

XX $\frac{515}{13}$

1953

~ 1-3

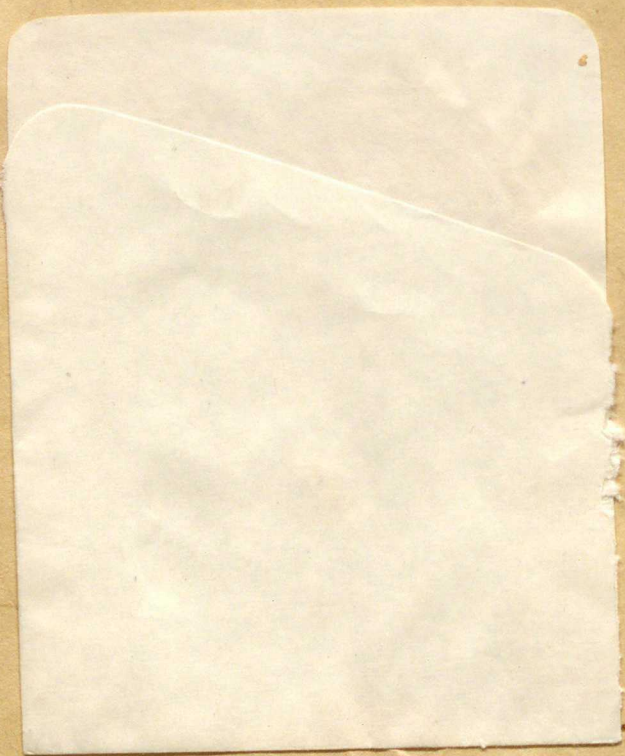
2
Государственная
Ордена Ленина
Библиотека
СССР
имени
В. И. ЛЕНИНА

АРХИТЕКТУРА

СССР

1-3

1953





2015595568



APXICEKYBA



К Н И Г А И М Е Е Т :

Печатн. листов	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1952 г.
12	3	1953 1-3			4	Р	376	

Вак. 828

13

W. H. F. 10

100

10

XX 515
13

АРХИТЕКТУРА С С С Р

ОРГАН АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР, СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ СССР
и УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

№ 1

Январь

1953



Ленинская теория отражения и вопросы теории советской архитектуры

Архитектор Г. МИНЕРВИН

Ленинское теоретическое наследие поистине огромно. Вряд ли можно назвать хотя бы одно коренное марксистское положение, которое не было бы развито и углублено В. И. Лениным и И. В. Сталиным применительно к новым историческим условиям.

Разрабатывая проблемы марксистской философии, В. И. Ленин всегда уделял большое внимание вопросам теории познания — гносеологии. Наиболее полное развитие марксистская теория познания получила в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». В этой работе, явившейся защитой теоретических основ марксизма, в борьбе с реакционной философией империалистической буржуазии — махизмом Ленин разрабатывает коренные проблемы теории познания, создает материалистическую теорию отражения.

Главное, что отличает диалектический материализм от идеализма и агностицизма, есть признание материи как источника ощущений, ее существования независимо от ощущений.

«...в основе теории познания диалектического материализма лежит признание внешнего мира и отражения его в человеческой голове» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 3).

Всесторонне, глубоко разрабатывая дальше материалистическое учение о материи, о соотношении между материей и сознанием, Ленин дает определение ощущения как результата воздействия внешних материальных предметов на органы чувств человека, как результата взаимодействия человека с внешним миром.

Беспощадно и до конца последовательно ведя борьбу как против махистов, объективных и субъективных идеалистов, так и против агностиков, иероглифистов, В. И. Ленин развивает теорию познания как теорию отражения объективных вещей в человеческом сознании, т. е. теорию об ощущениях как образах, снимках, копиях объективного мира. «Наши ощущения, — пишет Ленин, — наше сознание есть лишь образ внешнего мира...» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 57).

Так как ощущения существуют только в нашем сознании, они не могут не быть субъективными по своей форме. В то же время, отражая объективную реальность, они отражают объективное содержание, которое не зависит от субъекта и является содержанием объективно существующей действительности.

Ощущения, понятия и т. д., отражая объективное содержание, являясь только формой этого объективного содержания, дают нам объективную истину, т. е. такую истину, которая не зависит ни от человека, ни от человечества.

«Считать наши ощущения образами внешнего мира — признавать объективную истину — стоять на точке зрения материалистической теории познания, — это одно и то же», — говорит Ленин (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 117), ибо «существование независимого от отражающих отражаемого (независимость от сознания внешнего мира) есть основная посылка материализма» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 111).

Таково кратко существо ленинской теории отражения. «...материалистическая теория, теория отражения предметов мыслью, изложена здесь с полнейшей ясностью: вне нас существуют вещи, — говорит В. И. Ленин, ссылаясь на Энгельса. — Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 97).

Развивая материалистическую теорию отражения, В. И. Ленин уделял большое внимание вопросу о законах отражения объективного мира в сознании человека.

Ограниченность теории познания старого, механического материализма заключалась в том, что познание рассматривалось им не как процесс, а как непосредственное зеркальное отражение сущности предметов в человеческом сознании; отношение человека к материальному миру трактовалось как пассивное созерцание, а не как практическое воздействие на мир, имеющее целью его изменение.

Величайшей заслугой Ленина является постановка и решение вопроса о применении материалистической диалектики к познанию, о диалектике как теории познания.

Борясь против догматиков и метафизиков, считающих, что человеческое познание сразу дает абсолютную истину, а также против релятивистов, признающих только относительную истину, Ленин выдвинул учение о процессе познания как о диалектическом единстве относительного и абсолютного. В. И. Ленин показал, что «человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, кото-

рая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 122).

