейшую ошибку. Приставив пилястру или фальшивую колонну к своеобразной и мощной железобетонной опоре так же нелепо, как приставить к телу сильного мужчины бревно для поддержки его головы. К таким конструкциям вышеприведенная фраза Перре о фальшивых колоннах имеет прямое отношение. Здесь единство архитектурной формы и конструкции является непереносимым условием. Однако — с одной оговоркой. Это требование имеет смысл только в том случае, если новая, смелая инженерная конструкция доминирует зрительно в общей композиции сооружения.

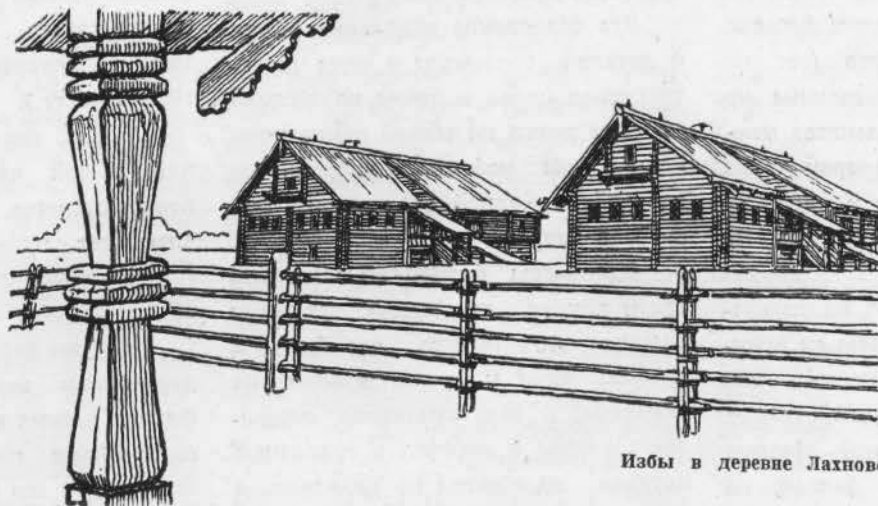
Но как быть с конструкцией, где конструктивное назначение ее частей скрыто от зрителя или конструкция имеет вялую, невыразительную форму? В данном случае, совершенно правильное положение об единстве формы и конструкции нельзя принять целиком, без каких-либо уточнений и поправок.

И что бы ни писали древние и современные теоретики искусства о таком единстве, как об идеале вечном и неизблемом, современный архитектор, в этом случае, откажется от него. Практически архитектор такую конструкцию не оставит оголенной, а попытается тем или другим способом придать ей более выразительную форму.

Изложенные в статье положения дают возможность сделать несколько выводов. Техническое соответствие формы с конструкцией еще не определяет собой реалистически-правдивую архитектуру. Здесь имеет особое значение миропонимание архитектора. Поставит ли архитектор себе задачу, пусть даже изобразительными средствами, показать работу конструкции, испытываемое ею внутреннее напряжение, попытается ли он рассказать о своем понимании этой конструкции, исходя из ее физических особенностей, или лишит ее конструктивного смысла материальной плотью, веса и тяжести, — все это существенные для оценки того или иного архитектурного решения вопросы. В конечном счете дело заключается не столько в том, насколько архитектурная форма технически соответствует ее конструктивному назначению, сколько в том, насколько логично или последовательно и правдиво выражена в образе данная конструктивная система.

И если даже архитектор в силу ряда технических причин исходит не из реальной конструкции, а из ее изобразительного отражения, то от этого его произведение не станет менее правдивым, менее убедительным.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО



Избы в деревне Лахново

РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО¹

П. МАКСИМОВ

Как правило, старые русские деревни и села (а во многих случаях и города) не строились по заранее задуманному плану, но росли и развивались постепенно. Дорога или берег реки или озера — эти естественные оси, которым подчинялось расположение изб, — редко когда бывали прямолинейными и не всегда создавали четкую организацию плана.

Нередко не было даже и такого организующего начала, и деревни представляли собой группы случайно разбросанных дворов, иногда имевших одинаковую ориентировку по странам света.

Несмотря на это, а также и на отсутствие во многих случаях зданий, могущих быть композиционным центром целого, эти деревни всегда производят цельное впечатление.

Это объясняется главным образом тем, что все избы деревни об-

ладают более или менее одинаковой композицией, будучи вариантами одного и того же типа. Рядом поколений были выработаны приемы композиции избы и связанного с ней хозяйственного двора, наиболее отвечающие особенностям бытового уклада, ставшие, поэтому, как бы типовыми и с небольшими изменениями повторявшиеся повсюду. То же можно сказать и о других постройках деревни — амбарах, овинах.

Второй причиной, объясняющей архитектурную целостность старых русских деревень и сел, является то, что и в области решения отдельных элементов зданий (стены, крыши, крыльца, окна, двери и т. п.) поколениями мастеров-плотников были выработаны наиболее пригодные для них, наиболее отвечающие свойствам строительного материала и строительной технике своего времени приемы, ставшие, в силу этого, своего рода стандартными и также повторявшиеся повсюду.

Наконец, третьей причиной этого явления было то, что основной элемент строительного материала — бревно, ясно видимое на фасадах всех зданий, было модулем и основным элементом масштаба как для зданий в целом, так и для отдельных деталей их. Толщина стен, видимая снаружи благодаря торцам их, равнялась толщине бревна; «охлупни», придавливавшие коньки тесовых кровель, «водотечники», поддерживавшие кровельный тес снизу, и столбы сами по себе — были бревнами; кровельный тес, причелины кровель и доски, служившие перилами крылец, отвечали своей широкой толщине бревен; высоты окон, дверей и ворот были кратны целому числу венцов.

Примером такого ансамбля, создаваемого повторением как общей композиции зданий, так и отдельных деталей их, может служить деревня Лахново (Заонежский район Карело-Финской ССР), где впечатление

¹ Зарисовки автора.

цельности и единства усиливается еще одинаковой ориентировкой изб по странам света и расположением их в один ряд. Избы эти очень просты по своей архитектурной обработке и почти полностью повторяют одна другую, различаясь лишь количеством окон на главных фасадах.

В деревне Тимохово (тот же район) наоборот, обе показанные на рисунке избы сильно разнятся между собою и по размерам и по обработке фасадов, но и они являются вариантом одного и того же типа.

Обе они поставлены на подклетах, только у задней избы он невысокий и темный, а у передней — высокий и частично жилой; обе — имеют крыльца с южной стороны и разделение главного фасада на две части поперечной стеной; у обеих изб — фронтоны укреплены врубленными в них поперечными стенками, но у передней избы на выпусках бревен этих стенок устроен богато украшенный балкон («выход»). Крыши обеих изб имеют одинаковый уклон, большой свет над главным фасадом, резные причелины и одинаковые охлупни наверху и водотечники внизу (или, как их здесь называют: «шоломы» и «потоки»). И то обстоятельство, что фасад передней, более богатой избы обшит тесом и богато украшен резьбой и росписью, не разрушает целостности ансамбля, но лишь придает ему большую живописность.

Если, что часто встречается на севере, на одну сторону улицы выходят главные фасады изб одного ряда, а на другую — «козачки» хозяйственных дворов другого, то, конечно, искать повторения общей композиции фасадов противоположащих зданий не приходится: русское зодчество не знало отвлеченных канонических схем решения фасадов, но всегда с большой искренностью отражало в них внутреннюю планировку здания и его назначение. Но

и в этом случае архитектурное единство не нарушается, благодаря единству масштаба, создаваемому общим для всех зданий строительным материалом, а также — повторению в них отдельных форм и деталей (в первую очередь крыш).

Это повторение отдельных форм и деталей связывает в одно архитектурное целое и такие, не похожие друг на друга по общей композиции здания, как избы и хозяйственные постройки с одной стороны и церкви — с другой.

Одинаковы бревенчатые стены тех и других, одинаковы элементы крылец — их перила, столбики и кровли; одни и те же кровли на «курицах» и «водотечниках» покрывают и избы, и амбары, и трапезные церкви; одинаковы по размерам, а иногда и по обработке, окна и двери тех и других зданий.

Если обратиться к композиции отдельных погостов (разумея под этим словом группы церквей и колокольни), то и там можно видеть, как наличие повторяющихся форм облегчало мастерам задачу создания ансамблей. В ансамбле погоста в Почозере (нач. XVIII в., Приозерный район, Архангельской области), например, решающее значение имеет то, что западный и восточный прирубы шатровой церкви покрыты такой же бочечной кровлей, как и другая церковь, а колокольня последней своим шатровым покрытием повторяет форму шатра первой.

О крупных ансамблях больших монастырей, посадов и городов, имевших и деревянные крепостные стены и большие хоромы, можно судить лишь по старинным зарисовкам. Они говорят о том, что в этих случаях повторение отдельных форм также имело большое значение: крепостные башни имели большею частью шатровые покрытия, напоминающие шатры церквей, а богатые хоромы и дворцы покрывались клинчатыми, бочечными и шатровыми кровлями,

подобными тем, которые сохранились до наших дней только на церковных зданиях. Эти дворцы и хоромы, кроме того, имели крыльца, отличавшиеся от крылец изб более богатым убранством, а от церковных — асимметричной композицией (хоромы Строгановых в Сольвычегодске 1565 г., дворец в с. Коломенском 1667—1681 гг.).

Словом, наличие типовых решений общей композиции зданий и повторяющихся, как бы стандартных, элементов их — оказалось не врагом, а помощником в деле создания архитектурных ансамблей.

Как уже было сказано, в русском деревянном зодчестве композиция фасада здания всегда отражала его внутреннюю планировку, а следовательно, и его назначение.

Этим объясняется то, что фасады изб, вмещавших помещения, различные по размеру и назначению, были большею частью несимметричны. Даже в тех случаях, когда объем избы и плоскость ее главного фасада были симметричны, она или разделялась на две неравных части торцем поперечной стены, делившей переднюю часть избы на два неравных помещения (Брусенец, Нюксенский район, Вологодской области, левая изба в Тимохове, правая — в Лахнове), или при симметричном положении этой стенки имела несимметрично расположенные окна (правая изба в Тимохове, левая — в Лахнове). Крыльца изб, как правило, были также несимметричными, односходными и, при расположении их на главном фасаде, еще более подчеркивали асимметричность его. Боковые фасады изб, где видны объединяемые под одной кровлей жилая часть и хозяйственный двор, состояли из двух отвечающих им частей, резко различающихся по количеству, размерам, размещению и обработке отверстий, а иногда по конструкции стен (Лахново, боковые фасады).

Такая композиция фасадов, с од-

ной стороны, вытекала из внутренней расстановки избы, а с другой, будучи лишена излишней строгости и монотонности, придавала ее внешнему облику те уют и интимность, которые и должны быть присущи фасадам жилого дома.

Церкви, наоборот, обладали почти всегда симметричной композицией, отвечавшей назначению этих, простейшей формы, залов собраний, располагавшихся своей главной осью по линии восток-запад. Симметрично по отношению к этой оси располагались и алтарный прируб, и паперть, и крыльцо, имевшее вид прямоточной лестницы, направленной вдоль этой оси, или, чаще, распадавшееся на два марша, перпендикулярных ей. Симметрично располагались также и окна и двери восточного и западного фасадов и типичное для церквей высокое покрытие.

Все это, вытекая из плана и назначения здания, придавало его внешнему облику строгий и торжественный характер.

Было бы, конечно, неверным думать, что фасады памятников русского деревянного зодчества, так хорошо выражающие их назначение, получались «сами собой», в результате их соответствия планам. Русские зодчие-плотники, исходя из этой первичной, вытекающей из

назначения здания композиции фасада его, прилагали немало усилий для превращения ее в художественную композицию.

Сохраняя асимметричную живописность избы, они подчеркивали ее более богатой детальной обработкой — резными украшениями охлупней, водотечников и куриц кровель, более богатой, чем в церквях, резьбой кровельных подзоров и, в особенности, более богатым убранством окон.

В церквях, имевших обыкновенно гораздо более простое и сдержанное внешнее убранство, зодчие главное внимание обращали на большую высоту и красивый силуэт верхних частей их, увеличивая высоту кровли сверх того, что требовалось соображениями утилитарного порядка, и превращая ее то в стройный шатер, то в замысловатые бочку и куб, то в ярусную башню.

Вообще, в отличие от современных архитекторов, часто проектирующих фасады зданий лишь «от цоколя до карниза включительно», русские зодчие-плотники придавали большое значение пропорциям и силуэту кровель. И это вполне понятно: в условиях северного климата, при скудном осеннем и зимнем освещении, рельефная декорация фасада говорит не много, тогда как рисующийся на фоне неба силуэт вер-

ха здания всегда читается одинаково хорошо.

Стремление не разделять задачи художественного, утилитарного и конструктивного порядка, но решать их одновременно — является весьма типичным для русского деревянного зодчества, в памятниках которого почти нет элементов, решающих только одну из этих задач.

Так, поперечные стенки, врубавшиеся в бревенчатые фронтоны изб, во-первых, придавали этим фронтонам жесткость и устойчивость, во-вторых, выделяли из чердачного пространства теплое (окруженное рублеными стенами) помещение, являвшееся добавочной полезной площадью, и, в-третьих, служили основой для одного из главных украшений фасада избы — балкона — «выхода», опиравшегося на выпуски нижних бревен этих стенок (Брусенец, Тимохово). «Выход» этот, убранству которого зодчими уделялось внимание не меньшее, чем оконным наличникам, вместе с выходящими на него окнами заполнял среднюю часть огромного бревенчатого фронтона. Без этого фронтон казался бы слишком тяжелым, давящим на нижние части избы, и придавал бы ей монументальность, не свойственную жилому дому.

В жилом доме следует, наоборот, стремиться к тому, чтобы заставить



Избы в деревне Тимохово



Погост в Пачозере

его казаться несколько более легким, и русские зодчие-плотники решали эту задачу опять-таки совместно с задачей утилитарной — задачей размещения основных помещений избы и освещения их. Подклет, обычно, отводился для кладовых и либо освещался маленькими «волоковыми» окнами, либо совсем не имел их. Над этим мощным низом возвышался жилой этаж, стены которого прорезались большим количеством окон, имевших большие размеры (в более старых избах, как изба XVII века в Брусенце, большие «красные» окна, казавшиеся еще большими благодаря своим наличникам, чередовались с волоковыми, а в более поздних — делались только «красные»). И, наконец, наверху, под самой кровлей, находился «выход» с легкими перилами из прорезных досок, узорным подзором и, в некоторых случаях, с декоративными арочками, вырезанными из досок и опирающимися на тонкие колонки, украшенные резьбой.

Еще показательнее это стремление заставить здание казаться более легким — в хоромах царевен дворца в селе Коломенском. Здесь, в первом этаже, где находились чуланы и хозяйственные помещения, «красные» окна чередовались с волоковыми (таким же порядком, как и во втором этаже избы в Брусенце). Стены второго, жилого этажа прорезаны таким же количеством, но только больших, «красных» окон, а «чердак», т. е. верхний, нежилой, холодный этаж, имел вид легкой галлерей из столбов с дощатой забиркой между ними, прорезанной большим количеством окон.

В церквях такие легкие галлерей располагались внизу, причем, иногда, как в церкви XVIII века в Верхней Уфтюге (Красноборский район, Архангельской области), они делались «висучими», т. е. опирались на кронштейны из выпущенных бревен.

Из-за этой легкой галлерей вырастал мощный сруб церкви, прорезанный немногими, небольшими по размерам, окнами, большая часть которых находилась внизу, на расстоянии 0,8—1,0 м от пола. Это, с одной стороны, объясняется желанием лучше осветить ту часть церкви, где находятся люди, а с другой — заставляет ее сруб казаться более монументальным.

Еще более способствует этому то, что верхняя часть сруба — восьмерик, заканчивающийся повалом и несущий высокий, мощный шатер — совсем не имеет окон (если не считать крошечного окошка на западной стороне).

Таким образом, различное размещение одних и тех же элементов (рубленные стены, карнасные стены, большие и малые окна) заставило одно здание казаться более легким, а другое — более мощным и монументальным. Следует, однако, еще раз подчеркнуть, что и в этих двух случаях размещение окон было наилучшим решением не только задач художественного порядка, стоявших перед зодчими, но и решением чисто утилитарной задачи — освещения помещений сообразно их назначению и тепловому режиму.

Подобного рода одновременное решение задач художественного и утилитарного порядка способствует большей выразительности и чистоте художественного образа здания, тем, что, с одной стороны, избавляет его от излишка только декоративных элементов, а с другой — подчеркивает и выявляет его характерные особенности.

• • •

Если основная композиция памятников русского деревянного зодчества была тесно связана с их назначением и работа зодчего по выявлению художественного образа здания была, одновременно, и работой по разрешению ряда задач утилитарного порядка, то отдельные формы и детали этих памятников были в одно и то же время деталями и конструктивными и архитектурными.

Какими бы большими и сложными ни были покрытия церквей, которым русские зодчие-плотники уделяли такое большое внимание, они все же никогда не переставали исполнять и свое служебное назначение. То же можно сказать и об их деталях. Лемех и «красный», т. е. украшенный своими вырезными концами тес, которым покрывались верхи церквей, были в одно и то же время и украшением этих церквей и кровельным материалом. Достаточно взглянуть на шатры, главы и бочки, покрытые чешуей лемеха, имеющего то заостренные, то закругленные, то «город-

чатые» (т. е. в виде ряда ступенчатого расположенных прямоугольных выступов) концы, чтобы убедиться в этом. Не менее красив и «красный» тес, образующий своими заостренными, городчатыми или копьевидными концами ряд узорных колец по высоте шатров или заканчивающий нижние свесы кровель своего рода бахромой, бросающей красивую тень на стены.

Основные элементы кровель изб — охлупни, водотечники и курицы — были не только их необходимыми конструктивными деталями, но и придавали им большую законченность и красоту. Для того, чтобы увеличить архитектурное значение этих деталей, им придавалась дополнительная декоративная обработка: концы охлупней обрабатывались, иногда, в виде голов фантастических животных или птиц (для чего использовались корневища дерева), то же делалось и с загнутыми концами куриц, а на водотечниках делались порезки в виде ряда вертикальных валиков, составлявших, вместе с курицами, один ритмический ряд.

Причелины и подзоры — доски, защищавшие торцы выпущенных наружу концов слег, основной несущей части крыш, и выпусков, поддерживающих «выходы», почти всегда украшались резьбой.

Свес кровли над главным фасадом был очень велик, достигая порой до 2 м, и нижние концы его поддерживались «помочами», т. е. выпусками верхних венцов продольных наружных стен. «Помочи» эти также украшались резьбой, придававшей концам их бревен определенный профиль в виде выкружек, валиков, пологих гуськов и крючков. При этой профилировке удалялись только те части бревен, которые не принимали участия в передаче нагрузки от свеса кровли на стену, а работающие части не затрагивались ни в какой мере (Лазарево, Заонежского района Карело-Финской ССР, Лахново).