Процесс познания действительности, процесс все более полного, многостороннего и глубокого отражения внешнего мира есть диалектически противоречивый, крайне сложный процесс, складывающийся из двух основных ступеней познания: непосредственного и абстрактного (опосредствованного), или иначе, чувственного (эмпирического) и логического (рационального).

Вопрос о соотношении между этими двумя основными ступенями познания решался различными философскими школами по-разному. В. И. Ленин, выступая как против сенсуалистов, выводящих все знания непосредственно из ощущений, так и против рационалистов, утверждающих, что главным источником истинных знаний является разум, выдвинул положение об единстве непосредственного и опосредствованного и переходе одного в другое в едином, живом процессе человеческого познания. Это положение Ленин гениально сформулировал в своей знаменитой формуле пути познания. Согласно этой формуле процесс познания идет «от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков, — говорит Ленин, — диалектический путь познания истины, познания объективной реальности» (В. И. Ленин, «Философские тетради», стр. 146—147).

Предметы внешнего мира, являющиеся причиной и объектом наших ощущений, обладают бесконечным количеством различных свойств, которые отражаются разными органами чувств. Поскольку форма проявления (внешнее) и сущность вещей (внутреннее) не совпадают, чувственное познание не может раскрыть полностью сущности, закономерности вещей. Для всестороннего отражения сущности, закономерности вещей необходимо подняться от непосредственных чувственных восприятий к мышлению, к образованию научных понятий, к образованию художественных образов в искусстве, которые так же, как и восприятия, являются субъективными образами объективного мира.

«Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит, — говорит Ленин, — если оно правильное, ...от истины, а подходит к ней ...все научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, полнее» (В. И. Ленин, «Философские тетради», стр. 146).

Единство непосредственной и опосредствованной формы отражения объективного мира проявляется в процессе практической деятельности людей.

В. И. Ленин называл практику узловым пунктом познания, в котором сходятся все вопросы теории познания. И действительно, практическая деятельность людей является исходным пунктом познания, основой процесса познания и критерием истинности познания.

Практика выступает на всех ступенях процесса познания, она порождает и определяет его формы, совершенствует восприятие действительности; в практике человек доказывает истинность познания. «Точка зрения жизни, практики, — указывает Ленин, — должна быть первой и основной точкой зрения теории познания» (В. И. Ленин, соч., т. 14, стр. 130).

Однако критерий практики относителен, потому что общественная практика не стоит на месте, а все время изменяется и развивается. Истинность теории доказывается поэтому всей практикой, т. е. практикой, взятой в ее историческом развитии.

* * *

Марксистская теория познания, теория отражения, разработанная В. И. Лениным и развитая И. В. Сталиным, является философской базой для развития всех наук, ибо цель и задача науки — познать окружающий нас мир, найти внутренне присущие ему законы развития и поставить эти законы на службу человечеству. «Марксизм, — указывает товарищ Сталин, — понимает законы науки, — всё равно идет ли речь о законах естествознания или о законах политической экономии, — как отражение объективных процессов, происходящих независимо от воли людей» (И. Сталин, «Экономические проблемы социализма в СССР», 1952, стр. 4).

Только на базе ленинской теории отражения возможен действительно научный анализ художественных произведений, возможно развитие науки об искусстве.

Применение ленинской теории отражения к науке об искусстве ставит эстетику на подлинно научные основы. Марксистско-ленинская эстетика — эстетика социалистического реализма — является высшим этапом в развитии теории искусства.

На базе ленинской теории отражения решаются такие важнейшие вопросы, как вопрос об отношении искусства к действительности, вопрос о специфике художественного образа, такие коренные проблемы творческого метода советского искусства, как правдивость, партийность и др. Ленинская теория отражения является основой и для выяснения специфики отдельных видов искусства, в том числе архитектуры.

Определение специфики художественного образа в архитектуре (проще — архитектурного образа) — пожалуй, самая трудная проблема теории архитектуры, ибо в ней сходятся почти все основные вопросы теории советской архитектуры. Правильное раскрытие понятия архитектурного образа, возможное только на философской базе ленинской теории отражения, тесно связано с другими вопросами теории советской архитектуры и прежде всего с пониманием специфики архитектуры как общественного явления.

Настоящая статья не претендует на определение, а тем более исчерпывающую формулировку понятия архитектурного образа. Такое определение может быть лишь результатом коллективных усилий и большой исследовательской работы. Но важно попытаться правильно поставить эту проблему.

Прежде всего остановимся на некоторых неправильных точках зрения, с пережитками которых в той или иной форме приходится сталкиваться еще и сегодня. Неверные толкования архитектурного образа связаны с абсолютизированием какой-либо одной из формальных особенностей художественного образа или какой-либо одной из сторон архитектуры. Рассмотрение их в изоляции от сложного процесса отражения жизни в архитектуре приводит к вульгарному толкованию проблемы.

Характерно при этом то обстоятельство, что различные формалистические (идеалистические) взгляды на искусство архитектуры и понимание художественного образа в архитектуре соединяют в себе ошибки как по линии гносеологии, так и специфики архитектуры.

В условиях капиталистического общества архитектура, не выражая больших общественных идей, теряет вследствие этого свою органичность. Появление новых типов сооружений, общее развитие техники не приводит к созданию подлинно архитектурных произведений. Функциональная, техническая и художественная сторона архитектуры оказываются как бы не связанными между собой. На этой базе рождаются различные формалистические течения, окончательно разрушающие архитектуру, так или иначе выхолащивая из нее реальное жизненное содержание.

Архитектура трактуется независимой от социальной действительности, обусловленной «чистым» восприятием, художественной волей или «рациональной организацией производственно-бытовых процессов», конструктивной целесообразностью, «вечными» законами формы. Художественный образ, насыщенный идейным содержанием, отражающим реальную действительность, подменяется игрой отвлеченных форм. При этом формалистическое понимание задач архитектуры преподносится как возрождение архитектурного искусства.

Что касается задач современной архитектуры, то они заключаются, по мнению некоего доктора Шеднока, в том, что архитектура «осмеливается оторваться от рационально-функционального и переносится к иррационально-органическому, благодаря чему открывается эмоциональный эквивалент, который может спасти нас от гибели в волнах технического прогресса, изливающегося на нас в настоящее время» (См. статью М. Ричардса «Пути развития современной архитектуры» в английском журнале «Архитектурное обозрение» за 1950 г.).

Различные формалистические направления в советской архитектуре, пытавшиеся перенести идеи западноевропейского формализма в условия советской действительности, были, как известно, разоблачены и похоронены еще в начале 30-х годов. Но некоторые их пережитки, к сожалению, живы еще и сейчас. Они проявляются в трактовке архитектурного образа как художественного выражения (выявления) лишь функции сооружения или его конструктивно-тектонической системы, в неразборчивом одеянии отдельных сооружений в механически заимствованные из прошлого архитектурные формы.

Для иллюстрации достаточно вспомнить, что еще в 1945 г. М. Гинзбург в своей статье «Вопросы тектоники и современная архитектура» писал: «Конструкция нуждается еще в художественном истолковании, в зрительно очевидном раскрытии системы» (Сборник «Архитектура СССР», 1945 г., вып. 9, стр. 30). Очень показательны статьи А. Бутова в сборнике «Архитектура СССР» за 1943 и 1946 гг., в которых он раскрывает свою «теорию реализма» как теорию соответствия архитектурной формы материалу, представлению о его прочности и пр. Это приводит его к нелепому утверждению об «иллюзорности» архитектуры Возрождения.

Крайней формой субъективизма и агностицизма является теория, признающая главным средством художественного выражения в архитектуре символ.

Эта теория, нашедшая свое практическое осуществление в работах западноевропейских архитекторов Пельцига, Мендельсона, Гаута и др. и проникшая под влиянием этих работ и в советскую архитектуру в самом начале ее развития, также ведет к полному отрыву архитектуры от реального содержания.

Подчинять архитектурное сооружение символу — значит полностью извращать природу архитектуры и понимание художественного образа, значит нарушать все связи, соединяющие искусство с реальной жизнью.

Понятно, почему в последнее время буржуазная эстетика стремится доказать, что всякое искусство по своему существу символично. Так, американский сюрреалист Б. Марго пишет: «Искусство всегда выражает себя через символы — от креста и Вифлеемской звезды через полотенце Вероники к звезде атома» («Magazine of Art», November, 1947, p. 272).

При этом символисты противопоставляют «символическое художественное мышление» реалистическому отражению действительности и научному мышлению. Понимание символа приобретает у них мистический характер, так как утверждается, что «символическое мышление» овладевает такими сферами, в которых научного мышления недостаточно.

Идеалистическая сущность этого течения, на деле отрицающего возможность отражения искусством реальной действительности, была разоблачена в советской архитектуре еще в 20-х годах. Однако идеи символизма продолжали проникать в практику нашего строительства. Достаточно указать на такие примеры, как театр в Ростове-на-Дону, напоминающий своими внешними формами трактор, на клуб им. Русакова в Москве, изображающий кусок шестерни, на проект здания музея во Фрунзе, выполненный в виде огромной юрты, на известное преувеличение роли символа в архитектуре такого реалистического в целом произведения, как Центральный театр Советской Армии в Москве и т. д. Опасность проникновения подобных идей в нашу архитектуру не миновала.

Уводят от правильного понимания архитектурного образа и взгляды тех отдельных архитекторов, которые пытаются найти решение проблемы образа по аналогии с непосредственно изображающими искусствами. Они недооценивают роль собственно архитектурных средств и делают упор при создании архитектурного образа на те искусства, которые призваны лишь помогать раскрытию идейного содержания сооружения — на живопись и скульптуру, очевидно, считая их главным фактором в формировании полноценного архитектурного произведения. Все это является результатом недооценки специфики архитектурного искусства, недооценки, рождающейся на почве упрощенного понимания процесса отражения в архитектуре сущности явлений.

Верное решение вопроса о специфике художественного образа в архитектуре возможно только на базе ленинской теории отражения, на базе марксистской философии в целом.

Опираясь на теорию познания, марксистско-ленинская эстетика определяет искусство как одну из форм общественного сознания, которая призвана обслуживать общество как особое средство познания мира, как средство общественного воспитания человека, утверждения базиса.

В отличие от идеалистической эстетики, утверждающей, что искусство «безусловно не дает никакого познания» (Кант), или ограничивающей познавательное значение искусства (Гегель), марксистско-ленинская эстетика утверждает способность искусства правдиво отражать действительность, утверждает тем самым самостоятельное познавательное значение искусства.

Процесс познания человеком объективного мира протекает в форме научного и в форме художественного его освоения. Наука, проникая в сущность вещей и раскрывая закономерности объективного мира, обобщает представление о нем в понятиях, логических законах. Искусство обобщает, типизирует действительность в художественных образах.