Интересно отметить, что такая энергичная профилировка делалась лишь у сравнительно слабо нагруженных «помочей» кровель, тогда как несущие гораздо большую нагрузку бревенчатые кронштейны-выпуски (называвшиеся иногда повалами), поддерживавшие галлерей-паперти церквей, или совсем не

имели ее, как это можно видеть в церкви в В. Уфтюге, или имели небольшие вырезки в форме выкружки на конце каждого бревна (церковь 1694 г. в селе Нелазском-Борисоглебском, Череповецкого района, Вологодской области).

Такое же тонкое понимание связи, которая должна существовать между работой известных частей здания и их украшениями, русские плотники проявляли и в обработке столбов. Столбы в проходе под колокольной церкви 1692 г. в с. Чурилово (Вытегорский район, Вологодской области) несут целую рубленую стену и, сообразно со своей большой нагрузкой, имеют большую (около 0,9 м) толщину, приземистые пропорции и украшены неглубокими врезками, образующими на их поверхности ряд чередующихся дынок и жгутов. Этот мотив обработки с небольшими вариантами встречается повсюду — и в церковных трапезных, и в колокольнях, и в крыльцах. Причина такого широкого распространения его заключается, видимо, в том, что он, подобно энтазису классической колонны, очень выразительно подчеркивает напряженное состояние столба.

Кажется, как будто материал столба, под давлением лежащей на нем нагрузки, выпучивается в тех местах, где он не стянут жгутами.

Обработка менее нагруженных столбов, имевших меньшую толщину и более стройные пропорции, уже не говорит о большом напряжении их, хотя и повторяет, в основном, те же мотивы дынок. Таковы, например, столбы трапезной церкви 1708 г. в

с. Кеврола (Карпогорский район, Архангельской области), где в теле столба сделаны гораздо более глубокие вырезы и дыньки имеют более вытянутые и стройные пропорции.

Наконец, в тонких столбах, поддерживавших кровли крылец, делались глубокие вырезы, уменьшавшие площадь поперечного сечения их чуть не втрое, и тем самым подчеркивавшие незначительность их напряжения и лежащей на них нагрузки (столб крыльца избы в деревне Лахново, видимый на первом плане).

Как одновременное решение задач художественного и практического порядка в общей композиции здания способствует большей чистоте и выразительности его художественного образа, так и желание превратить конструктивные детали здания в детали архитектурные приводит к приданию им формы не только красивой, но и подчеркивающей их работу, и тем самым более тесно и органично связывающей их с остальными деталями.

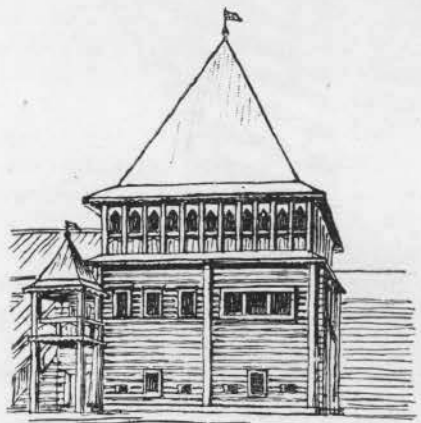
Наряду с этим, и самая поверхность рубленой стены увеличивает архитектурную выразительность зданий: контраст между их размерами и размерами отдельных бревен и обильные горизонтальные тени на них заставляют здание казаться более крупными и монументальными. Об этом достаточно ясно говорит то, как много они теряют в своей выразительности после обшивки их тесом.

Еще более интересно то значение, которое имели бревна сруба для решения часто стоявшей перед строителями деревянных церквей задачи — заставить здание казаться более высоким, чем оно есть. Верхние венцы высоких срубов церквей делались из более тонких бревен,

что, преувеличивая перспективное сокращение толщин их, создавало иллюзию большей высоты здания. В равной степени это относится и к тесу, покрывавшему шатры церквей и колоколен несколькими рядами, высоты которых постепенно уменьшались от нижнего ряда к верхнему. Это видно на шатрах верхнеуфтюгской и почозерской церквей и, в особенности, на шатре почозерской колокольни.

Не следует думать, однако, что одно желание заставить здания казаться более высокими было причиной меньшей толщины бревен верхних венцов сруба. Здесь, как и в предыдущих случаях, художественная задача решалась одновременно с чисто практической, производственной-строительной задачей: с тонкими бревнами удобнее работать на большой высоте, чем с толстыми, и легче поднимать их наверх.

Помимо этого, русскими плотниками были выработаны наиболее рациональные приемы в области отделочных работ и в украшении зданий резьбой. Здесь выработались такие приемы и такие формы, легкая осуществимость которых обеспечила им широкое распространение и большую живучесть. Столб крыльца избы в деревне Лахново, видимый на первом плане, резьба которого выполнена одним топором, очень близок по своим формам к столбам колокольни XVIII в. в селе Шуя (Прионежский район Карело-Финской ССР) и крыльца Преображенской



Дворец в селе Коломенском
Фрагмент хором царевен



Изаба в деревне Брусенец

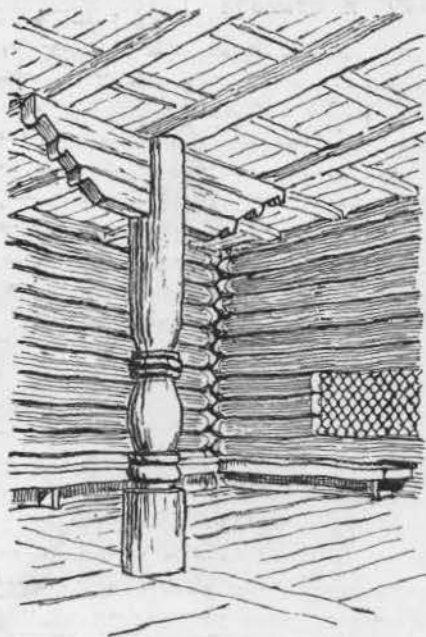


Церковь в Верхней Уфтюге

церкви 1714 г. в с. Кизи (Заонежский район Карело-Финской ССР), несмотря на гораздо более позднюю дату строительства этой избы (1932 г.).

Применение шаблонов при украшении резьбой причелин кровель не только облегчало эту работу, но и неизбежным повторением одних и тех же рисунков на различных зданиях деревни, построенных одною плотничьей артелью, способствовало большей цельности и единству ее ансамбля. Повторялись по несколько раз рисунки причелин и на фасадах одного и того же здания: в избах в Брусенце и в Тимохове повторяют друг друга причелины кровель и подзоры «выходов». В ряде случаев различное положение досок, украшенных резьбой по одному шаблону, позволяло внести некоторое разнообразие в отделку здания. В церкви 1600 г. в с. Панилове (Холмогорский район, Архангельской области) перила крыльца, сделанные из двух досок, имеющих с одного края такую же резьбу, как и причелины кровель крыльца и трапезной, производят впечатление украшенных резьбой иного рисунка, родственного старому.

Эти примеры говорят о том, что даже в некоторых сторонах самого процесса производства строительных работ заложены возможности для повышения художественной выразительности возводимых зданий.



Трапезная церкви с. Кеврола

Мы уже говорили, что поколения мастеров-плотников выработали наиболее рациональные приемы решения отдельных конструктивных деталей зданий, превратившиеся в своего рода стандарты. Эта естественная стандартизация отдельных элементов зданий не имела, разумеется, того значения, которое она имеет теперь: уровень строительной техники того времени не позволял и думать о каком-либо изготовлении этих элементов индустриальными методами.

Тем не менее, подобная стандартизация отдельных конструктивных деталей и типизация плановых решений ряда зданий позволяла, иногда, производить значительную часть строительных работ, хотя и вручную, но заблаговременно и не на строительной площадке.

Олеарий в своем «Описании путешествия в Московию» (1636 г.) пишет, что в Москве «за Белой стеной на особом рынке стоит много домов, частью сложенных, частью разобранных. Их можно купить и дешево доставить на место и сложить... В этой части находится лесной рынок и вышеназванный рынок домов, где можно купить дом и получить его готово-отстроенным в другой части города через два дня: балки уже пригнаны друг к другу, и остается только сложить и законопатить щели мхом».

Если стандартизация (или, точнее говоря, отбор и повторение лучших решений) отдельных элементов зданий внесла начала сборности в строительство жилых домов, то при постройке крепостей и церквей, которые нельзя было назвать объектами массового строительства, она также имела большое значение.

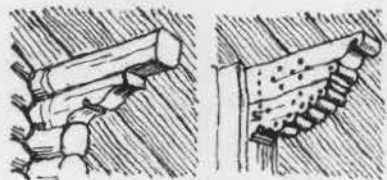
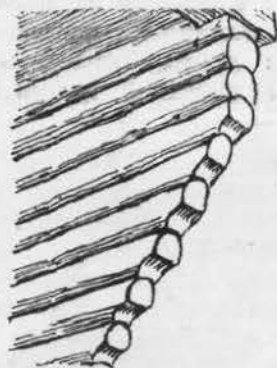
Постоянное повторение одних и тех же конструктивных приемов и форм настолько приучило к ним плотников, что они осуществляли их и вели строительные работы очень быстрыми темпами. Крепостное зодчество умело быстро возводить внутри осаденного города дополнительные деревянные стены («второй острог внутри острога водружати», по выражению летописца, описывавшего осаду Тихвинского монастыря шведами в 1613 г.), когда возникало сомнение в надежности основной ограды его, а церковное зодчество

знало даже «обыденные церкви», постройка которых начиналась и заканчивалась в течение одного дня.

В заключение, следует отметить, что в русском деревянном зодчестве, не разделявшем задач художественных и утилитарных, повторяющиеся «стандартные» детали были стандартами, т. е. образцами лучших решений не только в конструктивном, но и в архитектурном отношении, чего в ряде случаев так не хватает стандартным и типовым деталям нашего времени.

Неразрывная связь между назначением зданий и их архитектурной композицией, неотделимость конструктивных деталей от архитектурных и совместное решение задач утилитарного и художественного порядка красной нитью проходят по всем памятникам русского деревянного зодчества — будь то решаемые почти в рамках утилитарно-необходимого избы и хозяйственные постройки или будь то церкви, где основное значение имели архитектурные соображения.

Соблюдение этих трех условий является залогом выразительности художественного образа зданий, органичности их архитектурных деталей и возможности создания типовых приемов общей композиции и строительных стандартов, стоящих на высоком художественном уровне.



«Поваль» церкви в с. Нелазском (вверху) и «помочи» наб в д. Лазарево (слева) и в д. Тимохове (справа)

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ У РУССКИХ ЗОДЧИХ НАЧАЛА XVIII ВЕКА

А. МИХАЙЛОВ

В допетровской России архитектурная теория древнего мира и эпохи Возрождения не была известна широким кругам зодчих. Больше того, у нас не имеется пока никаких данных, чтобы утверждать, что эта теория была известна даже наиболее выдающимся зодчим старой Руси, хотя в таких памятниках, как храм Вознесения в Коломенском, видна глубокая переработка некоторых принципов ренессанса. Начиная с петровского времени требование изучения теории архитектуры становится обязательным для каждого зодчего. Но как шло это освоение теории русскими зодчими, мы до сих пор знаем плохо. Обычно приводятся лишь такие примеры, как издание Виньолы в петровское время и Витрувия во второй половине XVIII века (Баженовым). Было также известно о существовании рукописи перевода части трактата Палладио, сделанного талантливым архитектором П. М. Еропкиным, казненным вместе с Волынским в 1740 году. Однако примеры эти далеко не исчерпывают той большой работы по освоению мирового теоретического наследия, которую проделали русские архитекторы в XVIII веке.

Неразработанные архивные материалы позволяют значительно обогатить наше представление о теоретическом уровне русских зодчих этой эпохи.

Как известно, Петр I, наряду с вызовом в Россию крупнейших иностранных архитекторов, направлял русских учеников архитектуры, обнаруживших талантливость и способность к овладению искусством зодчества, для усовершенствования за границу. Именно эта плеяда первых русских пенсионеров, в которую входили П. М. Еропкин, И. К. Коробов, И. Ф. Мичурин, Мордвинов, Усов, сделала очень много для распространения и усвоения в России важнейших положений Витрувия, Палладио и других крупнейших теоретиков. Для Еропкина, Коробова и Мичурина в высшей степени характерна высокая оценка теории архитектуры, неустанная пропаганда той мысли, что без теории архитектурная практика не может достичь своего совершенства. Для них характерен взгляд на архитектуру, как на сочетание науки и практики, и забота о поднятии архитектурной науки в России на высокий уровень. Так, И. Ф. Мичурин в 1739 г. доказывал сенату, что архитекторы, их подмастерья и ученики «суть люди Академии науки, а не статские и многие из учеников и поныне при мне как архитектории так и прочим академического искусства наукам и обучаются и впредь обучатся должны бес которых академических наук нам и обойтись никак невозможно».

Коробов свои донесения об учениках, об улучшении их условий заканчивает нередко характерной фразой: «дабы там в Российской Империи мог явиться плод архитектурной науки». Уже в этой фразе видно, как высоко ставит Коробов науку архитектуры и задачу

овладения ею. Каждый раз, когда идет речь об оценке работы и творчества того или иного ученика или гезеля (архитектурного подмастерья), эта работа оценивается одновременно с точки зрения и практики, и теории.

В 1743 г. Мичурин писал о своем ученике С. Яковлеве, что он «в архитектурской науке искусен... и правит архитектории дела как теоретикою так и на практике с достоуверным искусством и рачением». В 1753 году Растрелли, аттестуя Карла Бланка, отметил, что он «по теории и на практике явился весьма достаточен». Точно также Д. В. Ухтомский в 1761 году писал о гезеле Жукове, что он «в архитектурной науке как в теории так и в практике искусен». В этих формулировках, в установившемся правиле оценивать каждого работника архитектуры и в практическом и в теоретическом аспекте — сказывается основная идея русских зодчих того времени, идея неразрывного единства теории и практики.

Эта идея воспитывалась в них и классическими трактатами Витрувия, Палладио и самой практикой создания большого архитектурного стиля, в котором эти стороны выступали в единстве.

В связи с сказанным возникает вопрос о том, насколько известны были на русской почве идеи Витрувия и Палладио?

Нам удалось найти в материалах ГАФКЭ (Государственный архив феодально-крепостнической эпохи, Москва) интересный документ, который дает ответ на этот вопрос. Этот документ датирован 19 октября 1715 г. и представляет рассуждение на тему: «Что есть архитектура и которые части подобает знать архитектору...» Местом сочинения этого рассуждения указан Амстердам. Написан этот документ на русском языке. Автор его, опираясь в важнейших положениях на Витрувия, в ряде случаев вступает с Витрувием в полемику или дополняет его, очень часто ссылаясь при этом на условия и климат северных стран, как на решающий аргумент в несогласии с Витрувием. Это заставляет предположить, что автором рассуждений является русский.

Но кто конкретно из русских пенсионеров был в 1715 году в Голландии — пока установить не удалось.

Начало рассуждений представляет изложение 1-й главы 1-й книги трактата Витрувия.

«Архитектура, — пишет автор, — есть наука, к которой принадлежат многие разные учения, чрез которые рассуждать о всех работах, и иных художествах принадлежащих к ней; сия наука получается чрез теорию и практику. Теория толкует и показывает сходство размеров что принадлежит к вещи создающей; а практика состоит в прилежании всегдашнем и разных обрассах по которым случаются разные приклады в работе, и которые архитекторы тщились превзойти в совершенстве их художества чрез искусство руки, немного пре-

успели бес практики, хотя и по великом их труде. Немного же и те которые чрез едино знание наук и чрез единые разговоры и не выдав ничего никогда токмо как стень (тьнь—А. М.) надеялись достигнуть совершенства; но те которые присовокупили к теории практику оные одни достигли совершенства в их начинаниях, понеже знали что есть нужно к совершенству».

При некоторой тяжести языка, мьюли Витрувия здесь изложены с предельной ясностью. Идея многосторонности архитектуры и единства теории и практики хорошо сформулирована автором рассуждений.

Далее идет изложение третьего параграфа 1-й главы Витрувия: «В архитектуре яко во всех протчих науках знатные суть две вещи первое что уже какие правила даны как неподвижные и простые, а второе что при деле покажется и познается из материи, и ради сего чтоб архитектор знал одно и другое совершенно, и чтоб он был смыслен и работящ купно понеже смысл без работы ни работа без смысла не сочинят никогда никакого художника совершенного». Излагая круг знаний архитектора по Витрувию, автор однако в некоторых положениях вступает с ним в полемику. Он согласен с тем, что кроме геометрии, арифметики, зачастую — оптики, рисунка, архитектору нужно знать историю. Автор полностью приводит при этом известный пример Витрувия с кариатидами.

Однако уже в отношении философии он во многом с Витрувием не согласен. Соглашаясь с тем, что философия служит формированию высокого морального облика архитектора, он добавляет: «но ради сего (нужно — А. М.) быть добрым христианином нежели философом». В отношении того, что философия дает, по Витрувию, понятие о природе вещей, весьма полезное в практике водопроводов — автор замечает: «еще довольно показать к чему удобна архитектуру (т. е. архитектору — А. М.) философия и физика ради проводу вод, и знания их чтоб избежать случающихся некогда запоров в трубах от сильного ветра, что болше случается в полуденных странах, а в северных странах сего не случается; а кто искусится хочет тому невозвратна токмо не нужно».

Уже из этого видно, что автор рассуждений воспринимает Витрувия с поправками, вызываемыми условиями климата северных стран и теми жизненными потребностями, с которыми здесь приходится сталкиваться архитектору. В этом отношении интересно и его замечание о музыке. Как известно, Витрувий считал, что музыка нужна архитектору для того, чтобы, развивая свой слух, он мог правильно настраивать различные военные машины: катапульты, баллисты и скорпионы. Автор рассуждений на это замечает: «Пишет оной же витрув (Витрувий — А. М.) что и музыку надлежит знать архитектору ради некоторых инструментов военных которые в старину с струнами бывали о чем пространно надлежит толковать но zde кратко глаголю, — нужды нет нам: понеже ныне наши картауны и без нот и играют согласно...»

Также возражает он и против знания музыки ради установления резонирующих сосудов в театрах. «Еще Витрув же пишет чтоб знать музыку ради установки горшков на театрах оперных ради звону голосов чтоб слышателем крепче приходило в уши ради разности и сладости голосов и сего ради возможно оставить музы-

ку архитектору, понеже уже таких горшков ныне не умеют делать которые назывались ваза Энеа».

Медицину, по мнению автора, также не нужно знать архитектору северных стран, ибо «на севере не имеют таких мест на земли ни вод нездоровых, ни воздуха злаго». Ненужным он считает и учение «сфундаментов» юриспруденции, а также астрологии. В заключение этого раздела автор пишет, что он в своем «основании не предложил сих пяти частей (т. е. философии, музыки, медицины, юриспруденции, астрологии — А. М.) понеже излишние мне кажется; и понеже великой архитектор (т. е. Витрувий — А. М.) положил, за благо есть ради полуденных стран».