Наука и искусство имеют единый объект познания — реальную действительность, им присущи общие закономерности процесса познания.

Как для науки, так и для искусства чувственная ступень познания есть его начальная ступень. Живое созерцание, непосредственная связь с действительностью через образы восприятия является необходимым условием художественного познания. Живое созерцание художником действительности в процессе его общественной жизни дает ему необходимый запас впечатлений — образов, на которых и базируется вся его дальнейшая творческая работа. Чем теснее связь художника с жизнью общества, тем больше у него возможностей для художественных обобщений, ибо «действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его действительных отношений» (Маркс и Энгельс, «Немецкая идеология», соч., т. IV, стр. 27).

Жизненные впечатления, приобретенные как в процессе непосредственного, так и косвенного опыта, соче-

таются в сознании художника с теми наблюдениями, которые он производит на основе логически осознанного художественного замысла. Уже в процессе этого наблюдения художник не просто наблюдает, но и изучает явления действительности. Обобщение подготавливается, таким образом, на стадии живого созерцания.

Всякое осознание мира, в том числе и художественное, не останавливается на живом созерцании, оно идет дальше в сферу абстрактного мышления. При этом последнее не следует понимать, как отход от богатства жизненных явлений, переход в сферу пустых абстракций. Этот переход есть обобщение, движение от единичного к особенному и от особенного ко всеобщему. Без этого перехода нет ни науки, ни искусства.

Восприятия и представления, полученные художником в процессе живого созерцания, перерабатываются затем сознанием художника на основе общей закономерности человеческого познания. Этой закономерностью, как учит ленинская теория отражения, является переход путем обобщенного отвлечения от отражения явления к отражению сущности.

Это положение об общей гносеологической основе научного и художественного познания имеет огромное теоретическое значение. Оно дает возможность разобраться в вопросе специфики художественного отражения жизни, показывает неточность формулировки «искусство есть мышление в образах», наголову разбивает разнообразие ухищрения буржуазной эстетики, пытающейся противопоставить художественное освоение мира его научному познанию.

Создавая художественный образ, художник, логически мысля с помощью воображения, фантазии (кстати, присутствующей в любом обобщении, в любой «самой строгой науке»), умышленно выделяет и затем специфически обобщает, типизирует те или иные существенные стороны и свойства объективного мира. «Говорят, — писал Белинский, — для науки нужен ум и рассудок, для творчества — фантазия, и думают, что этим порешили дело начисто, так что хоть сдавай его в архив. А для искусства не нужно ума и рассудка? А ученый может обойтись без фантазии? Неправда!» (В. Белинский, «Взгляд на русскую литературу 1847 г.»).

Художественный образ, как и понятие, есть, таким образом, результат отвлечения (что неразрывно связано с логическим мышлением) существенных сторон, свойств, качеств различных явлений действительности.

Для марксистско-ленинской теории познания, таким образом, между наукой и искусством нет и не может быть непроходимых граней. Логическое и художественное нельзя рассматривать, как это пытаются делать буржуазная эстетика, как противоположности. Однако игнорировать специфику научного и художественного освоения мира, специфику различных форм познания было бы также неправильно.

Какова же специфическая особенность всякого художественного познания в отличие от научного? Эта особенность заключается в том, что в художественном познании выделенные из действительности существенные черты, свойства, стороны явления в процессе творчества, в процессе создания художественного образа в конечном результате не отрываются от конкретно-чувственного облика, не превращаются в логическую абстракцию. Художник отражает в образе сущности явлений, типичное в них, не абстрагируясь от конкретности самих явлений действительности. Еще Чернышевский отмечал, «что искусство выражает идею не отвлеченными понятиями, а живым индивидуальным фактом; говоря «искусство есть воспроизведение природы и жизни», мы говорим то же самое» (Чернышевский, «Эстетические отношения искусства к действительности», 1948 г., стр. 118).

Всеобщее, закономерное в художественном образе выступает как единичное, но уже типическое явление.

Такое единство единичного и общего есть диалектическая закономерность, отражающая соотношение общего и единичного в объективном мире. «Общее, — говорит Ленин, — существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее» (В. И. Ленин, «Философские тетради», стр. 329).

Художник отбирает в жизни или создает в своем воображении такие единичные явления, которые бы наиболее полно выражали типичные стороны отражаемого явления. Эта особенность художественного образа дает возможность художнику, воплотившему образ в материале искусства, непосредственно обращаться к человеческим чувствам, с огромной силой воздействуя на людей с целью их воспитания и просвещения, дает возможность отражать путем создания цельной чувственно воспринимаемой картины отдельные стороны явлений так, как они не могут быть отражены и познаны наукой. При этом разные виды искусства в силу своих специфических особенностей могут наилучшим образом отразить лишь те или иные стороны жизни, что делает их столь необходимыми человеческому обществу.

Огромная познавательная и воспитательная роль искусства объясняется еще и тем, что в произведениях искусства познавательные моменты находятся в единстве с эстетическими и нравственными моментами. И бесконечно правы были русские революционные демократы, утверждая непосредственное воздействие русской литературы «на понятия и нравы общества» (В. Белинский).

Художественный образ, отражающий существенные стороны действительности, не только обогащает человека определенными мыслями, идеями, но также и формирует его характер, воспитывает его эстетический вкус. Художник, сумевший реалистически отразить те или иные существенные, типические стороны действительности, а точнее, человеческую жизнь во всех ее взаимосвязях, т. е. как «совокупность общественных отношений» (К. Маркс), выступает, как «инженер человеческих душ» (И. Сталин).

Проблема специфики художественного образа применительно к отдельным видам искусства еще недостаточно разработана. При разработке ее следует прежде всего исходить из ленинской теории отражения, из теоретических указаний в работах товарища Сталина, особенно посвященных вопросам языкознания, являющихся неоценимым вкладом в дело развития марксистской теории познания и специально ставящих проблему специфичности общественных явлений.

Как известно, основные виды искусства: литература, живопись, скульптура, театр, кино могут (с помощью своих специфических средств выражения) конкретно изображать различные явления действительности. Даже самые отвлеченные идеи передаются ими посредством изображения реальных явлений или предметов. Разница между этими искусствами лишь в средствах изображения: одни из них пользуются словом (литература), другие наглядным изображением действительности (живопись, скульптура), третьи сочетают и то и другое (театр, кино). Архитектура по своей природе такова, что она не может прямо изображать явления или предметы. Это связано с тем, что как искусство архитектура исторически вырастает на базе строительства различных сооружений. Будучи частью материальной культуры, будучи высшей художественной формой строительства, архитектура в целом обслуживает общество и материально и духовно. И в этом ее главная особенность. Конечно, и книги, и картины, и статуи материальны, однако их подлинная природа, их воздействие на человека не в их непосредственной материальности как физических предметов: литература, живопись, скульптура, словом «чистое» искусство, по отмеченному Лениным выражению Фейербаха, «не тре-

бует признания его произведений за действительность» (В. И. Ленин, «Философские тетради», стр. 50).

Архитектура, будучи непосредственно связанной с удовлетворением материальных потребностей человека, отнюдь не теряет от этого своих основных качеств, присущих другим видам искусства, — отражения действительности в художественных образах.

Любое высокохудожественное произведение архитектуры позволяет с огромной силой почувствовать и понять такие стороны культурной и идейной жизни эпохи, которые не под силу отразить, быть может, ни одному другому искусству.

В чем же тогда отличие архитектуры от других искусств? Что меняется от того, что искусство архитектуры является фактом материального преобразования действительности?

Отличие — в конкретном содержании образов архитектуры, в характере воздействия художественного образа в архитектуре на человека, в частных закономерностях создания художественного образа.

Служа практическому преобразованию действительности и являясь одновременно особой формой общественного сознания, архитектура представляет собой образец неразрывной связи художественного творчества с материальным производством. Связь в архитектуре идеологического и материального признает даже идеалистическая эстетика, не могущая отрицать практическое, материальное назначение архитектуры. Однако выводы, делающиеся из этого факта идеалистической и материалистической эстетикой, совершенно различны.

Идеалистическое понимание связи в архитектуре материального и идеологического от Канта и до современных формалистов сводится к утверждению одного из этих начал. В одном случае утверждается приоритет духовного и материальное сводится до простого средства выражения чистой, независимой от действительности идеи. В другом случае утверждается приоритет техники и функции, архитектура как искусство, по существу, отрицается.

Противоположной точки зрения придерживались представители материалистического направления, всегда подчеркивая неразрывную и органическую связь искусства архитектуры с материальной деятельностью общественного человека.

В самом деле, свои идеологические функции, являющиеся ведущими в органическом единстве материального и идеологического, архитектура выполняет, не отрываясь от материального производства, а путем такого художественного оформления материальной строительной основы, которое делает эту основу художественно выразительной, способной отражать реальную действительность, способной вследствие этого идеологически воздействовать на человека.

Рассмотрим, например, метрополитен на Западе и у нас в Москве. В первом случае это обыкновенное транспортное сооружение. Во втором — метро, являясь основным видом городского транспорта, представляет собой дворцы для народа, с огромной силой выражающие величие и красоту сталинской эпохи, заботу советского государства о трудящихся. Здесь утилитарное сооружение получило такое художественное выражение, в котором действительность выступила в отраженном, в познанном виде. При этом познанными (отраженными) оказались не только материальные, но и духовные стороны жизни социалистического общества. Это в свою очередь сделало материальную среду источником чувств и мыслей, сделало ее средством определенного идеологического воздействия.

Почему возможно, используя, формируя материальную действительность, делать ее способной отражать в конкретно-чувственной форме существенные стороны действительности, т. е. создавать художественный

образ, вызывающий у человека совершенно определенные ощущения, переживания, определенные ассоциации? Ленинская теория отражения дает на этот вопрос совершенно определенный ответ. Во-первых, потому, что каждое отдельное конкретное явление материальной жизни, являющееся результатом целесообразной человеческой деятельности, отражает отвлеченные от действительности те ее общие стороны, с которыми оно связано. Во-вторых, потому, что это общее, заключенное в отдельном, может быть достоянием человеческих чувств, поскольку материальная действительность, воздействуя на наши органы чувств, вообще способна вызывать у нас определенные ощущения, являющиеся связующим звеном между нашим сознанием и объективной реальностью.

Как используется эта возможность в искусстве архитектуры для создания художественного образа?

Возможность сознательного использования указанных свойств вытекает из способности человека вносить изменения во внешнюю природу, заставляя ее служить своим целям, господствовать над ней.

Познание человеком объективной реальности, верное отражение в сознании человека явлений и процессов природы раскрывает различные стороны и качества этих явлений, показывает, какие из них и в какой связи могут быть использованы для практических целей. Каждый человек отбирает из этих качеств и свойств те, которые нужны ему в практической деятельности. Общественная практика и здесь является, как говорит В. И. Ленин, определителем связи предмета с тем, что нужно человеку.