После этого автор излагает параграфы 11—18 первой главы Витрувия, говорящие о том, что архитектор не должен знать каждую из перечисленных областей в совершенстве, но в той мере, в какой это нужно для самой архитектуры. Заканчиваются рассуждения перифразой заключительных строк Витрувия: «Прошу вас униженно, и всех кто будет читать сей малый труд, отпустить погрешения которые найдутся противу правил грамматики и буди известен что се есть ни философов, ни реторов, ни граматиков совершенной, но ученики архитектуры, которой сие писал, принадлежащее ради основания напомнить, что есть архитектура».

Таким образом в целом этот документ представляет изложение 1-й главы трактата Витрувия, говорящей о предмете архитектуры и круге знаний архитектора, с поправками на своеобразие условий «северных стран» (т. е. России). Отсюда можно сделать вывод, что уже в начале XVIII века основные положения Витрувия были известны русским архитекторам. При этом они воспринимались не как догма, а с критическими замечаниями и исправлениями, исходя из их практической целесообразности в русских условиях.

Посылка пенсионеров за границу, особенно в Италию, расширила и углубила знакомство русских архитекторов с классическими трудами по теории зодчества. Это дало основу для проведенной в конце 30-х — начале 40-х годов коллективом архитекторов большой работы по составлению своего рода архитектурного кодекса, который получил название «Положения об архитектурской экспедиции»¹. Работа эта была начата в 1737 году в Комиссии о Санкт-Петербургском строении и закончена в 1741 году. Основную роль в Комиссии играл архитектор П. М. Еропкин, выдающийся и образованный архитектор своего времени, знавший превосходно не только теоретические труды по архитектуре, но и философско-политические произведения (например Маккиавели). Кроме Еропкина активное участие в этой работе принимали Земцов, Коробов и каменных дел мастер Башмаков. Шумахер и Трезини, привлеченные к участию в Комиссии, бывали на заседаниях редко и едва ли сыграли в ее работах какую-либо роль. В делах Комиссии сохранилась часть перевода трактата Палладио, сделанного Еропкиным. Перевод показывает превосходное знание Еропкиным трактата. Основные мысли трактата изложены очень точно и образно. Перевод на-

¹ Материалы, относящиеся к работе Комиссии об архитектурской экспедиции, находятся в ГАФКЭ.

Все другие выдержки, приводимые нами в статье, также заимствованы из архивных документов ГАФКЭ.

чинается с 4-й книги, посвященной храмам, и обрывается на главе XII-й — «О храме Иовишове» (т. е. Юпитера) на фразе: «А я уповаю, что сей был храм освященный Иовишу понеже находясь я в Риме, видел что копали там где был храм и выкопали некоторые капители правила ионического которые служили во внутренних чествах храма»... Чтобы дать представление о характере перевода, приведем часть главы IV-й этой книги «О пяти образах храма». «Употребляли древние как о том сказано выше делать портики для покою народного чтоб могли пробывать и ходить вне храма в котором отправлялись жертвы и придать наивысшее величество и почтение зданию где чтобы можно делать разстояние меж столбом и столбом пяти величеств потому как рассуждает Витрувий пять подобий или манеров храмов которых суть имена пикностиллос сиречь с частыми столбами систиллос пошире диастиллос еще пространнее ареостиллос сверх того чтоб надлежало далее и ивстиллос которой имеет умеренное и удобное разстояние». Первые четыре манеры «недостаточны, первое для того что интерколонны разстоянием полутора диаметра столбов или двух то очинь уски где не можно двум человекам в портиках войти рядом но надлежит чтобы шли в един один за другим другое что двери и украшения их не можно видеть издалека и наконец что за узостию разстояния препятствует хождению вокруг храма»¹.

Как видно из этого отрывка, перевод Еропкина точно передает всю терминологию Палладио и дает ясное представление о пяти разновидностях храмов.

Нам не известно, был ли связан перевод Еропкина с работой над «Положением об архитектурской экспедиции» непосредственно, — во всяком случае, по существу, эта связь очевидна.

Положение в своих первых частях посвящено задаче создания «архитектурной экспедиции», в которой были бы объединены в один архитектурский корпус все зодчие и в составе которого должна была быть создана архитектурная академия. В Академии предполагалось иметь 32 ученика, которые при поступлении должны были уметь писать, читать, изучить арифметику, геометрию и тригонометрию — «а лутче ежели и рисования фигур поучены и какого иностранного языка». В академии предполагалось обучать: пяти ордерам архитектуры, сочинению планов, фасадов и проспектов, рисованию фигур и всяких орнаментов, «что к резной и живописной работам подлежит» «и к архитектурии нужные, ибо совокупны сии три свободные науки то есть 1. архитектора 2. скульптура еже есть изваятельное или резное фигур художество 3. пиктура или живописное художество»; кроме того — «истории читать и писать», учить механику, гражданское право, «сочинять модели и с них рисовать при том геометрии практикою обучаться и при зданиях присматриватца». Во время каникул студенты должны были проходить практику: «упражнения иметь в смотрении и в примечании строений, кто где какого похощет в Санкт Петербурге в Петергофе Стрелиной в Кронштате и протчих местах», а по возвращении представлять своему руководителю архитектору записки или рисунки. Три дня в неделю должны были

¹ В русском переводе Палладио И. В. Жолтовского, М. 1936, приведенная часть текста находится на стр. 9-й четвертой книги.

изучаться «ордины» (ордера), которые являлись основой классического архитектурного образования, один день отводился на рисование, один — на механику и геометрию и один — на чтение истории. В Академии предполагалось устраивать диспуты, чтобы «один против других задачи задавал из ученых проблем», в процессе решения которых развивались бы творческие дискуссии, в которой бы «каждый резонами своими доказывал». Кроме того, предусматривалось рисование со зданий.

Мы видим, таким образом, что все стороны архитектуры получили в программе свое отражение. В особенности нужно отметить подчеркивание авторами проекта необходимости построить преподавание в Академии на основе синтеза искусств. Эта же идея проводилась в проекте создания архитектурной экспедиции, в которой должны были находиться 12 цехов — среди них резной и малярный (включавший и живопись), золотарный и др. В совокупности эти цеха должны были охватить все стороны архитектурного производства и оформления зданий. Нужно также подчеркнуть руководящую мысль об единстве теоретического обучения с практическим.

Особый интерес представляет для нас пятая глава «Положения», разработанного Комиссией под названием «Архитектура и что потребно знать архитектору».

Эта глава имеет некоторое сходство с теми рассуждениями об архитектуре одного из русских пенсионеров в Голландии, которые мы приводили в начале статьи. Она точно также написана на основе первой главы трактата Витрувия, но в ней есть и ряд самостоятельных мыслей. Формулировки, которые дает Витрувий, не просто повторяются авторами, но усиливаются и дополняются; вводятся новые примеры, заимствованные из современной архитектуры. Приводим эту главу положения.

«1. Архитектура есть наука многими учениями и разными искусствами украшенная, которою рассуждением пробуются все дела кои протчими мастерствами и художествами производимы бывают.

2. Сия наука имеет теорию и практику. Теория она не инно что но всегдашнее в созидании движение мысли и рассуждения дабы во оном все части между собою были согласны с ясным доказанием и изображением в рисунках а практика по тому произвождение всего дела руками художников из каких либо материалов приличных к чему.

3. И понеже к каждому зданию подлежит пропорция (размер) крепость, красота и великолепие бес которых оное похвално быт не может а многие находятся которые без наук вступают в дела с одною токмо практикой где и совершается со всею надлежащею исправностию привести так и хвалы себе получить не могут ибо хотя и много таких везде зданий но не все хвалы достойны и для того должен быть архитектор смыслен и учен а одно учение без смысла или смысл без учения совершенным архитектором быть не учинят того ради всякой от тех должен быть: 1-е грамотен и достаточной писец известен о многих книгах чрез которыя бы мог свой ум поощрять и потребное произвести собою на письме, не требуя от иных которым чужие мысли исправно выразить никак не можно особливо не знающим тоя науки. 2-е учен в арифметике для всяких в вещах выкладов и щетов и распределения в людех и времени.

3-е. Искусен в геометрии к снятию и сочинению планов чрез которую положение мест в линиях с акуратными мерами изображается и описывается, и тако на оном учреждается зданию проект. 4-е Достаточной рисовальщик дабы мог имеющее в мысли здание разными рисунками изобразить как в планах фатчадах (фасадах — А. М.) и профилях з достойными мерами и симетриею. 5-е небезизвестный в преспективе для лутчаго вида и человеческому взору лицевых боковых или внутренних частей и показания богатых вымыслов как оные обще быть имеют. 6-е. Читать гисторию для того чтоб мог быть сведом о прошедших веках разных земель обычаях и поступках чрез которую б во время нужды примером мог ползоваться и в потребных каких зданиях ко украшению ползе и увеселению изображать например у триумфальных ворот столбов и пирамидов, в церквах в залах аудуиенции и каморах, в сенате, в театрах и сценах комедиальных в гротах и протчих публичных и партикулярных зданий что до чего по приличеству касатся будет. 7. Сведущ же и гражданские права для разводу ссор в дворех и строеньях и содержания работных и мастеровых людей. 8. Знающему же отчасти механики для способу в подъеме тяжелых вещей к строению. 9. На последок не толко смыслену и разсудителну и ученому но и беспристрастному и прилежному з доброю совестию, дабы никакого замешателства в делах своих не мог возыметь».

Мы видим, как глубоко и правильно был очерчен авторами этого документа профиль и круг знаний архитектора того времени. Высокая оценка теории и требование постоянного «движения мысли» в работе архитектора сохраняют полностью свое значение и в наши дни; формулировка единства теории и практики является глубокой и оригинальной по отношению к Витрувию.

В перечне зданий, приведенном в пункте 6-м, введены новые примеры, заимствованные из практики современной авторам архитектуры. Это «аудиенц каморы», сенат, сцены комедиальные, гроты и др. Как известно, здания сената и других учреждений играли большую роль в архитектуре начала XVIII в. Большое распространение получили называемые авторами гроты (грот в Летнем саду, в Петергофе и других местах).

Особенностью приведенной главы Положения является также то, что в ней устранены все те рассуждения Витрувия, которые в XVIII веке уже утеряли непосредственное отношение к архитектуре. Каждый пункт Положения связан с реальной практикой, с той или иной стороной архитектурной деятельности.

В настоящее время распространенным является такое понимание архитектурной практики, когда в нее включается проектирование, работа над рисунком, вообще вся непосредственно-творческая работа архитектора. Теория же включает лишь мыслительное обобщение практики. В XVIII веке было иное понимание. В представлении зодчих того времени теория включала не только теоретическую работу в узком смысле слова (размышления об архитектуре, ее теоретическое изучение и обобщение), но и всю ту творческую работу, которая предшествует практическому осуществлению проекта. В этом понимании рисунок, работа над изучением ордеров, создание проекта — относятся к теории, а реальное строительство, т. е. осуществление проекта, — к практике.

Что такое понимание было общепринятым, показывает ряд высказываний и документов. Так, например, Д. Ухтомский, жалуясь (в 1752 г.) на архитектора В. С. Обухова, что тот отговаривался от работы «худым зрением и дрожанием рук, что ничего нарисовать за тем не может», замечает вслед за этим, что «без теории практику производить не можно». Из этого видно, что Ухтомский относил рисунок и сочинение проектов к теории, а не к практике, подразумевая под последней только собственно строительство. В этом широком понимании теории много ценных сторон. Самое существенное заключается в том, что XVIII век не знал еще отрыва строительства от архитектуры в узком смысле слова, и потому в теоретических высказываниях того времени всегда подчеркивается единство теории и практики, при широком понимании самой архитектурной деятельности, в которую органически включалось осуществление проекта на практике. Вне этого осуществления не мыслилась деятельность зодчего, ибо все, что предшествовало строительству, реализации проекта на практике — являлось лишь теорией. Теория архитектуры должна была вместе с тем представлять обобщение всего строительного опыта. Положение, разработанное Комиссией, в значительной мере и посвящено этому обобщению архитектурного опыта.

После определения сущности архитектуры и круга знаний архитектора, Положение останавливается на определении роли и обязанностей в строительстве различных мастеров и ремесленников, имеющих отношение к зодчеству (каменщики, плотники, штукатуры и т. д.). Далее идет раздел о материалах. Отдельно рассматриваются материалы, идущие на фундаменты, лестничные ступени и изготовление плиток или лещади для полов (тоscanская, боролицкая и др. плиты); на фундамент и мостовые (дикий камень), орнаменты и карнизы (пудожский и мячковский мягкий камень) и т. д. Описываются разные сорта кирпича и указывается, на что они идут, характеризуется известь, алебастр, цемент, различные породы дерева. Рассматриваются части зданий и типы сооружений. Каждый элемент архитектуры в этом разделе берется в связи с своеобразием климатических и строительных условий в России. Так, говоря о террасах и площадках и приводя примеры террас в Москве (набережный сад и т. д.), Положение указывает, что в России террасы, ведущие свое происхождение из жарких стран, неудобны по климату, «ибо и без того находится во всех зданиях от воздуха волглость и мокрота», которые увеличиваются от террас.

Касаясь кровель, Положение отмечает, что «кровли не должны быть весьма высоки зделаны, понеже из того лишней убыток и тяжесть, а наипаче что вышиною и величиною своею отимают вид от фатчада содержит же препорцию сию по разсуждению широты строения а имянно две седмыя части или третью часть поперечника... здания». Положение высказывается против старорусского приема высоких кровель. «В России, — читаем мы в Положении, — дельвали прежде сего кровли ставливали весьма высокие быки и чрезмерное употребление было чердаков каланчей повальшей теремов и протчего что в некоторых зданиях и ныне видно а укрепление было на стойках или бабках, не вяскою на низу но приправкою наверху которые кровли весьма неудобны были как вместо вяски стропил ставкою бабок не вес-

ма твердо и ровно укрепленных так и излишнюю высотой и чрезмерными вычюрами без всякой регулы, где от течи уходит весьма трудно, а особливо от великих снегов тако жде весною и осенью когда оные снега тают и для того сей образ кровель за неудобной впрядь отрешаетца».

Касаясь затем кровель с изломом, пришедших из Франции, Положение указывает, что такие кровли делаются в теплых местах (с переломом вышиною половина широты здания, а снизу крутая кровля, для того чтобы под ней можно было жить) и что в России «без всякой пользы такие ж кровли поныне были деланы», которые требуют больших затрат, опасны при пожаре, так как всходить на них трудно, а в отношении защиты от снега и дождя они не дают никаких преимуществ.

Интересно определение общественных зданий, которое дает Положение:

«Публичное строение нарицается оное, которое всему народу видимо потребно и нужно есть, яко вначале наши императорские дома, а потом святые церкви, монастыри, гошпитали, богаделни, сенат с прочими коллегиями, канцеляриями и канторами, пирамиды, театры комедиальные: амфитеатр, площади улицы гостинные и мытные дворы, лавки для товаров, галереи колодези, цистерны или пруды, каналы, гавани пристани еленги, мосты, ворота триумфальные, трактирные и концертные дома, биржи, почтовые и постоянные дворы, торговые бани, кабаки, фабрики... и пр. Все эти здания Положение предлагает строить под архитектурским надзором.

Касаясь деревянных хором, Положение говорит «хоромное деревянное строение в два и в три апартамента не строить кроме одного по крайней мере для великого здания и то осредине где имеет быть сал над которым учинится медзанин с фронтоспицом понеже как для опасности от огня когда в нижних покоях будут печи так и для отнятия во время несчастливого случая весьма неудобны».

Приведем еще одну выдержку из Положения, трактующую устройство потолков.

«Какие потолки делать. В настоящих господских покоях на брусье наместить надлежащий ис толстых досок потолок в закрой и замазав глиною с песком насыпать землю а снизу внутри покоев для красоты к тем брусьям обить тонкими и ровными сухими досками ежели широких сыскать нельзя то склеивать по две которые для лутчаго виду можно и поперег переложить как видно при сем на чертеже¹, а между оных ежели кто желает красить красками какими похотят а кто таким образом делать не похочет — тем по таким же прибитым к брусью доскам делать подмаску а в люцких покоях те потолки делать без всяких украшений, на брусье выскобли доски скобелью или как кто пожелает».

Приведенные нами выдержки, не исчерпывая всего круга затронутых Положением вопросов, дают достаточное представление о характере этого интереснейшего документа. Охватывая все стороны архитектуры, Положение обобщает большой архитектурно-строительный опыт, накопленный русскими зодчими к середине XVIII века. Начиная с общих теоретических проблем (опреде-

ление архитектуры, круг знаний архитектора), Положение переходит к характеристике различных сторон архитектурной практики, строительных материалов, видов сооружений и заканчивается вопросами организации улиц и площадей («О мощении улиц, каналов, площадей и о деле подземных стоков», «О въездах или элингах на Неве» и т. д.) и вопросами архитектурного надзора. В «Положении» ярко отражается то теоретическое понимание зодчества, которого придерживались архитекторы середины XVIII в. Тесная связь архитектуры с другими искусствами и ремеслами отражена в самой структуре архитектурной экспедиции, включающей различные ремесленно-художественные цехи. Единство архитектурной теории и практики, проектирования и строительства — является основной предпосылкой Положения.

Русские архитекторы, разработавшие Положение, обобщили не только тот большой архитектурно-строительный опыт, который был накоплен русским зодчеством, но и опыт Запада (в главе о материалах мы находим, например, ссылки на Голландию, Италию). Одновременно русские архитекторы показали, что они глубоко и критически овладели лучшим из того, что знала в тот период мировая архитектурная теория. Витрувий, Палладио, Виньола, не говоря уже о менее значительных авторах, были хорошо известны русским зодчим.

В черновом наброске главы Положения «об архитекторе и что ему надо бы знать», написанном рукой П. М. Еропкина, мы читаем: «Архитектору надлежит быть совестну справедливу трезву рачителну искусну в разных науках о знании которых хотя авторы между собою нечто и разнствуют один против других нечто излишество полагаю однако же согласую оных нужнейшие науки изобраз». Отсюда следует, что Еропкин видел свою задачу в том, чтобы не просто излагать классические трактаты, но на основе их дать новое определение зодчества и круга знаний архитектора, определение, лишенное противоречий, имеющихся между взглядами различных авторов.

Приведенная нами пятая глава Положения говорит о том, что русские архитекторы эту задачу выполнили, дав сжатое и ясное определение архитектуры и профиля архитектора, в которых отброшены устаревшие для XVIII века положения трактата Витрувия и введены примеры из современной практики.

В черновом наброске Еропкина интересно также то место, в котором он, перечислив дисциплины, необходимые архитектору, подчеркивает решающее значение для зодчего творческого воображения и рисунка: «а паче всего, — пишет Еропкин, — должно чтобы (архитектор — А. М.) достойной был рисовальщик и свободного вымыслу, чтобы безо всякого затруднения мог рисовать фасады, с фасады планы и профили и меж собою бы те были во всем согласны хорошого розмеру и симетрии». Требование развитого творческого воображения, как основы работы архитектора, которое здесь выражено, впоследствии было более широко развернуто В. И. Баженовым в его «Мнениях о кремлевской перестройке». Этот интереснейший документ требует особого рассмотрения. В настоящей статье мы ограничиваемся теми материалами по вопросам общего понимания архитектуры, которые относятся к первой половине XVIII в.

¹ Чертежей при Положении не имеется.

ЗДАНИЕ КОНЦА XVII ВЕКА НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ

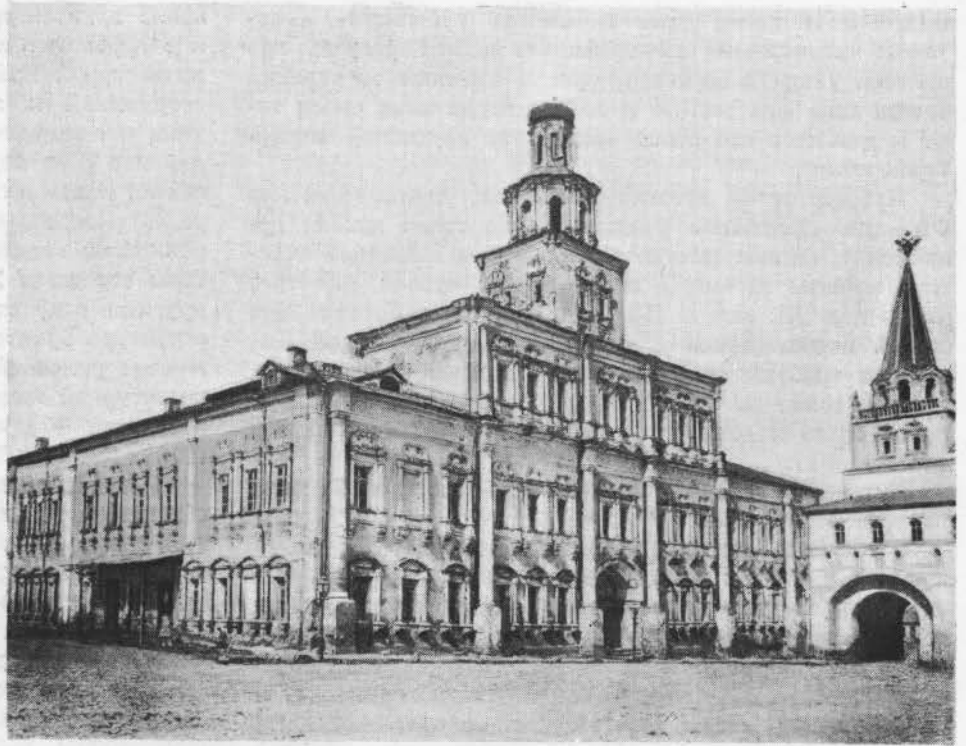
И. МАШКОВ

На месте ныне существующего Государственного исторического музея до 1874 года¹ находилось здание присутственных мест, построенное Петром I в конце XVII века в стиле русского «барокко». Этот памятник древнерусского зодчества представляет большой исторический и архитектурный интерес, в особенности, если принять во внимание, что количество крупных гражданских сооружений было сравнительно не велико и данных о них сохранилось мало.

Место это ранее застраивалось мелкими деревянными строениями; в XVII веке здесь было деревянное здание «Земский двор» или «Земский приказ» (полиция этого времени).

В 60—70 годах XVII века на этом месте был расположен «Государев отдатный двор», в котором находились строения: «винный амбар», где в сенях ковшами продавались вина, «поварня», «сытная» и ледник.

¹ По конкурсу на проект здания музея был принят проект инженера А. А. Семенова и акад. арх. В. О. Шервуд; внутренняя отделка производилась по рисункам арх. А. П. Попова. Постройка начата 20 августа 1874 г. и окончена 29 мая 1883 г. Первоначально на этом месте предполагалось возвести здание городской думы и в 1869 г. был заказан проект профессору архитектуры А. И. Рязанову (журнал «Зодчий», 1876 г.). Проект проф. Рязанова является одним из лучших проектов, составленных в характере русского зодчества, в современной данному времени трактовке.



Здание присутственных мест на Красной площади
(Снимок сделан в 1874 г.)

Петр I был, повидимому, весьма заинтересован в сооружении этого памятника. На это указывает и самое назначение здания, в котором помещались Главная аптека¹ и «австерия», которую посетил Петр со своими приближенными (в то время «австерия» была не только рестораном, но и клубом).

Архитектору Д. В. Ухтомскому было поручено привести здание в исправное состояние и, разобрав покой бывшей «австерии», устроить университетскую залу². В этом зале 28 апреля 1755 года был открыт первый в России Московский университет, и самое строение стало называться «университетским». Около 30 лет в этом здании находились университет и гимназия, временно закрытые в 1771 году по случаю моровой язвы, свирепствовавшей в Москве. В университете на казенный счет воспитывалось 30 студентов и 100 учащихся средней школы. Здесь помещались: библиотека, физический кабинет с приборами для опытов, минералогический кабинет, анатомический театр и химическая лаборатория.

Во вновь открытый университет Д. В. Ухтомским из своей школы «Архитектуры-Дивилиси» был записан (в первый состав) В. И. Баженов, окончивший курс в 1758

году. В сентябре того же года Баженов был зачислен пенсионером Академии художеств (также в первый состав). Здесь же в гимназии воспитывались И. Е. Старов, Д. И. Фонвизин, Н. И. Новиков и Г. А. Потемкин (будущий «князь таврический»).

В университетском здании были открыты первая книжная лавка и типография гражданских книг, в которой с 1756 года стали печатать газету «Московские Ведомости» (издававшуюся профессорами университета), а с 1760 года — первый московский журнал: «Полезное увеселение». В университете на казенный счет воспитывалось 30 студентов и 100 учащихся средней школы.

Помещение университета было недостаточно по своим размерам, и уже через два года пришлось приобрести старинное владение Рейнских на углу Моховой и Никитской улиц, где ныне помещается «старое» здание университета. На противоположной стороне Никитской улицы («новое» здание университета) в дом бывш. Апраксина была переведена Главная аптека.

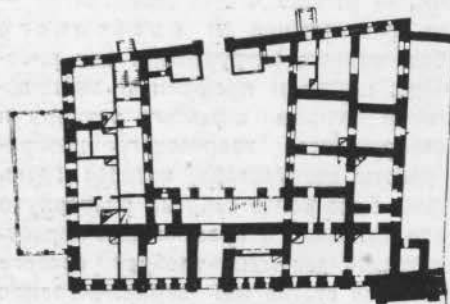
По мере расширения владения по Моховой, туда постепенно переводились учреждения университета из древнего здания на Красной площади, и в 1782 году в древнем здании оставалась лишь типография и книжная лавка, выведенные из него в 1787 году.

В 1786 году по проекту арх. М. Ф. Казакова приступлено было к постройке ныне существующего «старого» здания университета на Моховой улице, оконченно-го осенью 1793 года.

После перевода университета на Моховую, в древнем здании на Красной пло-

¹ Петр I увеличил число аптек в Москве с двух до восьми. Аптека на улице 25 Октября, бывшей Никольской, существует на том же месте.

² М. Ф. Казаков был помощником Д. В. Ухтомского при перестройке здания под помещение университета (И. Е. Бондаренко. «Жизнь и деятельность М. Ф. Казакова» — «Архитектура СССР» № 10 — 1938 года).



План 1-го этажа

щади были размещены правительственные учреждения: Магистрат, Городская дума, Сиротский суд, Приказ общественного призрения, Надворный суд, Дворянское депутатское собрание и другие учреждения.

В 1737 году в этом здании произошел пожар; оно было возобновлено архитектором Иваном Мичуринным. В 1812 году, при занятии Москвы французами, в здании были размещены гвардейские саперы. По выходе из Москвы французов, несмотря на взрыв рядом расположенных Никольских ворот, это древнее здание сохранилось и лишь внутри сгорели деревянные постройки; в 1817 году здесь был произведен капитальный ремонт.

Перейдем к описанию этого интереснейшего памятника древнерусского зодчества. Уклон от Красной площади до площади Революции равен 6,5 м; форма плана и объемное его решение видны из приводимых чертежей. Обращает на себя внимание расположение этого здания по отношению к Красной площади. Оно обращено к площади не главным фасадом, а менее интересным — боковым. Главный фасад выходит на проезд от Тверской улицы через место бывш. Воскресенских ворот на Красную площадь. Это, казалось бы, странное решение планировки получилось лишь после сломки различных зданий, занимавших место вдоль кремлевских стен, и, в частности, Торговых рядов (изображенных на рисунке Делабарта, конца XVIII века). Ряды эти задним своим фасадом выходили к кремлевским стенам и располагались на краю крепостного рва; они закрывали торцевую часть древнего здания присутственных мест. Таким образом главная и наиболее парадная сторона сооружения была обращена в сторону проезда; к кремлевским же стенам оно выходило задней своей частью — служебным двором. В крепостном рву, проходившем вдоль кремлевских стен, был разбит плодовый сад. Здесь же находилась сторожка и дровяник, а под Никольским мостом — казенная рабочая изба 1.

Старое здание Присутственных мест построено было чрезвычайно прочно — толщина стен (по сохранившимся планам) в среднем проезде доходит до 2,13 м, наружных стен — от 1,10 до 1,75 м, а внутренних — от 0,90 до 1,75 м. Имеется большое количество внутренних кирпичных стен. Судя по обмерным чертежам, толщина стен меняется, некоторые внутренние стены толще наружных, которые в свою очередь — неодинаковой толщины. Чем это было вызвано, трудно объяснить, тем более, что в современном этому сооружению здании Сухаревой башни такое явление не наблюдалось.

В сооружении имелись довольно обширные залы (14,50 × 11,25 м и 20,60 × 10,35 м). Высота помещений первого этажа около 4,50 м, второго этажа — 3,60—4,25 м, а третьего этажа — 6,40 м. Значительная часть здания внутри была перекрыта кирпичными сводами; были и подвалы.

Несколько хорошо были устроены лестницы в Сухаревой башне, настолько слабо они были сделаны в этом сооружении. Одномаршевая лестница во второй этаж была устроена в открытой деревян-



Красная площадь в Москве. О рис. Делабарта конца XVIII в.

ной пристройке со двора, другая лестница была расположена в левой части здания, в сторону Никольских ворот. Лестница эта — двухмаршевая, кругая; лестничная клетка имела величину 6,13 × 3,96 м с площадками шириной меньше ширины марша. На плане второго этажа намечена небольшая лестница, ведущая, повидимому, на третий этаж и на башню.

Планы (см. черт.) были сняты перед сломкой здания, в 1874 году. В связи с целым рядом внутренних перестроек и приспособлений, они не дают представления о первоначальном расположении помещений, за исключением капитальных стен.

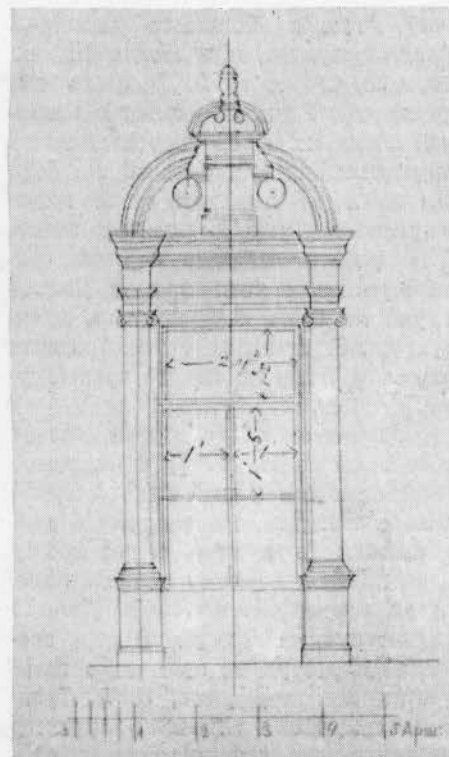
Большой интерес представляет фасад здания. Карнизы, оконные наличники и другие детали здания были украшены узорчатыми цветными изразцами. Оконные наличники имели хорошие пропорции и рисунок. Фасад и башня здания придают ему характер западно-европейской ратуши.

До момента сломки сравнительно хорошо сохранились части главного фасада, остальные фасады в деталях были переделаны.

Архитектор Н. В. Никитин, осматривавший это здание перед сломкой, в письме в журнал «Зодчий» (1874 г., стр. 115) сообщает, что здание сильно потерпело от переделок, облицовка полированными узорчатыми изразцами едва видима под слоем штукатурки и толстой побелки; колонны башни уже не существуют — осталась только база. Сломка производилась без разборки стен («Зодчий» за 1875 г., стр. 12), стены опрокидывали целиком, вследствие чего полной коллекции изразцов собрать не удалось.

Из сохранившейся черновой пояснительной записки арх. А. П. Попова видно, что до решения вопроса о сломке

древнего здания предполагалось произвести капитальный ремонт с добавлением изразцов и белокаменных частей, но это предположение не осуществилось и, к сожалению, интересное здание русского гражданского зодчества было уничтожено.



Обработка окна. Обмер

1 И. Снегирев. «Московские Губернские Ведомости», 1842 г., № 13, стр. 265.

Преждевременная смерть Ноя Абрамовича Троцкого отозвалась острой болью в сознании всех, кому дорого искусство нашей страны и кто ценит в этом искусстве все искреннее, яркое, проникнутое подлинным горением и творческим пафосом. Постоянство и искренность, с какими этот мастер следовал своим представлениям о задачах архитектуры, своему стилю, придали всем его работам ту цельность, которая дается не многим. Это был мастер большой серьезности и в то же время — художник темпераментный, умевший вкладывать в свою работу напряженность творческой борьбы.

С самых первых шагов самостоятельной деятельности Н. А. Троцкий отчетливо поставил своей целью — говорить в архитектуре языком своего времени, своей эпохи. Менялась на протяжении лет его художественная манера, он отбрасывал одни формы и приемы, переходил к другим, — но оставалась при этом неизменной целеустремленность всех этих исканий.

В 1923 году состоялся конкурс на проект Дворца труда в Москве — первый советский архитектурный конкурс большого масштаба. Среди проектов, представленных на конкурс, работа Н. А. Троцкого выделялась не только смелой новизной форм, но и той сосредоточенной внутренней силой, с какой эти формы пытались выразить новое мироощущение, великую новизну эпохи. Эта работа надолго пережила самый конкурс: хотя здание Дворца труда не было осуществлено, архитектурный замысел Н. А. Троцкого вошел в историю нашей архитектуры.

Однако не этот давний проект обеспечил за Н. А. Троцким такое видное место в нашей архитектурной жизни. Расцвет его творческой деятельности относится к последнему десятилетию, периоду великих пятилеток, периоду гигантской работы по реконструкции городов. В пору всеобщей перестройки советского архитектурного творчества, Н. А. Троцкий осуществил глубокий пересмотр арсенала своих архитектурных приемов и средств. Он подошел к изучению классики с той же серьез-

ностью, которая сопутствовала каждому шагу его художественных исканий. Вслед за крупнейшим мастером старшего поколения — академиком Фоминым, вообще оказавшим



Профессор Н. А. Троцкий

на него значительное творческое воздействие, Н. А. Троцкий считал характерными чертами будущего нового стиля нашей архитектуры — черты строгости, монументальной суровости, приподнятого лаконизма.

Кажется, из всего архитектурного наследия больше всего импонировали ему монументальные памятники античного Рима и, конечно, лучшие вещи петербургского ампира. Мы часто спорили с Н. А. Троцким, мы подвергали сомнению правильность подобного истолкования основных стилистических черт нашего времени, мы возражали против архитектурных аналогий с Римом, против чрезмерной монументализации современных тем. Иные бросали Н. А. Троцкому упрек в «беренсианстве»: внешняя близость некоторых его работ с манерой Петера Беренса как будто давала некоторое основание для такого упрека. Но никто не мог оспорить того факта, что в своих работах Н. А. Троцкий никогда не проявлял себя эпигоном римской классики или иного исторического стиля, а, напротив того, развертывал в каждой работе глубоко самостоятельную концепцию архитектурного образа, понимаемого им, прежде всего, как образ монументальной героики. Именно так можно охарактеризовать основное направление его исканий. И уж меньше всего можно было говорить о

внутреннем родстве его полновесной, хотя подчас излишне массивной, несколько лапидарной формы с сухой модернизированной классикой Беренса.

Наиболее полное свое выражение лучшие черты творчества Н. А. Троцкого нашли в его крупнейшей работе — Ленинградском Доме советов. Эта работа — в полном смысле «главное произведение» мастера, главное дело всей его творческой жизни. Оценка этого замечательного здания, только недавно освобожденного от строительных лесов и ныне заканчивающегося отделкой, еще впереди. Но уже сейчас можно смело, без всяких надгробных преувеличений, причислить это здание к ряду самых значительных произведений, какие создала советская архитектура. Архитектор сумел здесь проникнуться в полной мере высокой содержательностью задания, сумел найти в пределах своего собственного, индивидуального стиля — черты большого стиля, стиля своего времени, стиля, способного мощно воздействовать на восприятие современников и потомков. Помню, как всего несколько недель назад мы в течение долгих часов осматривали вместе с автором гигантское сооружение, возникшее на бывшей окраине Ленинграда и призванное стать архитектурным центром его новых, обширных кварталов-ансамблей. И замысел целого, и разработка мощных ордерных элементов, и строгая компоновка деталей, и великолепная пространственная композиция грандиозного зала — все это покоряло, все это отодвигало на задний план отдельные возражения, частные замечания, «вкусовые» разногласия. Я увидел потом это здание издали: лаконичный, строгий силуэт Дома советов четко возникал вдали, на воздушном фоне ясного летнего утра, создавая архитектурную опору для всего пространства растущих кварталов нового Ленинграда.

Мастер сумел здесь разрешить одну из труднейших задач монументального порядка. Тем больнее сознавать, что смерть лишила его величайшей творческой радости — видеть свое лучшее произведение завершенным и вошедшим в жизнь родного города.

Д. Аркин

ЗА РУБЕЖОМ

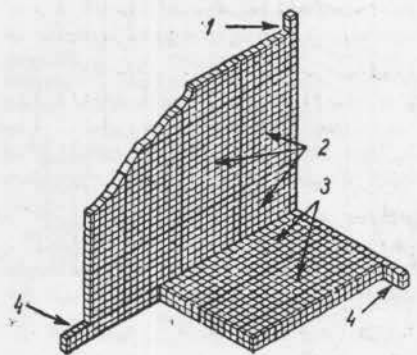
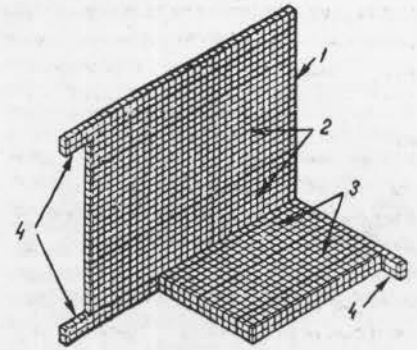
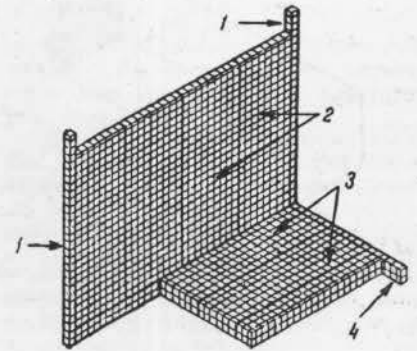
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МОДУЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В США

В. ГРОССМАН

В США уже ряд лет работают над проблемой координации размеров стандартных стройматериалов — кирпича, искусственных плит, блоков, сборных железобетонных элементов, пиломатериалов и различных строительных деталей, изготовляемых на заводе. Координация размеров заключается в установлении общего модуля, т. е. размерной единицы, которая должна являться общим наибольшим делителем всех основных стандартных размеров строительных материалов, стройдеталей и оборудования. Установление такого модуля и обязательное его применение имеет огромное значение для упрощения и рационализации проектирования и строительных процессов. Из многочисленных изысканий, произведенных в этой области американскими архитекторами, инженерами и строительными организациями, выделяется интересный и обширный труд инженера Альберта Бемиса, озаглавленный — «Развитие жилого дома» («The Evolving House»).