Что касается архитектуры, то здесь этот отбор имеет целью не только преимущественное удовлетворение утилитарных потребностей. Этот отбор служит сознательному оформлению отраженных, выделенных из действительности ее существенных сторон, качеств, свойств; такому оформлению, в результате которого эти свойства, качества, стороны предстанут в постройке в форме, легко воспринимаемой человеческими чувствами (и прежде всего глазом), в форме художественного образа. Отбираются поэтому такие различные свойства и качества постройки и ее отдельных частей, которые, будучи сознательно использованы, смогут в наглядно-чувственной форме выразить отраженную действительность, смогут связать воедино и возможность предмета отражать и его возможность выявлять это отражение путем воздействия на человеческие чувства. Используется все, что представляет в этом смысле строительство конкретного объекта, начиная с использования прямого воздействия зрительно воспринимаемых физических свойств постройки (высоты, длины, объема, величины, массы, цвета, фактуры и т. д.), тех представлений, которые выработаны у человека на основе непосредственного и косвенного опыта, в процессе предшествующей общественной практики, и до самых сложных ассоциаций, вызываемых в сознании человека основными элементами композиции.

Таким образом, ясно, что материальная среда может быть использована для создания эмоционально-чувственной среды, сама может принять в себя идею-образ, отвлеченную из действительности, и стать поэтому источником чувств и идей, а не только их фиксатором, как полагал Гегель. Сознательно заключенное в постройке идейное содержание, являющееся отражением реального мира, его материальной и духовной культуры, может быть выражено в форме художественного образа.

В этой связи необходимо подчеркнуть, что утилитарные моменты, не имеющие, казалось бы, никакого художественного значения, также оказывают на человека в единстве с художественным огромное идеологическое воздействие, не учитывая которое совершенно невоз-

можно. Например, удобная планировка какого-либо сооружения, соответствие ее назначению здания независимо от того, что она способствует решению утилитарных проблем, оказывает огромное идеологическое воздействие. С другой стороны, возможность привлечения в архитектуре смежных искусств помогает художественному формированию сооружения, позволяет усиливать его художественное звучание. Вследствие этого архитектурное сооружение может являться источником чувств всей совокупностью содержащихся в нем утилитарных и художественных моментов.

Для того чтобы создать сооружение, правдиво отражающее существенные стороны действительности, архитектор должен, во-первых, сделать свое сооружение наиболее выразительным, иными словами «подойти к предмету с подходящей мерой» (К. Маркс). Эта задача, правда, стоит и перед любой нехудожественной деятельностью. Но применительно к искусству она означает не то, что для иной деятельности. Вот почему решение этой задачи не может быть опущено; оно составляет неотъемлемую часть архитектурного творчества.

Задача архитектора, во-вторых, состоит в том, чтобы оформить материальное сооружение так, чтобы материальное, необходимое выступило в нем как должное, как желаемое, чтобы казалось, что иначе и не может быть, т. е. приобрело качество прекрасного. То, что в материальной жизни общества является необходимым, архитектура, как и всякое истинное искусство, должна показывать как должное, как желательное.

Задача архитектора, в-третьих, состоит в том, чтобы придать постройке такую художественную выразительность, такие художественные качества, которые по-своему раскрыли бы «идейный смысл событий и работы людей советской эпохи» (В. М. Молотов. 31-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции. Газета «Правда» 7 ноября 1948 г.).

Выполняя одновременно все эти задачи, архитектор отражает действительность в форме, доступной непосредственному чувственному восприятию. Осознанная реальная действительность, идеи эпохи выступают в архитектуре в конкретно-чувственном виде, в форме художественного образа. Основной особенностью этого образа является то, что он строится в процессе материального преобразования действительности.

Любой художественный образ реалистичен только в меру того, что он содержит в себе идеи, являющиеся правдивым отображением существенных сторон реальной жизни, т. е. типичного. «...типично, — указывал товарищ Маленков в отчетном докладе ЦК ВКП(б) XIX съезду партии, — не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным» (газета «Правда», 6 октября 1952 г.). Типизация в искусстве понимается, таким образом, в полном согласии с ленинской теорией отражения, как отражение самого существенного, характерного в явлении, того, что выражает его сущность. Вот почему справедливо отмечается, что ленинская теория отражения обосновывает реализм в искусстве.

Только тот художник, который стремится проникнуть и проникает в сущность отражаемых явлений и отражает тем самым объективно существующие явления и процессы глубже, вернее, полнее, чем они даны нам в ощущении, может быть назван реалистом. С другой стороны, всякий великий художник-реалист, правдиво отражающий жизнь, не может не отразить в своем творчестве существенные стороны действительности.

Типизация как отражение сущности явлений реальной действительности — важнейшая закономерность реалистического искусства, его специфический признак. Без типизации нет реалистического искусства вообще, нет реалистического искусства архитектуры, в частности. Архитектурный образ типизирует явления жизни. Характер и степень этой типизации зависят от возможностей архитектуры (как конкретного вида искусства) отражать те или иные стороны жизни и от субъективных факторов, связанных в первую очередь с мировоззрением художника и его мастерством.