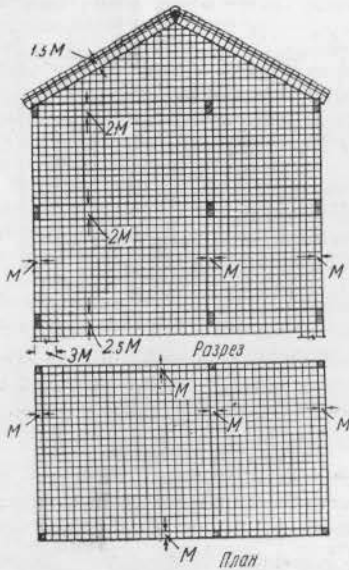
На основе тщательного анализа жилищного строительства в США Бемис приходит к выводу, что преобладающий тип американского жилого дома — это малоэтажный индивидуальный загородный дом каркасно-обшивной конструкции. Исходя из этого, а также учитывая, что размеры большинства конструктивных элементов деревянно-каркасной конструкции делится на 4 дюйма, Бемис принимает 4 дюйма за модуль (М). Он, однако, подчеркивает, что «размер 4 дюйма вовсе не должен быть обязательным для всех стран и во всех условиях». Модуль может быть и 3 дюйма или $3\frac{3}{4}$ дюйма или же 10 см. Основное условие для определения размера модуля заключается в том, чтобы модуль мог быть применим к наибольшему числу разных конструктивных систем и материалов и, таким образом, мог взаимозвязывать кирпичные, деревянные, бетонные, металлические и другие конструкции. Модуль, поэтому, не может быть слишком крупным. Предлагаемые некоторыми американскими архитекторами и учреждениями модули в 8, 12 и даже 16 дюймов отвергаются Бемисом, так как они вызывают слишком большие ограничения в процессе проектирования. С другой стороны, установление размера модуля в 2 дюйма или меньше потянет за собой увеличение количества разных стандартных размеров, т. е. потеряется смысл введения модульной системы.

Если для малоэтажного деревянного дома каркасно-обшивной конструкции мо-



В «модульные матрицы» разных частей здания должны уложиться (вписаться) проектируемые стройэлементы стен, перекрытия, крыши и т. д.

- 1 — матрицы углового столба,
- 2 — матрицы стеновых элементов,
- 3 — матрицы элементов перекрытия,
- 4 — матрицы ригелей.



Применение модульной сетки к плану и разрезу типового двухэтажного дома, каркасно-обшивной конструкции

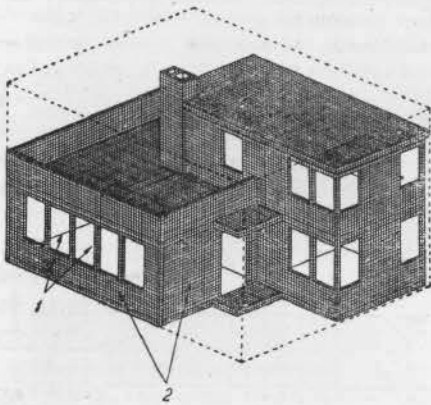
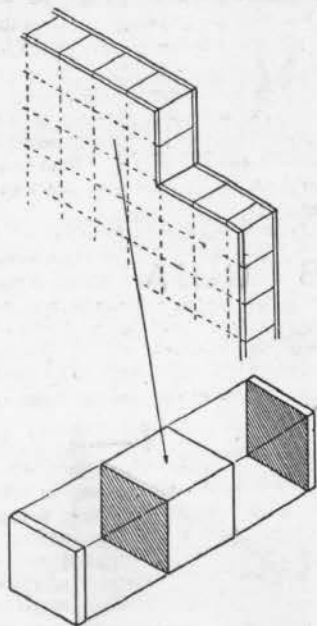
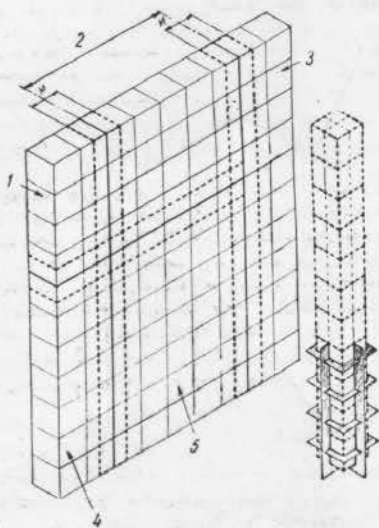


Схема жилого дома из модульных кубов. Стены, перекрытия и крыша состоят из основных групп кубов, которые делятся на более мелкие группы кубов, так называемые «модульные матрицы»

- 1 — группы кубов пола,
- 2 — группы кубов стен.



Фрагмент стены, показывающий, что элементы ее облицовки могут проектироваться вне пределов кубической модульной матрицы. Однако поверхность модульной матрицы предопределяет модульную сетку для проектирования элементов облицовки



Фрагмент стены. Пунктиром показаны «соединительные матрицы», перекрывающие на половину модуля две смежные матрицы стеновых элементов. Справа: столб из «соединительных кубов», составляющих «соединительную матрицу». В соединительную матрицу должны укладываться габариты элементов, имеющих функции соединения или связи двух смежных строидеталей

1 — матрица А, 2 — матрица В, 3 — матрица С, 4 — матрица Д

доль в 4 дюйма является наиболее подходящим, то для кирпичных зданий этот модуль слишком мал. Для кирпичных зданий Бемис предлагает установить модуль, равный 8 дюймам, т. е. длине кирпича наиболее распространенного американского стандарта, плюс толщина шва. Так как 8 дюймов является кратным 4 дюймам, то очень легко взаимно увязать деревянные и кирпичные конструкции и в особенности очень распространенную в США конструкцию деревянного обшитого каркаса, облицованного кирпичной стеной в полкирпича, т. е. в 4 дюйма.

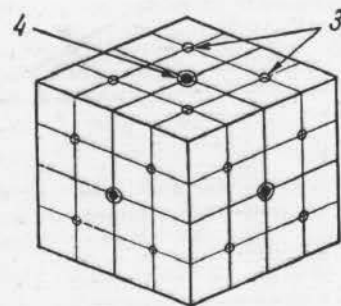
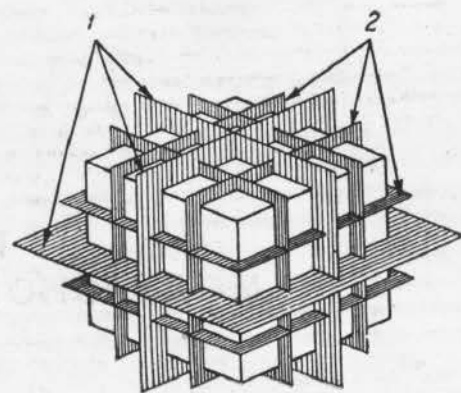
Американский Комитет по стандартам рекомендует кирпичный модуль, который равен 8 дюймам в плоскости поверхности стены, 4 дюймам по направлению толщины стены и $2\frac{3}{4}$ дюймам по высоте. Бемис, однако, считает, что в современных конструкциях следует соблюдать строгое разграничение между каркасом, имеющим несущие функции, и заполнительным или облицовочным материалом. Так как такого разграничения в кирпичной стене не существует и кирпичная кладка все еще осуществляется кустарным способом, то плоскостной кирпичный модуль 8×8 дюймов не может, по мнению Бемиса, служить в качестве общего модуля для всей строительной промышленности Америки (в наших советских условиях, однако, и в условиях многих европейских стран модуль, основанный на размере длины или ширины кирпича плюс толщина шва, является вполне приемлемым. В. Г.).

Бемис в своих изысканиях останавливается на модуле в 4 дюйма еще и потому, что при анализе поперечного разреза типичного американского малоэтажного дома каркасно-обшивной конструкции, выявляется, что из основных частей здания (фундаменты, стены, перекрытия, крыша) наименьшую толщину имеют наружные стены, толщина которых приближается к 4 дюймам, в то время как толщина перекрытий и крыши приближается к 8 дюймам.

При поисках наиболее подходящей линейной величины для модуля, Бемис неоднократно указывает, что недостаточно установить и принять линейный или даже плоскостной модуль, но что модуль обязательно должен быть пространственным, т. е. иметь три твердых измерения.

Стандартизация и координация размеров разных стройматериалов могут лишь частично быть достигнуты, если пространственный модуль имеет разные размеры в вертикальном и горизонтальном направлениях, как, например, предложенный вашингтонским комитетом кирпичный модуль $8 \times 4 \times 2\frac{3}{4}$ дюйма. Наиболее совершенная стандартизация и взаимоувязка отдельных конструкций может, по мнению Бемиса, быть достигнута исключительно при помощи «кубического модуля», т. е. пространственного модуля, имеющего одинаковые размеры в трех измерениях.

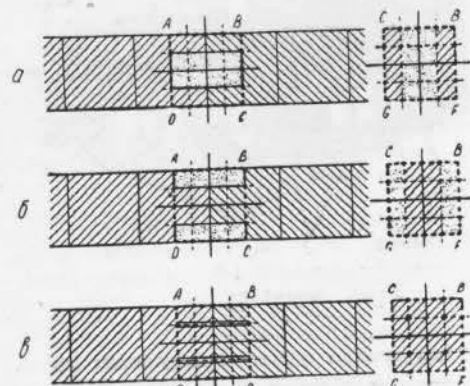
В теоретической части своей книги Бемис производит все выкладки в отношении кубического модуля на примере дома, построенного (в теории) из модульных кубов. Основные части здания — стены, перекрытия, перегородки и т. д. состоят из «основных групп кубов». Они делаются на более мелкие группы кубов, или, как их называет Бемис, «модульные



Кубический модуль осевыми плоскостями симметрии сперва делится на 8 кубов (так называемое первичное деление куба), а затем еще раз на 8 кубов (так называемое повторное деление куба).

Пересечения плоскостей симметрии на поверхности соединительного куба (так называемые фокусные точки первичного и вторичного деления) определяют места крепления болтов, заклепок, винтов и т. п.

- 1 — плоскости первичного деления куба,
- 2 — плоскости вторичного деления куба,
- 3 — фокусные точки первичного деления,
- 4 — фокусные точки вторичного деления



Три основных вида соединения и связи

- а — соединение типа «шпонки»,
- б — соединение типа «накладки»
- в — соединение типа «торцовки»

матрицы», т. е. параллелепипеды, стороны которых кратны модулю. Толщина наружных стен в этом доме равняется M , толщина перекрытий $2M$ и т. д. Оперируя модульными матрицами, Бемис проводит в дальнейшем все свои изыскания по выявлению наиболее рациональных конструкций, стройдеталей и способов сборки и монтажа стройэлементов, изготавливаемых на заводе.

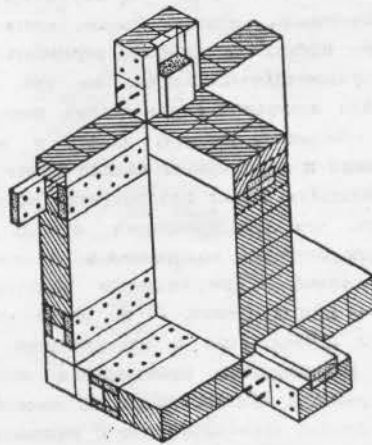
В отношении элементов отделки здания, облицовочных плит и других материалов, Бемис предоставляет архитектору максимальную свободу. Эти элементы в толщину не должны иметь обязательно модульные размеры. Единственное требование, предъявляемое к архитектору в отношении проектирования облицовочных плит или других «сухих» видов наружной и внутренней отделки, состоит в том, чтобы сторона элементов отделки, которая обращена к стене, имела приспособления для крепления, увязанные с основной конструкцией стены, а следовательно, была увязана с модульной сеткой на поверхности стены.

Очень интересны разделы книги, посвященные модульной увязке деталей в местах сопряжения отдельных стройэлементов между собой (стенной элемент со стеновым элементом) и в местах соединения элементов разных частей зданий (стенной элемент с элементом каркаса, элемент перекрытия с элементом перегородки и т. д.).

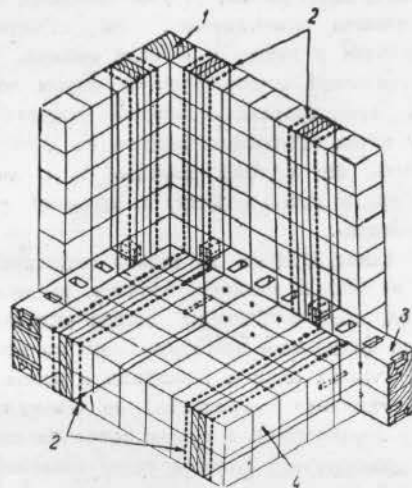
Чтобы определить наиболее целесообразные стандартные габариты для деталей связи и установить стандартные расстояния для болтов, заклепок, винтов и других деталей крепления, Бемис вводит в свою пространственную модульную систему понятие так называемых «соединительных матриц», т. е. модульных матриц, за пределы которых габариты деталей связи и крепления не должны выходить. «Соединительные матрицы» состоят из модульных кубов, которые на половину модуля перекрывают крайние ряды кубов двух смежных модульных матриц основной конструкции.

Для определения точек крепления болтов, заклепок, винтов и других деталей связи, Бемис плоскостями симметрии сперва делит куб на восемь кубов, а затем каждый из этих кубов снова делит на восемь. При первом делении, плоскости симметрии на поверхности куба пересекаются в так называемых «фокусных точках» или «фокусах первичного деления», а при вторичном делении они пересекаются в «фокусах повторного деления». Эти фокусы первичного и повторного деления и служат точками крепления деталей связи. Симметричностью обеспечивается то, что все связующие детали в узле стыков модульных матриц находятся на определенных (т. е. на стандартных) расстояниях от осей стыка.

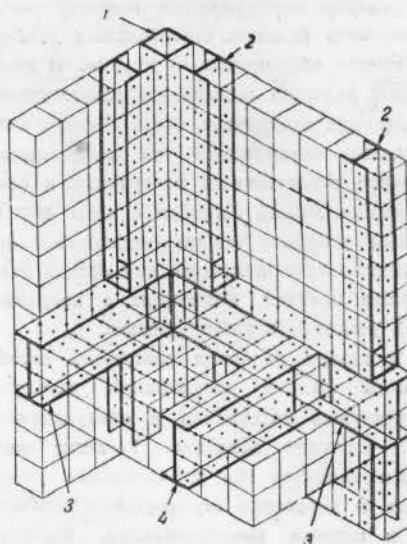
Бемис различает два основных типа деталей связи, а именно: так называемые «соединительные детали», присутствие элементов стройдеталей и находящихся на концах или краях этих элементов (в виде нарезок, шпиров, шпунтов и т. п.) и «связующие детали», т. е. отдельные элементы (в виде болтов, заклепок, винтов и т. п.), места крепления которых определяются фокусными точками первичного и



Применение трех типов соединения в конструкции стены и перекрытия. Элементы стены соединяются типом «накладки», элементы перекрытия — типом «шпонки», а соединение стеновых элементов с ригелем каркаса осуществляется типом «торцовки».



Модульная система, примененная к деревянному каркасу. 1—столб, 2—соединительные матрицы, 3—ригель, 4—балка



Модульная система, примененная к стальному каркасу. 1—угловая стойка, 2—стойка, 3—ригель, 4—балка

вторичного деления куба. Эти два типа деталей связи должны обязательно укладываться в габариты соединительной матрицы.

Из этих «соединительных» и «связующих» деталей Бемис комбинирует разные способы соединения стройдеталей, вроде стеновых щитов, щитов перекрытий и т. д. Основными он считает следующие три способа:

а) когда «связующая деталь» находится в середине куба, а «соединительные элементы» охватывают его с двух сторон; такое соединение приобретает вид «шпонки»;

б) когда «связующие детали» расположены на поверхности, а «соединительные элементы» находятся внутри структуры; это соединение имеет вид «накладки», и

в) когда два элемента соединяются впритык, а направление осей «связующих деталей» перпендикулярно к плоскости стыка. Этот тип соединения Бемис называет «торцовкой».

Из этих трех основных типов соединения стройдеталей можно комбинировать множество других, однако, общее правило для всех этих типов заключается в том, чтобы элементы соединения не выходили за габариты соединительной матрицы, т. е. за пределы расстояния в половину модуля в каждом направлении от оси стыка, и чтобы элементы связи находились в фокусных точках.

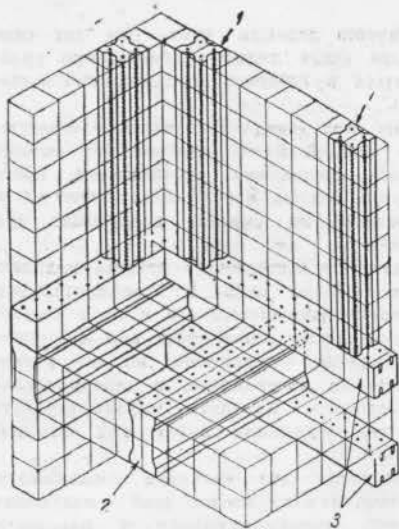
Целым рядом примеров из строительной практики Бемис иллюстрирует практическое применение его теоретических выводов. Кубическая модульная система может быть применена к деревянным, металлическим, бетонным (преимущественно к каркасным) конструкциям. Модуль Бемиса, как уже указывалось, применим также для кирпичной кладки стен, но этот способ строительства, ввиду его кустарных методов, по мнению Бемиса, постепенно должен быть заменен промышленными методами скоростного строительства, при которых более или менее крупные элементы здания будут доставляться на место строительства в собранном и отделанном виде и на площадке лишь монтироваться. Деревянный каркас, ввиду чувствительности дерева к изменениям влажности воздуха, также не вполне удовлетворяет методам модульного проектирования, однако этот материал настолько дешев и настолько распространен, что он, по мнению Бемиса, в строительстве малоэтажных домов будет занимать большое место.

Памятуя о модуле и исходя из того, что любая деталь должна вписываться в модульную матрицу, архитектор и конструктор очень легко смогут придавать всем деталям модульные размеры.

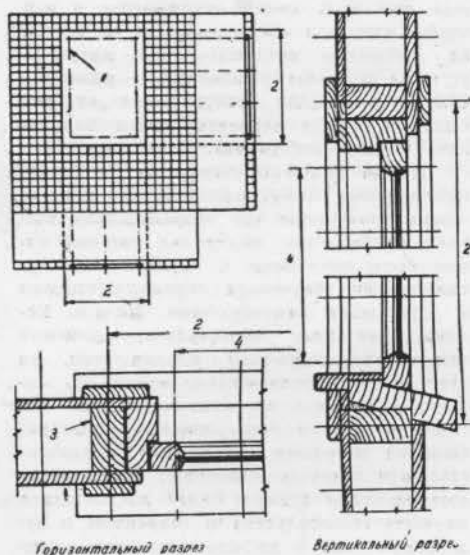
При проектировании конструкций из существующих материалов необходимо, однако, предусматривать зазоры и допуски.

Для модульного проектирования оконных и дверных проемов Бемис вводит понятие «отрицательной матрицы», т. е. пустого пространства в структуре стены, в которое должна вписываться оконная рама с коробкой.

Бемис признает, что в некоторых случаях рисунок оконного переплета, созданного на основе модульной сетки, в художественном отношении не удовлетворяет архитектора. В таких случаях он остав-



Применение модульной системы к каркасу из сборных железобетонных элементов
1 — стойка, 2 — балка, 3 — обвязка



Модульная обвязка конструкции переплета с деревянным каркасом
1 — матрица створного переплета, 2 — матрица окна, 3 — стойка, 4 — модульные габариты переплета

дает архитектору свободу создавать любые рисунки, с тем условием, однако, чтобы эти рисунки вписывались в модульные габариты отрицательной матрицы оконного проема.

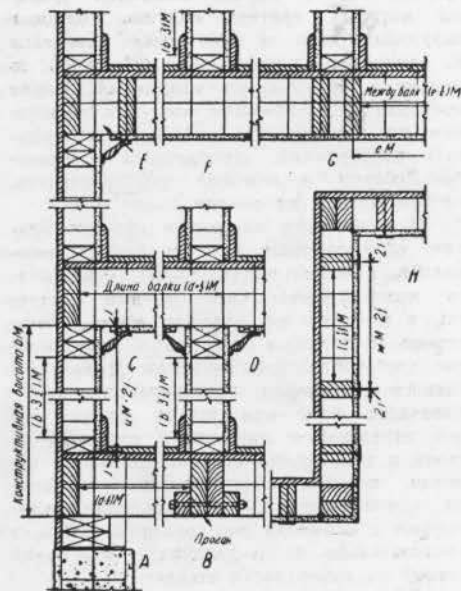
Бемис в своем труде затрагивает не только экономические и технические вопросы строительства. Он отводит специальную главу также эстетическим проблемам, связанным с его «кубическим модулем». Учитывая известную неприязнь архитектора к «стандарту», коробке и т. п., Бемис указывает, что «применение модуля отнюдь не обязывает архитектора использовать квадрат или куб в качестве архитектурного мотива при объемной и фасадной композиции. Элементы жилого

дома по своей форме преимущественно прямоугольны, архитектурные членения состоят преимущественно из вертикальных и горизонтальных линий, но куб, как единица измерения всего объема дома и его отдельных частей, скрыт в конструкции и во внешнем облике может не проявляться». Бемис неоднократно подчеркивает, что стандартизация отнюдь не должна означать монотонность во внешнем облике. «Прогрессивные архитекторы, — пишет Бемис, — не могут относиться отрицательно к наступающей новой эре массового производства домов. Они должны создать новые художественные формы, гармонирующие с машинным, массовым изготовлением домов. Они должны использовать все новые средства техники, богатый мир новых материалов, способов отделки, новых фактур и цветов...» «Прогрессивный архитектор, — говорит далее Бемис, — уже отказался от «плагиатов классицизма». Он страстно стремится к ритму, к строгим линиям, к «технической архитектуре». В новых путях проектирования, которые открывает ему метод кубического модуля, он должен видеть тот строгий порядок, т. е. тот «ордер» в новом смысле, к которому он стремится».

Бемис, будучи не только теоретиком, но и умелым предпринимателем, запатентовал свое изобретение метода «кубического модульного проектирования» во многих странах мира и приступил к опытному серийному производству по своему методу стройдеталей и целых домов на своих заводах, все более и более совершенствуя и проверяя на практике методы этого проектирования.

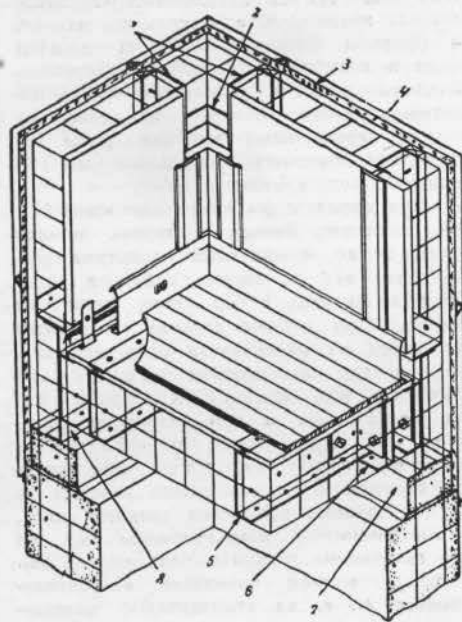
Бемис умер в 1936 году, но и после его смерти продолжают попытки координировать размеры строительных деталей на основе общепринятого модуля. В ноябре 1938 года, по инициативе американской Ассоциации стандартов, была создана специальная организация по координации размеров строительных материалов и оборудования домов. Начиная с июля 1939 г. в США работают четыре специальные исследовательские комиссии над общим комплексом проблем, связанных с координацией размеров стройматериалов.

В наших условиях советского строительства задача координации размеров строительных материалов и оборудования имеет огромное значение. Решение этой задачи означало бы значительное упрощение и ускорение строительных процессов и методов проектирования. Соответствующие научно-исследовательские учреждения должны уделить этому вопросу большое внимание.



Применение модульной системы к типовой каркасно-обшивной конструкции

- A, C, D и F — вертикальные разрезы, параллельные балкам.
- B, E и G — вертикальные разрезы, перпендикулярные балкам.
- H — горизонтальный разрез.
- B и D — разрез несущих перегородок.
- F и G — разрезы ненесущих перегородок.



Применение модульной системы к сборной конструкции с легким металлическим каркасом. Точки крепления болтов совпадают с «фокусами» нервного деления куба

- 1 — угловые стойки, 2 — связь,
- 3 — изоляционная плита, 4 — обшивка,
- 5 — балка, 6 — прогон, 7 — потолок,
- 8 — нижняя обвязка

ХРОНИКА

ИДЕЙНОЕ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ АРХИТЕКТОРА

10—11 октября 1949 года в помещении Академии архитектуры СССР (Москва) состоялось объединенное заседание президиумов правлений Союза советских архитекторов СССР и его московского отделения по вопросу о задачах союза и об идейно-политическом воспитании архитекторов.

О большим докладом на эту тему выступил ответственный секретарь СА СССР тов. К. С. Алабян.

— Поднятый в «Правде» и «Литературной газете» вопрос об идеологической направленности творчества ряда писателей, — говорит К. С. Алабян, — в значительной мере относится и к архитекторам. Некоторые советские писатели в своих произведениях, как в кривом зеркале, отражали нашу действительность, а в отдельных случаях допускали прямую клевету на нашу страну и на наш народ. Указание печати о недопустимости такого извращенного освещения советской действительности имеет отношение не только к литературе, но и ко всему фронту искусства.

Одно из важнейших условий творчества архитектора — высокая идейность его произведений. Это понятие, однако, нередко извращают. В архитектурной среде находятся еще люди, для которых вопрос об идейности сводится лишь к тому, чтобы украсить фасад здания каким-нибудь современным лозунгом. Между тем, это приводит лишь к созданию сусальной архитектуры.

Примером выражения идейности в советской архитектуре могут служить произведения В. М. Иофана—навиллоны СССР на парижской и нью-йоркской выставках.

Совершенно иную картину мы видим у архитекторов, относящихся к своим произведениям не критически и формально. Весьма характерен в этом отношении проект 2-го Дома Совнаркома СССР, представленный архитекторами М. Барц и Г. Зундблат. Они разрешили свою творческую задачу чисто формально, имея, как прообраз, средневековый замок; в результате у них получилось какое-то мрачное сооружение, а не Дом правительства СССР.

Архитектурный образ должен отличаться ясностью, выразительностью и четкостью идеи. Достичь этого возможно лишь при высоком мастерстве и подлинном овладении архитектурной наукой. Создать социалистическую архитектуру, созвучную нашей великой эпохе, мы сможем лишь при тщательном и всестороннем изучении архитектурного прошлого. Но изучать его мы должны не для того, чтобы копировать, а для того, чтобы создать стиль социалистического искусства, отвечающий нашей действительности.

— В нашей среде, — говорит К. С. Алабян, — имеются архитекторы, которые вполне заслуженно заняли в свое время

место ведущих, но потом «почили на лаврах» и перестали над собой работать. К числу их следует отнести профессоров В. Кокорина, И. Голосова, Д. Фридмана. Они, к сожалению, не создали за последнее время выдающихся произведений.

Незаслуженно остаются в тени многие молодые талантливые архитекторы, показавшие на конкурсах и выставках подлинное мастерство. Такие способные молодые архитекторы, как Г. Захаров, В. Андреев, В. Ашастин, М. Оленев, Ю. Швердян, В. Таушканов и многие другие, несомненно, могли бы быть использованы на самостоятельной работе. Но ни Союз архитекторов, ни проектные организации о них не заботятся и не содействуют их творческому росту.

Работе «середняков» мы также не уделяем достаточного внимания. Между тем, крупные в будущем мастера нередко будут выходить из этой среды. Таким мастерам, как Л. Бумажный, В. Кусаков, А. Чалдымов или К. Соколов, архитектурная общественность должна уделять значительно большее внимание, чем она уделяет сейчас.

В то же время мы должны усилить нашу борьбу с халтурой и халтурщиками, которые окопались в проектных мастерских райсоветов и строят не только отдельные здания, но и целые отрезки улиц Москвы.

Мы должны поднять архитектурную общественность на борьбу с халтурой и должны всемерно содействовать повышению идейно-политического сознания наших архитекторов. Наша задача — воспитать в архитекторе культуру, мастерство, культурное отношение к работе. Моральный облик советского архитектора должен решительно измениться к лучшему. Чувство долга и ответственности перед государством, уважение к труду своего товарища, высокое требование в отношении мастерства к самому себе, нетерпимое отношение ко всякой халтуре — таковы отдельные черты, из которых должен складываться моральный облик советского архитектора.

Переходя к вопросу о критике архитектурных произведений, К. С. Алабян указывает, что на этом фронте дело обстоит явно неблагоприятно. Это происходит по ряду причин. Прежде всего, у нас сравнительно мало критиков, да и те, подобно Брунову, Габричевскому и другим, предпочитают заниматься критикой произведений, имеющих не менее чем 100-летнюю давность, избегая высказывать свое мнение по вопросам того или иного произведения советской архитектуры. Мы должны добиться, чтобы наши теоретики и критики занимались не только анализом произведений прошлых веков, но и вопросами теории и критики советской архитектуры.

В нашей архитектурной печати критика подменяется нередко беззубым рецензированием, статьями чисто описательного характера. Наряду с этим, наши крити-

тики зачастую нивелируют особенности творчества того или иного архитектора, подходят с единой меркой к каждому архитектору, не учитывая индивидуальных особенностей его творчества.

Большое распространение получила у нас критика «взвирая на лица». Когда редакция журнала «Архитектура СССР» обратилась к нескольким архитекторам с просьбой написать критическую статью о новых домах Мордвинова, то ни один из архитекторов написать такую статью не соглашался, не желая, повидному, портить своих отношений с Мордвиновым.

И, наконец, большим недостатком нашей критики является стремление нивелировать творческие течения в архитектуре. Считаю, что в едином союзе, объединяющем всех архитекторов, не может быть различных творческих направлений, эти «критики» пытаются прикрыть свое убожество ссылаясь на... социалистический реализм, который является основным течением советской архитектуры. Но они забывают, что социалистический реализм не исключает, а, наоборот, предполагает самый яркий расцвет творческих направлений, идущих разными методами к одной общей цели. Задача Союза архитекторов заключается в том, чтобы объединить эти течения и направить их на создание подлинно социалистических произведений.

В заключение, К. С. Алабян отмечает, что Союз советских архитекторов совершенно недостаточно занимался до сих пор творческими вопросами, уделяя свое основное внимание вопросам организационным. Союз должен решительным образом перестроиться, должен заниматься разработкой актуальных творческих вопросов советской архитектуры, идейно-творческим воспитанием советских архитекторов.

Лишь развернув энергичную борьбу за решение этих задач, Союз сможет ответить своему основному назначению, сможет стать подлинным центром идейной и творческой работы советских архитекторов.

В прениях по докладу К. С. Алабяна высказалось 18 человек.

Ф. А. Терехин указывает в своем выступлении, что необходимо, в первую очередь, подвергать критическому обсуждению проекты сооружений до их осуществления. Только таким путем удастся своевременно внести необходимые коррективы в эти проекты.

На обсуждение архитектурной общественности необходимо поставить вопросы научно-технического и теоретического порядка. Мы осуществим стоящие перед нами задачи, — говорит тов. Терехин, — если мы будем подкованы знаниями не только в области архитектуры, но и в области марксизма-ленинизма.

Особое внимание следует уделить первичным звеньям — районным мастерским и развивать их инициативу.

С. В. Ляценок заостряет внимание на вопросе об архитектурном облике улицы

Горького, указывая, что пестрые, дешёвые детали домов А. Г. Мордвинова, а также некоторые дома Д. Н. Чечулина производят неприятное впечатление и напоминают «скудчиху, которая надела все, что подороже, платье на платье, но выглядит она все же безвкусно. А другая женщина надела простое скромное черное платье и выглядит совсем по-другому». Неудачной является и застройка Большой Калужской улицы. Там стоят отдельные дома, они не скомпонованы и не работают как ансамбль.

Чувство неудовлетворенности оставляют и некоторые работы Д. Н. Чечулина. На станции метро «Киевская» создается впечатление, что эта станция специально создана для показа продукции мраморного завода.

В театре Красной армии К. С. Алабяна также имеются моменты, требующие критики. Внутри здание хорошее, а во внешнем облике ощущается влияние Чечулина. Необходимо шире развернуть критику. Следует уделять в наших творческих дискуссиях больше внимания вопросам проработанной архитектуры.

М. С. Персов останавливается на вопросе о повышении идейно-теоретического уровня архитекторов. На этом участке дело обстоит явно неблагоприятно, и это обстоятельство, несомненно, является тормозом в решении вопросов мастерства, вопросов социалистического реализма.

Архитекторы смогут справиться со стоящими перед ними задачами только тогда, когда они займутся повышением своего теоретического уровня, изучением марксизма-ленинизма.

Л. О. Бумажный останавливается на деятельности проектных мастерских. — Создание в 1933 году такого рода мастерских, — говорит он, — сыграло большую положительную роль, особенно, когда мастерские работали под руководством видных мастеров, собиравших вокруг себя одинаково мыслящих в творческом отношении архитекторов. Но в последнее время мы имеем совершенно иную картину. Наши творческие мастерские потеряли свое творческое лицо. Они превратились в обыкновенные проектные конторы, без ярко выраженной творческой индивидуальности. Возьмем, к примеру, мастерскую № 1 (руков. П. Я. Колли). Похвалиться достижениями этой мастерской мы не можем. В этом виноват и коллектив мастерской, и ее руководитель. Возьмите далее мастерскую № 5 и мастерскую № 3. С воспитанием молодежи, с повышением ее квалификации, дело обстоит в этих мастерских совершенно неблагоприятно.

Сейчас перед Управлением проектирования стоит вопрос о перестройке проектного дела в Москве. Предполагается реорганизовать мастерские. Будут созданы 4 укрупненных в административно-хозяйственном отношении объединений, с определенным количеством работников (до 30 человек) и с персональным руководством каждой мастерской.

Надо в корне изменить также систему и метод работы нашего творческого Союза. Дело реконструкции Москвы должно стать во главу угла всего Союза.

К. И. Джус указывает, что основное значение имеет вопрос об идейности и о художественном качестве в архитектуре, причем это художественное качество долж-

но отвечать современной, советской точке зрения. Многие считают, что вопрос сводится к тому, чтобы копировать образцы прошлого.

Возражая **Л. О. Бумажному**, **К. И. Джус** отмечает, что основная вина за некоторые плохие проекты в Москве лежит не на творческом Союзе, который все же ряд проектов обсуждал, а на Управлении проектирования, которое не развернуло надлежащей работы.

В заключение **К. И. Джус** отмечает, что он не согласен с высказанным **К. С. Алабяном** положением о том, что путем надписей, символических украшений и соответствующих деталей нельзя выразить архитектурное содержание того или иного сооружения. В ряде случаев таким путем в большей мере раскрывается содержание архитектуры, чем посредством иоников, сухариков и других деталей греческой архитектуры.

— Архитектура, — говорит в своем выступлении **Н. П. Былинкин**, — работает отвлеченными, условными категориями. Человек в своем творческом процессе не случайно создает то или иное произведение. Он видит жизнь, видит советского человека, видит природу, читает газету, читает речь товарища Сталина, читает о сессии Верховного Совета, знакомится с корреспонденциями с мест и т. д. И вот, из суммы всех этих впечатлений, в связи с тем или иным заданием, кристаллизуется тот образ, который нужен.

Если мы признаем, что творческий процесс протекает именно так, то самое трудное — это ответ на вопрос: где же то правильное, что можно взять за основу, где тот образ, который нам нужен?

Существует школа **И. В. Жолтовского**, и обычно о Жолтовском принято говорить, что он замечательный педагог, но делает несовременные вещи. А что именно в этих вещах несовременного, что делает эти вещи несовременными — на этот вопрос еще никто не ответил.

Имя И. В. Жолтовского является притягательным для всех архитекторов. Можем ли мы, однако, сказать, что все, что делает Жолтовский, он делает без ошибок? Нет, не можем. Его основная ошибка ясно видна в проекте дома «Известий». В этом проекте **И. В. Жолтовский** ставит проблему национальной формы в архитектуре и идет к решению этой проблемы от величественных произведений прошлого. Но он не постигает осуществления этой проблемы на улицах Москвы. То же можно сказать и о Мордвинове, который также шел в своих домах от использования наследия прошлого. И у Жолтовского, и у Мордвинова эта задача не вышла, но Жолтовский шел значительно правильнее. Он ставил вопросы подлинного искусства, а Мордвинов подходит к вопросу поверхностно. И это приводит его к репетованию, к ГУМУ.

В заключение, **Былинкин** указывает на ряд недочетов критики архитектурных произведений и отмечает, что и в журнале «Архитектура СССР» рецензии носят нередко описательный характер и не помогают автору того или иного здания в исправлении допущенных им ошибок.

А. И. Михайлов указывает, что без критики не может быть осуществлено идейно-творческое воспитание архитектора, не может быть создано большое искусство.