Коснемся сначала объективной стороны дела. В каждом явлении общественной жизни художник подчеркивает, выявляет те или иные стороны предмета отражения, что связано с особенностями данного вида искусства. Одно и то же явление жизни, таким образом, рассматривается различными видами искусства в разных аспектах. К. Маркс говорил: «То, как они становятся его (человека — Г. М.) предметами, зависит от природы предмета и природы соответствующей ей сущностной силы, ибо именно определенным характером этого отношения создает особую действительную форму утверждения. Для глаза какой-нибудь предмет имеет иной вид, чем для уха, а предмет глаза — иной, чем предмет уха. Специфический характер каждой существенной силы составляет именно ее собственную сущность, а значит, и специфическую форму ее опредмечивания, ее предметного, действительного, живого бытия. Поэтому человек утверждает в предметном мире не только через посредство мышления, а и через посредство всех чувств» («Маркс и Энгельс об искусстве», стр. 42—43).

Так и в искусстве. Какое-нибудь явление для архитектуры, конечно, имеет «иной вид», чем для живописи или театра. В произведениях искусства типизируются те существенные стороны явлений, то объективное содержание, которое может быть выражено средствами данного искусства, что связано с его природой.

При всем различии конкретного содержания отдельных архитектурных типов в целом в произведениях архитектуры отражается экономическое и политическое состояние государства, характер его общественного устройства, уровень материального и культурного развития общества.

Содержанием архитектуры, таким образом, является не выражение функции сооружения, как полагают некоторые теоретики, еще не отрешившиеся от пережитков формализма, а самые общие идеи, отражающие объективные закономерности действительности. В советской архитектуре, например, находит наиболее прямое выражение открытый товарищем Сталиным основной экономический закон социализма, существенными чертами и требованиями которого является «обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путём непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники» (И. Сталин, «Экономические проблемы социализма в СССР», стр. 40).

Архитектура наиболее непосредственно может отразить, например, такое объективно существующее явление, как величие эпохи. В живописи это можно сделать, но лишь в виде аллегории или изображением такого события, которое является частным случаем, типичным примером, вызывающим у нас представление о величии. В архитектуре это находит свое наиболее полное, прямое отражение, так как ее главными художественными задачами и является прямое, наглядное утверждение величия и красоты эпохи, непосредственное выражение уровня материального, социального и культурного развития общества. Понятно поэтому, что в постановлении совета строительства Дворца Советов

(1932 г.) общая идейная задача была определена как задача отражения величия социалистической стройки.

Успешное выражение передовых идей позволяет архитектуре воспитывать человека, прививать ему вкус и культуру. Постройка, ставшая архитектурным сооружением, утверждая это преобразование как явление, соответствующее не только материальным, но и духовным потребностям данного общества, делается активной силой в формировании общественного сознания людей. Это делает зодчество общественным явлением, имеющим огромное преобразующее значение. Это делает его нужным человеческому обществу.

Огромная воспитательная и преобразующая роль архитектуры связана также и с тем, что это искусство, будучи фактом материальной действительности, соединяет в себе достоинства воздействия на людей материальной действительности и произведения искусства.

Природа архитектуры, определяемая тем, что архитектурное искусство является высшей художественной формой строительства, сообщая архитектуре столь большие достоинства, в то же время определяет и ее «слабости». Получая ряд качеств, которых нет у других искусств, архитектура в то же время в известном смысле более ограничена, чем эти искусства. Архитектура, к примеру, не может так конкретно выражать идеи, как это делают изображающие искусства, передавая нам определенные действия людей, воссоздавая облик индивидуальных явлений и предметов. Архитектура совершенно не может критически осваивать действительность — она по своей природе искусство утверждающее. Становится понятным отмеченное еще Альберти обстоятельство, что хотя все искусства, «точно состязаясь друг с другом, стремятся принести возможно больше пользы человеческому роду, все же каждое из них, очевидно, имеет нечто присущее и свойственное ему одному, благодаря чему оно сулит особые и отличные от остальных плоды» (Десять книг о зодчестве, стр. 5).

Подходя к проблеме специфики с учетом аспекта отражения, можно понять, почему нужно такое количество различных видов искусства, почему нужно то или иное искусство, можно правильно подойти к решению специфики архитектурного образа, ибо характер типизации определяется специфическими особенностями данного искусства, тем, какие стороны и качества явлений данное искусство может типизировать.

Степень типизации, т. е. глубина обобщения, глубина проникновения в сущность отражаемых явлений, определяется рядом субъективных факторов. Основным субъективным фактором, связанным с мировоззрением художника, является его творческий метод.

Признание огромной роли творческого метода именно как фактора субъективного полностью вытекает из основных положений ленинской теории отражения. В самом деле, отражая действительность, художник преобразует ее в своем сознании. Любая идея, таким образом, «есть не что иное, как материальное, пересаженное в человеческую голову и преобразованное в ней» (К. Маркс, «Капитал», т. 1, стр. 19).

Но раз так, то от отношения художника к действительности, от общих принципов его подхода к действительности, от его творческих установок, от его способности проникать в сущность явления в конечном счете будет зависеть содержание его творчества, будет зависеть степень типизации отражаемых им явлений действительности, правдивость создаваемых им образов.

Объективно любое произведение всесторонне связано с действительностью. Однако далеко не каждое глубоко проникает в сущность отражаемых процессов, далеко не каждое правдиво отражает действительность. На это способно только реалистическое искусство.

Только понимание искусства как отражения жизни с целью воздействия на общественную жизнь ориенти-

рует художника на изучение жизни, на ее правдивое отражение. Наоборот, теория и практика «чистого искусства», не ставящие перед собой задачу отражения действительности и свидетельствующие о непонимании или фальсификации сущности искусства и его задач, ориентируют на отрыв искусства от жизни. Это приводит к созданию искаженного художественного образа. Вот почему марксистско-ленинская эстетика рассматривает реализм, как основную линию развития мирового искусства. Вот почему метод советского искусства генерально сформулирован товарищем Сталиным как метод социалистического реализма. Этим подчеркнуто, что реализм есть единственно правильный и плодотворный метод искусства, что, как мы видели, теоретически обосновано ленинской теорией отражения.