Критика должна, в первую очередь, заняться разбором тех произведений, которые имеют ведущее значение. Она должна быть принципиальной, и в ней не должно быть места никаким побочным соображениям. К сожалению, наша критика в очень незначительной степени выполняет эту роль. Она мало занимается анализом ведущих произведений, созданных крупнейшими мастерами, и носит зачастую не принципиальный, обобщающий, а чисто описательный характер. Развитие критики тесно связано с развитием теории архитектуры. А наша печать, и, в частности, журнал «Архитектура СССР», почти не помещают статей проблемного, теоретического порядка.

В заключение **А. И. Михайлов** указывает, что «критика должна быть профессиональной» и что «писание статей самими архитекторами не исчерпывает критики».

М. П. Макогинский отмечает, что в докладе много внимания уделено критике неосуществленных проектов, но мало говорилось о произведениях, которые построены, мимо которых мы каждый день проходим и которые не могут не влиять на творческое воспитание архитекторов. Останавливаясь на домах А. Г. Мордвинова, тов. Макогинский указывает, что заслуга Мордвинова, как инициатора скоростных методов, велика. Но нельзя, наряду с этим, замалчивать и того обстоятельства, что на улице Горького создана архитектура, формально не стоящая на высоком уровне. Это в значительной мере объясняется тем, что А. Г. Мордвинов не показывает своих работ, не устраивает просмотра продукции своей мастерской.

Надо также обратить внимание на недооценку «средняка». Проект делает не только тот или иной известный архитектор, но и вся мастерская. Имена соавторов или участников того или иного проекта должны публиковаться рядом с именем основного автора.

А. М. Заславский указывает, что Союз архитекторов, как творческая организация, может и обязан влиять на рост советского архитектора, на зодчего, реконструирующего Москву.

— Только в результате слабой идейно-воспитательной работы, — говорит **А. М. Заславский**, — и отсутствия суровой критики в Союзе писателей, мог появиться «Домик» Катаева. А у нас тоже имеются свои «домики», а иногда и целые улицы.

Критиковать надо сурово, и особенно тех товарищей, которые не воспринимают критики и в результате создают плохие здания. Однако критика должна быть товарищеской и должна помогать архитектору в его работе.

Н. А. Милютин останавливается на вопросе о критике архитектурных произведений в печати. В № 7 журнала «Архитектура СССР» помещены статьи арх. **Н. А. Троцкого** и **Я. А. Корифельды** в диаметрально-противоположных выводах, а своего мнения по этим дискуссионным статьям журнал не дает.

Задача критики заключается в том, чтобы помочь мастеру ликвидировать его творческие ошибки.

Дальнейшую часть своего выступления **Н. А. Милютин** посвящает архитектуре Дворца Советов, указывая, что эта ар-

хитектура должна стать предметом изучения каждого архитектора.

И. Е. Маркелов посвящает свое выступление вопросу подготовки кадров, отмечая, что в ряде случаев (например, в Ленинграде) дело это поручается недостаточно подготовленным преподавателям. Сильно мешает работе и отсутствие производственной творческой обстановки в некоторых архитектурно-проектных мастерских. Следует обратить больше внимания на повышение квалификации работающих в этих мастерских архитекторов.

Г. М. Орлов отмечает, что за последнее время представляемые рядом архитекторов проекты не отвечают требованиям, предъявляемым московскими руководящими организациями. Это говорит о неблагоприятии в оценках и в мышлении архитекторов. По мнению Г. М. Орлова, Н. П. Былинкин допустил ошибку, сказав, что если произведениям Жолтовского дать поправку на современность, то они и заговорят по-современному. Речь идет, разумеется, не о «поправках», а о коренном пересмотре Жолтовским своего отношения к архитектуре. Основной ошибкой проекта дома «Известий» Жолтовского является замкнутость этого здания. По Дому правительства в Зарядье ученики Жолтовского повторяют ту же ошибку. И, наконец, ту же ошибку повторяет проект Г. П. Гольца. С точки зрения архитектурного качества — это замечательная вещь, но с точки зрения отыскания образа советского правительственного здания задачу здесь решить не удалось, и получилась та же замкнутость, что и в проекте дома «Известий». Архитектурная общественность не сделала необходимых выводов из отрицательного отношения московских руководящих организаций к ряду представленных за последнее время проектов. Этому вопросу Союз архитекторов должен уделить особое внимание.

М. О. Барц возражает в своем выступлении против критики его проекта К. С. Алабяном. По мнению тов. Барца, К. С. Алабян не учел ряд сложных задач, которые стояли перед проектировщиками Дома правительства в Зарядье. Охарактеризовав далее свой проект, М. О. Барц указал, что критика, которая у нас имеется, должна входить не только в рассмотрение вопроса о том, на что дом похож, но и подвергнуть анализу самую проблему проекта, его основные мысли, выявить, что в этих мыслях имеется полезного и что нужно изжить. Сказать, что проект что-то напоминает, а затем зачеркнуть его и бросить — это значит осуществлять ошибочную критику.

Проф. Н. И. Брунов соглашается с К. С. Алабяном, что историки искусства, игнорируя в своих работах современную архитектуру, поступают неправильно. Это объясняется рядом причин. Последние три четверти XIX века архитектура переживала полосу упадка, полосу эклектики, и предшествующие столетия для историков искусства представляют, естественно, больший интерес. Однако, в наше время, когда складывается новый, большой стиль архитектуры, эта причина отпадает, и у нас существуют все основания проявить максимальный интерес к произведениям современного искусства. Другой причиной игнорирования современности историками архитектуры является неправильное отно-

шение к критике ряда мастеров, воспринимающих критику, как личную обиду. Подобного рода обстановка мало располагает к критике. Большую роль в недостаточном развертывании у нас критики играет также отсутствие теории архитектуры. Академии архитектуры надо заняться этим делом и организовать постановку и изучение теоретических вопросов. Нам нужна разносторонняя и всесторонняя теория архитектуры, которая охватывала бы все основные проблемы архитектурной композиции.

А. Я. Изаков отмечает наличие борьбы между отдельными творческими течениями в советской архитектуре, хотя в ряде случаев борьба эта внешне и не проявляется. В процессе строительства каждое течение делало для себя определенные выводы, видоизменяло свои позиции. Между конструктивизмом 1928—1929 гг. и конструктивизмом, получившим отражение в ряде проектов, представленных на конкурсы последних лет, имеется большое различие, чувствуется, что пройден большой творческий путь. Однако существует одно течение, которое упорно держится на своих старых позициях и не воспринимает никаких жизненных уроков. Это — течение, возглавляемое И. В. Жолтовским. Основная позиция Жолтовского заключается в том, что архитектор должен искать соответствия сооружения окружающей его природе. В этой формулировке имеется и сильная сторона, так как архитектор подходит не со случайных, а с вполне определенных позиций. Благодаря этому, композиция в произведениях Жолтовского и ряда его учеников оказывается крепко привязанной к месту и логичной от начала до конца. Любая деталь читается четко, как музыкальная нота. Но, создавая соответствие здания с природой, представители этого течения не обеспечивают соответствия сооружения социальному мировоззрению нашей эпохи. Они не обеспечивают запросов живого, мыслящего, исторически сложившегося человека социалистической эпохи. Человек этот может выправить любой изгиб реки, изменить и корень его любое природное окружение, но он требует, чтобы в искусстве получило отражение то мировоззрение, которое создала эпоха. Представители течения Жолтовского не хотят этого понять, и в этом корень ошибочности их проектов.

Проф. И. А. Голосов указывает, что в работах по реконструкции Москвы огромную роль должен был сыграть Союз советских архитекторов. Однако Союз зачастую не справлялся со своими задачами.

Останавливаясь на критических замечаниях К. С. Алабяна в отношении ряда старых мастеров, И. А. Голосов считает эти замечания неправильными. — Дело не в старых мастерах, — говорит И. А. Голосов, — а в том, что в наше время, когда у нас нередко из Помпей делают архитектуру и архитекторы становятся не зодчими, а палешанами, когда архитектура сводится к окраске и наблюдается потеря настоящей, действительной архитектуры — организующее начало Союза должно быть всемерно усилено. — Проф. И. А. Голосов возражает также против того, что К. С. Алабян, критикуя старых мастеров, не коснулся молодых «знаменитостей».

В заключение И. А. Голосов предлагает обратить внимание на весьма плохую постановку проектирования в проектных мастерских. Союз должен вмешаться в это дело и добиться улучшения проектной работы в мастерских.

Акад. арх. С. Е. Чернышев отмечает, что в недочетах, имевших место в работах по реконструкции Москвы, повинны все московские архитекторы. Об этом красноречиво свидетельствуют счета, которые предъявляются архитектору жильцами новостройки. Характеризуя осмотренные им недавно дома, построенные в 1904 году, С. Е. Чернышев указывает на положительное архитектурное качество этих домов, а также на высокое качество строительных работ, в связи с чем эти дома и сейчас еще кажутся новыми. — Подменять архитектуру живописью, — говорит Чернышев, — нельзя. Помпей — не архитектура.

Большая доля вины за осуществленные дефекты в архитектуре Москвы лежит на Управлении проектирования и Управлении планировки. Мы должны перестроить работу управлений и мастерских и всячески активизировать работу нашего творческого Союза.

В. А. Шквариков начинает свое выступление с указания, что мероприятия последнего времени, связанные с оздоровлением Союза писателей, нельзя механически переносить на Союз архитекторов. Однако ряд выводов отсюда архитекторам надо сделать. Подобно Союзу писателей, в Союзе архитекторов также зачастую преобладали административно-хозяйственные вопросы в ущерб вопросам творческого порядка. Совершенно недостаточно занимался Союз, в частности, работой проектных мастерских, где были собраны основные творческие кадры и где надо было развернуть основную идейно-политическую, воспитательную работу. Вопрос о повышении идейно-политического уровня архитектора — это на сегодня главный вопрос. Изучение истории партии, овладение теорией марксизма-ленинизма дает в руки архитектора орудие для разрешения многих творческих вопросов. Ряд архитекторов за последнее время сильно вырос в овладении формальным мастерством, но они остались в социально-творческом отношении. Это касается и школы Жолтовского и ряда молодых товарищей.

Жолтовский, Шусев, Иофан, Гольц, Веснины имеют какие-то определенные творческие принципы, и это очень важно для нашей архитектуры. Нам надо развернуть творческое соревнование, надо, чтобы люди соревновались проектами, и в этом соревновании выявится лучшее.

В своем заключительном слове **К. С. Алабян** останавливается на выступлениях отдельных товарищей, отмечая различные, допущенные в этих выступлениях, ошибки.

— Я думаю, — говорит в заключение К. С. Алабян, — что наши двухдневные прения показывают, насколько те вопросы, которые были подняты в нашей прессе, являются важными и актуальными. Я считаю, что вся дальнейшая работа Союза советских архитекторов должна свестись к тому, чтобы Союз стал подлинно творческой организацией, чтобы ни один животрепещущий вопрос не проходил мимо Союза.

Н. П. Никитин. Огюст Монферан. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Редакция и предисловие архитектора В. В. Попова. Издание Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. Ленинград. 1939. Стр. 348. Тир. 2 000. Цена 28 руб.

Монография о Монферане составлена Н. П. Никитиным, в плане, не совсем обычном для изданий этого типа. Все внимание исследователя сосредоточено на истории наиболее крупных работ мастера. Биографии Монферана и его ранних работ посвящены только две первых небольших главы. Зато Исаакиевскому собору отведено целых четыре главы, занимающих почти две трети текста. Книга заканчивается главами об Александровской колонне и об ансамбле центральных площадей Ленинграда. Об остальных произведениях Монферана автор упоминает только вскользь в конце текста.

Н. П. Никитин не ограничился пространным и подробным изложением всех исторических материалов, он дополнил свой текст публикацией значительного количества архивных документов.

Эпоха Николая I в архитектуре известна как время упадка, отсутствия значительных архитектурных идей, забвения больших традиций в градостроительстве и монументальном зодчестве. Творчество России — этого «последнего из могикан» архитектуры ампира, фактически завершается в тридцатых годах, задолго до его смерти.

Только Монферан в известной мере выделяется на безрадостном фоне архитектуры этого времени. Объясняется это тем, что два наиболее значительных его произведения, принесшие ему славу и известность, многими нитями связаны с предшествующей эпохой Стасова и России. Поздние же произведения того же Монферана, как, например, дома бывш. Демидова, ничем не лучше опусов Штакельшнейдера, Тона, Ефимова и др.

Автор монографии не ограничился только внешним определением места и архитектурного лица Монферана в рамках определенной исторической эпохи. Н. П. Никитин сделал попытку глубже проанализировать творчество этого архитектора. Он обратился к тем его произведениям, которые были созданы еще в эпоху расцвета ампира — в десятилетиях XIX века. Это дало ему возможность вскрыть весь метод (если вообще здесь можно говорить о методе) архитектурного проектирования Монферана.

Еще в ранних своих проектах, неподнесенных Александру I, Монферан показал себя архитектором очень восприимчивым к различным влияниям эклектиков. Эклектизм и далее красной нитью проходит через его творчество.

Н. П. Никитин, подметив эту черту Монферана, тщательно исследовал возможные первоисточники его заимствований и пришел к правильному выводу, что, не будь архитектурного коллектива Стасова, Михайловых, Модюи, Мельникова и других, имя Монферана упоминалось бы, по

всей вероятности, только в подстрочных примечаниях общих трудов по архитектуре. Эти русские архитекторы определили его творческое лицо и помогли ему создать Исаакия, Александровскую колонну и ансамбль площадей центра Ленинграда. Исследование Н. П. Никитина показало, что эклектизм Монферана носит характерные для того времени черты. К сожалению, автор не подтвердил этой мысли на анализе художественно-эстетического образа обоих памятников и их связи с искусством ампира (частично это сделано только по отношению к Александровской колонне и ансамблю площадей).

Между тем, не будь работ Пименова, Логановского, Витали и других, ценность Исаакиевского собора, как архитектурного произведения, значительно уменьшилась бы. В книге приведены лишь фактические данные о работе скульпторов и живописцев по украшению Исаакия. Этого мало, и это, конечно, основной недостаток книги, не освещающей с должной полнотой одну из интереснейших тем в эпоху создания последнего величественного памятника ампира. Если бы автор показал живую связь архитектуры собора со стилем в целом, то стало бы ясно, почему Монферан при всем его эклектизме добился значительных результатов.

Специальная глава книги посвящена деформации Исаакиевского собора при осадке. Здесь с исключительной полнотой вскрывается этот процесс. Графический материал и фото показывают тяжелые последствия неосведомленности Монферана в строительных вопросах.

Иллюстративный материал подан с импонирующей полнотой. Отметим только один недостаток: автор, к сожалению, не указал точно местонахождения проектов конкурентов — учителей Монферана. В целом книга производит хорошее впечатление.

М. Ильян.

И. П. Антипов, С. С. Ракита, инж. И. З. Миттельман. «Архитектура электростанций». Госстройиздат. 1939 г. Стр. 222. Илл. 215. Тир. 3 000 экз. Ц. 5 р. 50 к., пер. 75 к.

Содержание книги распадается на пять частей: I. Технологическая часть; II. Генеральный план; III. Главное здание; IV. Вспомогательные сооружения; V. Примеры.

Из них наиболее полны технологические разделы, наименее убедительны разделы, трактующие вопросы архитектурной композиции зданий и особенно — построения генплана. В книге отсутствуют ясные установки по архитектуре электростанций. Бросается в глаза отсутствие указаний на перспективу строительства электростанций, в частности, ничего не сказано о теплоэлектроцентралях небольших мощностей, призванных сократить расход дальнопривозного топлива. К недостаткам книги относится также слабая литературная редакция, плохой монтаж, плохое выполнение ряда клише. Хорошо исполнены лишь вкладные таблицы. Часть планов и разрезов снабжена размерами, другие — масштабом, остальные не имеют никаких обозначений. Дает себя знать отсутствие схем компоновок зданий и генплана, необходимых в книге монографиче-

ского типа. В большинстве случаев их заменяют только громоздкие и слишком сложные копии рабочих чертежей.

Раздел, посвященный генеральному плану электростанций — наиболее слабый в книге. Уже самый его объем (6 страниц) никак не соответствует значению темы. Дана лишь ссылка на постановления СНК СССР от 26 февраля 1938 года и XVIII съезда партии, но не приведен ни один пример, ни одна цифра для конкретизации указаний этих постановлений. Отсутствует критический обзор различных решений генплана и принципов построения ансамбля в целом. Приведено всего лишь три рисунка генплана, несмотря на то, что наши тресты и институты располагают в этой области исключительно богатым материалом.

В главе «Организация территории и вспомогательные сооружения» авторы касаются таких вопросов, как планировка, озеленение, сооружение транспорта и пр., только в нескольких строках. Так, например, под заголовком «Озеленение» приведена всего-навсего одна фраза: «Часть свободной от построек территории станции можно заселить травой и украсить цветниками и кустарниками, а главное — дороги обсадить деревьями». Нет намека на защитное значение зеленой зоны, ее зависимость от рода топлива и характера производства комбината, нет указаний на то, какие породы наиболее легко прививаются в этих условиях, и т. д.

Третий раздел — «Главное здание» — посвящен условиям технологической компоновки нефтяных, торфяных и угольных ТЭЦ и РЭС и сопровождается большим количеством чертежей, схем и фото.

Касаясь архитектурно-строительных принципов компоновки, авторы хорошо и обоснованно излагают технические условия строительного проектирования главного здания в части освещения, вентиляции, ограждающей конструкции и т. д.

Принципам архитектурной композиции ТЭЦ посвящена заключительная 6-я глава III части. Эта глава содержательна, конкретна и подкрепляется примерами из жизни. Часть IV «Вспомогательные сооружения и здания электростанции» дает описание отдельных примеров и группирует вспомогательные сооружения по тематическому признаку.

Неудовлетворительна следующая глава — «Котлора электростанций». Здесь отсутствует характеристика зданий проходной, пожарного депо, мастерских, гаража, столовой. Ничего не сказано о возможностях и принципах кооперирования этих зданий ТЭЦ с аналогичными сооружениями заводского комбината.

Часть V — «Примеры» — относится к наиболее содержательным разделам монографии. Она включает характеристику 14 электростанций СССР, Западной Европы и США. Однако замечания по архитектуре электростанций Западной Европы и Америки очень субъективны. На Западе много рекламных и уродливых по архитектуре промышленных сооружений, но есть и отдельные, блестящие образцы, опыт которых достоин самого тщательного изучения — о них-то и следовало рассказать в книге.

Е. Попов

СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

ЖЕЛЕЗОБЕТОННЫЕ СБОРНЫЕ ПРОГОНЫ ТАВРОВОГО СЕЧЕНИЯ ДЛЯ ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Отделом стандартов Управления по проектированию г. Москвы разработаны железобетонные сборные прогоны таврового сечения, заменяющие металлические прогоны из двутавровых балок.

Прогоны запроектированы для пролетов двух наиболее распространенных в московском строительстве типовых жилых секций арх. Розенфельда и инж. Гохбаум и арх. Минькова и Истерова.

Прогоны могут применяться в проектах многоэтажных зданий, строительство которых обеспечено башенным краном типа Б. К. Т. С. (грузоподъемностью в 1,50 тонны), или другим механизмом, равноценным ему по грузоподъемности и имеющим достаточный вылет стрелы. Прогоны марки «ТД» (тавр деревянного перекрытия) применяются в сгораемых перекрытиях. Прогоны марки «ТН» (тавр несгораемого перекрытия) применяются для огнестойких перекрытий.

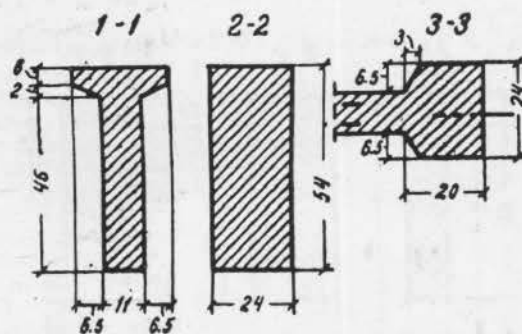
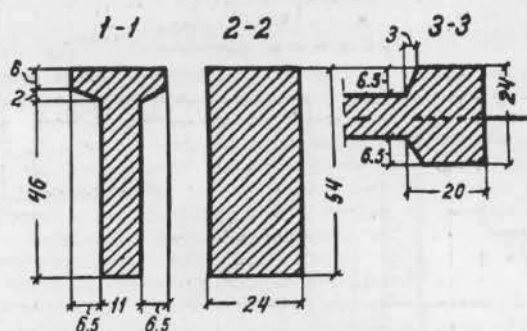
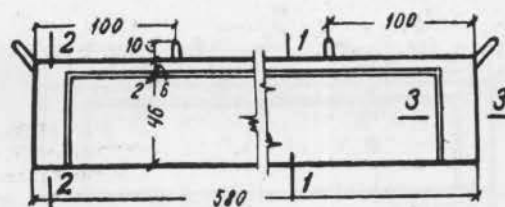
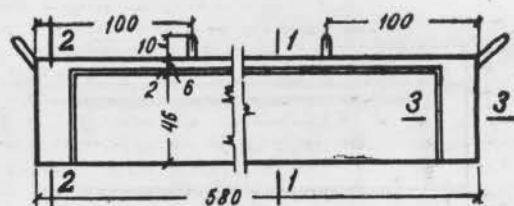
Применение железобетонных прогонов вместо двутавровых

балок дает значительную экономию металла. Так, например, прогон «ТД-3», заменяющий I № 36а, дает расход арматуры 96,19 кг, а вес металлического прогона с анкером и подкладкой из металлического листа составляет 321 кг. При цене 1 м³ железобетона в 250 рублей, стоимость железобетонного прогона и металлического примерно одинакова. Изготавливает эти прогоны Павшинский завод железобетонных конструкций и труб Наркомата стройматериалов.

В секциях прогоны устанавливаются точно по оси перегородок, причем нижняя часть прогона скрывается в перегородке и служит как бы ее продолжением. Деревянные балки укладываются впродежку, с тем, чтобы скрыть в перекрытии полку тавра. Железобетонные плитки укладываются непосредственно по верху прогона. Выступы тавровой полки прячутся в карнизе.

Ниже приведены габаритные размеры прогонов со всеми показателями, необходимыми для архитектора и инженера.

Инж. Г. Н. Львов



Железобетонный прогон марки «ТД-1»
(секция Розенфельда и Гохбаум)

Вес прогона — 1110 кг

Объем бетона — 0,421 м³. Вес железа — 67,89 кг

Содержание железа в 1 м³ бетона — 161 кг

Нагрузка, включая собственный вес, кг/пм — 1850

Железобетонный прогон марки «ТН-1»
(секция Розенфельда и Гохбаум)

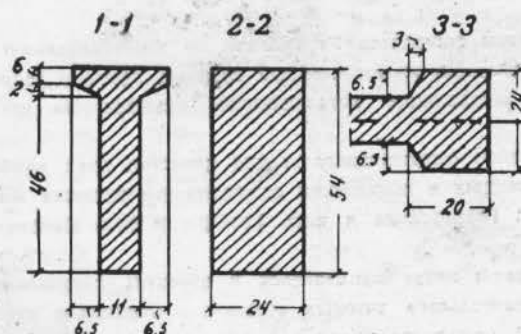
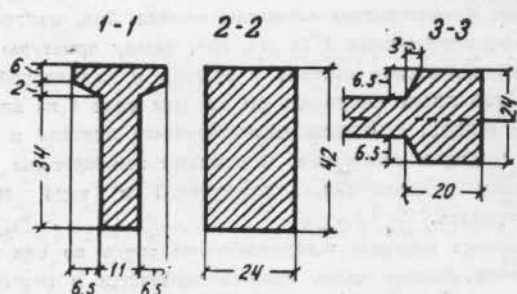
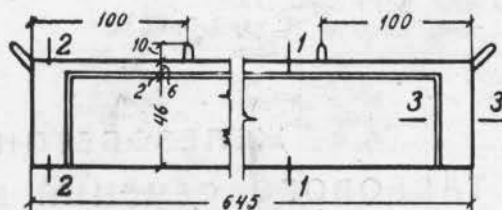
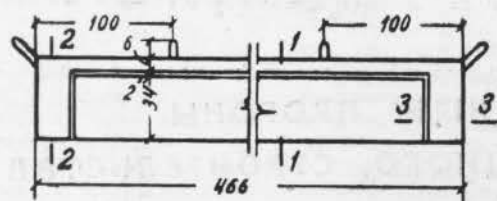
Вес прогона — 1110 кг

Объем бетона — 0,421 м³. Вес железа — 78,01 кг

Содержание железа в 1 м³ бетона — 185 кг

Нагрузка, включая собственный вес, кг/пм — 2150

ЖЕЛЕЗОБЕТОННЫЕ СБОРНЫЕ ПРОГОНЫ ТАВРОВОГО СЕЧЕНИЯ ДЛЯ ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

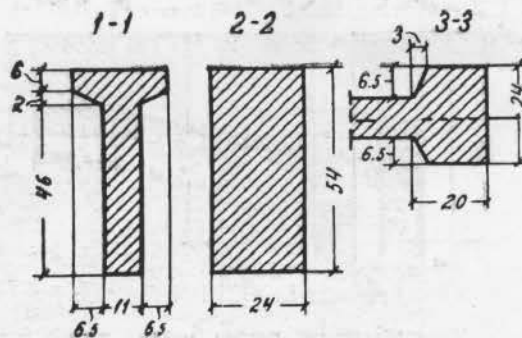
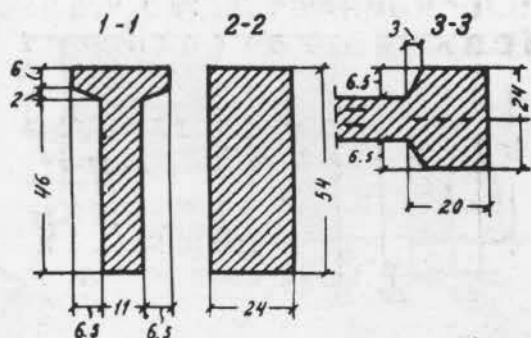
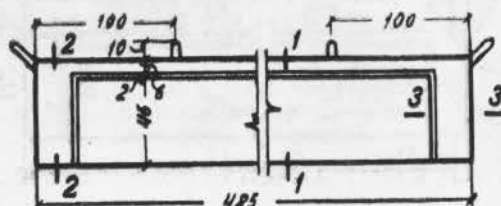
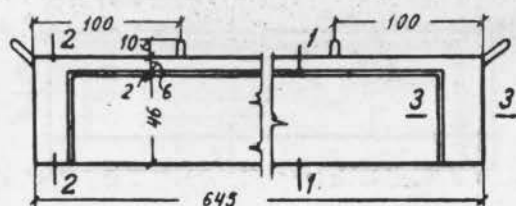


**Железобетонный прогон марки «ТН-2»
(секция Розенфельда и Гохбаум)**

Вес прогона—710 кг
Объем бетона—0,273 м³. Вес железа—41,69 кг
Содержание железа в 1 м³ бетона—153 кг

**Железобетонный прогон марки «ТД-3»
(секция Мишкова и Нестерова)**

Вес прогона—1 205 кг
Объем бетона—0,464 м³. Вес железа—96,19 кг
Содержание железа в 1 м³ бетона—207 кг
Нагрузка, включая собственный вес, кг/пм—1 800



**Железобетонный прогон марки «ТН-3»
(секция Мишкова и Нестерова)**

Вес прогона—1 205 кг
Объем бетона—0,464 м³. Вес железа—108,90 кг
Содержание железа в 1 м³ бетона—235 кг
Нагрузка, включая собственный вес, кг/пм—2 070

**Железобетонный прогон марки «ТН-4»
(секция Розенфельда и Гохбаум)**

Вес прогона—925 кг
Объем бетона 0,385 м³. Вес железа—74,15 кг
Содержание железа в 1 м³ бетона—209 кг
Нагрузка, включая собственный вес, кг/пм—3 350



СКУЛЬПТУРНО - ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ КОМБИНАТ

„ВСЕКОХУДОЖНИК“

Выполняет для новостроек, а также для оформления парков, площадей, стадионов, следующие работы:

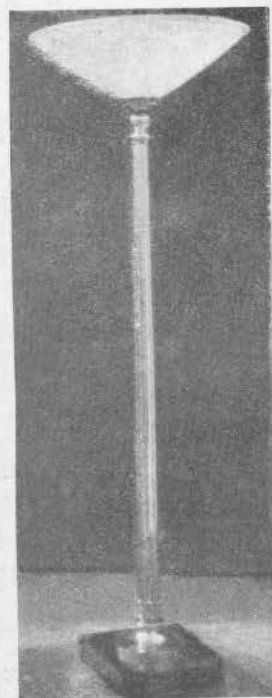
1. МОНУМЕНТАЛЬНУЮ СКУЛЬПТУРУ

фигуры, группы, горельефы, барельефы, бюсты любых размеров, из различных материалов: гранита, мрамора, бронзы, железо - бетона, белого цемента, гипса.

2. АРХИТЕКТУРНО - ЛЕПНЫЕ РАБОТЫ

изготовление моделей по чертежам заказчика и рисункам Комбината, а также по классическим ордерам различных стилей (капители, карнизы, модульоны, розетки и проч.).

Изготовление в соответствующем материале деталей архитектурно-лепного оформления сооружений с постановкой их на место.



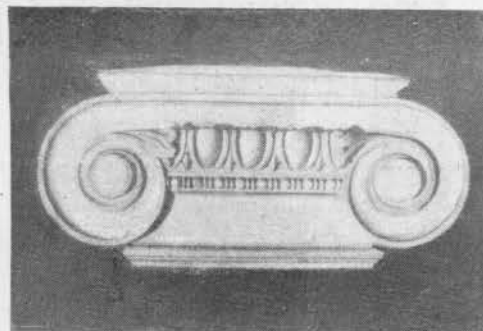
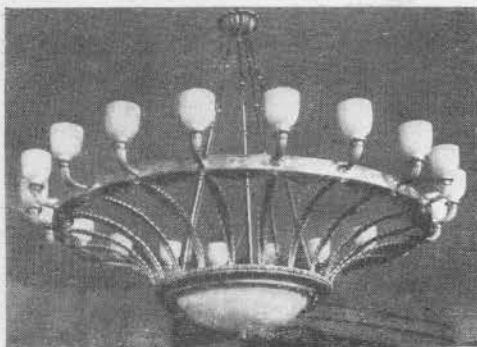
3. ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ЭЛЕКТРОАРМАТУРУ

люстры, бра, торшеры из бронзы, чугуна и других материалов по моделям Комбината и чертежам заказчика.

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА ВЫПОЛНЯЕТСЯ ЛУЧШИМИ СКУЛЬПТОРАМИ

гор. Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Минска и др.

**ТЕХНИЧЕСКАЯ РАБОТА ПРОИЗВОДИТСЯ ВЫСОКОКВАЛИФИЦИРОВАННЫМИ
МАСТЕРАМИ С ОБЕСПЕЧЕНИЕМ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА РАБОТ**



С запросами обращаться по адресу: Москва, 96, Всехсвятское, Балтийский поселок, 42-а (остановка метро „СОКОЛ“), телеф. Д-3-27-26. Для телегр.—**Москва 96, ФАБИЗО.**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ на 1941 год
НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

„АРХИТЕКТУРА СССР“

Орган Союза советских архитекторов

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА на ЖУРНАЛ „АРХИТЕКТУРА СССР“

на 3 месяца	24 руб.
на 6 „	48 руб.
на 12 „	96 руб.

Подписка на журнал „Архитектура СССР“ принимается сроком не менее, чем на три месяца

Заказы и деньги направлять по адресу:

Москва, Пушкинская ул. д. 24. Издательству Академии архитектуры СССР

Расчетный счет издательства № 150004 в Московской городской конторе Госбанка

Укажите четко свой адрес

Заказы также принимаются уполномоченными издательства и всеми отделениями Союзпечати



ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ:

УВРАЖ

ПОЛЬ ЛЕТАРУЙИ

**„Архитектурные памятники Рима
эпохи Возрождения“**

вып. I

с 69 фототипными таблицами. Цена 90 руб.

К. ШТЕГМАН и Г. ГЕЙМЮЛЛЕР

„Архитектура Ренессанса в Тоскане“

вып. III

13 п. л. + 29 таблиц на отдельных листах,
в том числе 4 двойных и 1 многоцветная.

Цена 70 руб.

А. В. БУНИН и М. Г. КРУГЛОВА

„Архитектурная композиция городов“

32 п. л., формат 1/8 п. л., 230 иллюстр. Цена 80 руб.

„Русская архитектура“

под ред. В. А. ШКВАРИКОВА

16 п. л., 310 иллюстр. Цена 30 руб.

Г. Г. ГРИММ

Монография „Архитектор А. Захаров“

(Серия „Мастера русского классицизма“)

20 п. л. Цена 26 руб.

Книги высылаются наложенным платежом в любой пункт СССР.

Стоимость пересылки относится за счет заказчика.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ: Москва, Пушкинская, 24. Государственному архитектурному издательству Академии архитектуры СССР.

1941 г.
Акт № 59
Владимир

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.
Pages

SOMMAIRE

Фридрих Энгельс (К 120-летию со дня рождения)	— 1 —	F. Engels (Au 120-me anniversaire de sa naissance)
Конкурс на проект второго Дома СНК СССР. А. Изаксон	— 4 —	Concours pour le projet de la deuxième Maison du Conseil des Commissaires du Peuple de l'U.R.S.S. à Moscou, par A. Izakson
<u>ЮГО-ЗАПАД МОСКВЫ</u>		<u>LA RÉGION SUD-OUEST DE MOSCOU</u>
Градостроительные особенности юго-западного района. Проф. Л. Ильин	— 20 —	Caractère spécifique de l'urbanisation de la partie sud-ouest de Moscou, par le prof. L. Ilyine
Вопросы планировки юго-западного района. Проф. Н. Докучаев	— 22 —	Aménagement de la région sud-ouest de Moscou, par le prof. N. Dokoutchae v
Новая часть Москвы. А. Пажитнов	— 23 —	Nouvelle partie de Moscou, par A. Pajitnov
<u>ВОПРОСЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЗРЕЛИЩНЫХ СООРУЖЕНИЙ</u>		<u>QUESTIONS DE L'ARCHITECTURE THÉÂTRALE</u>
О типе кинотеатра. Акад. арх. Н. Колли, арх. В. Щербаков	— 26 —	Recherches d'un type de cinéma par N. Colly, membre de l'Académie, arch. V. Scherbakov
Проектирование театра с полной видимостью сцены. В. Богословский	— 30 —	Construction d'un théâtre offrant la visibilité parfaite de la scène, par V. Bogoslovski
<u>МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ</u>		<u>MAITRES DE L'ARCHITECTURE SOVIÉTIQUE</u>
Б. М. Иофан. Д. Ципирович, И. Эйгель	— 35 —	L'oeuvre de B. M. Iofan, membre de l'Académie, par D. Tzipirovitch, I. Eïguel
<u>ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА</u>		<u>LA TRIBUNE DE L'ARCHITECTE</u>
Архитектурные формы и конструкции. Г. Борисовский	— 53 —	Formes architecturales et constructions, par G. Borissovski
<u>АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО</u>		<u>HÉRITAGE ARCHITECTURAL</u>
Русское деревянное зодчество. П. Максимов	— 57 —	Architecture russe en bois, par P. Maximov
Вопросы теории у русских зодчих начала XVIII века А. Михайлов	— 63 —	Architectes russes de la première partie du XVIII siècle sur les problèmes de la théorie de l'architecture, par A. Mikhaïlov
<u>АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ</u>		<u>LES ARCHIVES ARCHITECTURALES</u>
Здание конца XVII века на Красной площади в Москве. И. Машков	— 68 —	Un édifice vers la fin du XVII siècle sur la place Rouge à Moscou, par I. Machkov
Памяти мастера Д. Аркин	— 70 —	A la mémoire du prof. N. A. Trotski par D. Arkine
<u>ЗА РУБЕЖОМ</u>		<u>A L'ÉTRANGER</u>
Теория и практика модульного проектирования в США. В. Гроссман	— 71 —	Théorie et pratique du système modulaire dans la construction en U. S. A., par V. Grossmann
<u>ХРОНИКА</u>	— 75 —	<u>CHRONIQUE</u>
<u>АРХИТЕКТУРА И КНИГА</u>	— 78 —	<u>L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE</u>
<u>СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА</u>	— 79 —	<u>INDICATEUR DE L'ARCHITECTE</u>

27152

Цена 8 руб.

П 32
5а

АРХИТЕКТУРА С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян
РЕДАКЦИЯ
Москва, Гранатный пер., 7.
Телефон—К-5-76-25

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес.—96 руб.,
6 мес.—48 руб., 3 мес.—24 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва,
Пушкинская ул., 24, Государственным
архитектурным издательством Акаде-
мии архитектуры СССР, повсеместно
почтой и отделениями Союзпечати

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredakteur K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:
M O S K A U, GRANATNI STRASSE, 7

ZU BEZIEHEN DURCH:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA
18 KUZNETSKI MOST, MOSKAU UdSSR

KOEHLER & VOLCKMAR A.—G. & CO.
RUSSLAND-ABTEILUNG, POSTFACH 173,
LEIPZIG G. I.

ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor-in-chief K. Alabjan

EDITORIAL OFFICE:
M O S C O W, GRANATNI STREET, 7

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,
USSR, KUZNETSKY MOST, 18.

FOUR CONTINENT BOOK CORPORATION,
255 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y.

COLLET'S BOOKSHOP, LTD.,
66 CHARING CROSS ROAD,
LONDON, W. C. 2

ARCHITECTURE de l'URSS

MENSUEL DE L'ASSOCIATION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Editeur en chef K. Alabjan

REDACTION: 7, RUE GRANATNI, MOSCOU
ABONNEMENTS ACCEPTÉS PAR

MEZHDUNARODNAYA KNIGA,
18 KUZNETSKI MOST, MOSCOU, URSS