Правдивость, верность отражения действительности, глубина проникновения в существо отражаемых явлений, т. е. глубина типизации жизненных явлений, — есть основное требование, предъявляемое к реалистическому произведению. Всякий реалистический метод и тем более метод социалистического реализма, являющийся качественно новой ступенью реализма, всеми своими основными принципами нацеливает художника на правдивое и глубокое отражение действительности. Среди этих принципов ведущим является принцип **идейности искусства**.

Служа средством преобразования материальной действительности, создавая в сознании людей новые образы, непосредственно осуществляя тем самым свою общественную функцию, искусство архитектуры отстаивает определенные классовые позиции, является всегда явлением глубоко идейным. Две функции всякого искусства — познание действительности и воспитание людей, отражение объективного мира и создание определенного эстетического идеала — при этом не только не противоречат друг другу, но, как известно, находятся в неразрывной связи, в единстве. Так, воспитание средствами архитектуры невозможно без глубокого и правдивого познания и отображения действительности. С другой стороны, от прогрессивности задач идейного воспитания людей, которые ставит перед собой архитектор, зависит степень правдивости отражения искусством архитектуры объективной действительности. Отсюда понятно, что положение о партийности архитектуры, как и всякого другого искусства, не только не противоречит тому, что она является формой познания мира, способной дать объективную истину, но и вытекает непосредственно из ленинской теории отражения.

Творцом учения о партийности идеологии вообще и о партийности искусства является Ленин. Еще в 1895 г. в работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» Ленин показывает, что значит принцип партийности, показывает его неразрывную связь с марксизмом, показывает, что познание общественной жизни, ее развития не может быть верным, если не внести в него точку зрения коммунистической партийности.

В борьбе против реакционной буржуазной идеологии Ленин и Сталин разработали основное положение марксистской эстетики — принцип партийности.

«...социалистический пролетариат должен, — писал В. И. Ленин, — выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме» (В. И. Ленин, соч., т. 10 стр. 27).

Буржуазно-реакционное искусствознание на словах всегда отрицало принцип партийности искусства. Оно доказывало, что искусство по своему существу не имеет никаких практических целей, что только «внешние» обстоятельства иногда заставляют его становиться на позиции определенной общественной группы, т. е. при-

нимать участие в общественной, классовой борьбе. Для буржуазного искусствознания борьба против партийности, идейности всегда была средством отстаивать свою собственную реакционную партийность.

Растленное буржуазное искусство эпохи империализма поставлено ныне на службу борьбы против марксизма, против передовой советской культуры, а современная буржуазная эстетика, прикрываясь флагом беспартийности, выступает под знаком воинствующего мракобесия, с пропагандой иррационализма и аморализма, с воинствующими субъективно-индивидуалистическими концепциями искусства.

Успехи всего нашего искусства и нашей архитектуры определены тем, что советское искусство пошло по пути, намеченному Лениным и Сталиным, стало «частью общепролетарского дела», стало искусством коммунистически-идейным, приняло непосредственное участие в построении в нашей стране коммунистического общества, в воспитании нашего народа в духе коммунизма. Передовое марксистско-ленинское мировоззрение деятелей советского искусства, партийный подход к отображению социалистической действительности способствует расцвету нашего искусства, способствует глубокому проникновению в сущность отражаемых явлений, способствует глубокому обобщению процессов, проходящих в нашей стране, их типизации. От глубины партийности в подходе к отражаемым явлениям действительности зависит степень, глубина типизации, степень реалистичности произведений советского искусства, степень их общественно полезной значимости. С другой стороны, партийность советского художника как раз и проявляется в глубине его проникновения в сущность отражаемых явлений. Вот почему в отчетном докладе на XIX съезде партии товарищ Маленков подчеркнул, что «Типичное есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая» (газета «Правда», 6 октября 1952 г.).

Таков один из решающих субъективных факторов, определяющих глубину типизации явлений действительности, принцип партийности — неотъемлемая составная часть творческого метода социалистического реализма. Только на базе метода социалистического реализма возможно ныне развитие подлинного искусства.

Однако для создания подлинно правдивых и высокохудожественных произведений одного мировоззрения, одной идейности мало, — нужно профессиональное мастерство, этот важнейший субъективный фактор творческого процесса, оказывающий огромное влияние на степень типизации жизненных явлений, фактор, без которого не может быть выявлена и сама идейность.

Поскольку любой творческий метод тесно связан с мировоззрением, он не зависит и не может зависеть от частных закономерностей данного вида искусства, он универсален для всех видов искусства. Для создания полноценного художественного образа художник, используя общие принципы творческого метода, должен еще в совершенстве владеть специфическими для данного вида искусства художественными средствами и приемами.

Взаимосотношения творческого метода и мастерства, таким образом, значительно сложнее, чем это кажется тесретикам, склонным включать мастерство в творческий метод. Упрощение проблемы, как известно, приводит лишь к недооценке роли профессионального мастерства, к недооценке такой важнейшей области теории архитектуры, как архитектурная композиция. Это совсем не означает, что творческий метод и мастерство

никак между собой не связаны. Напротив, связь мастерства и идейности совершенно очевидна. В искусстве социалистического реализма идейность и мастерство неразрывны. «Успех художественного произведения, — указывала «Правда» 26 августа 1951 г., — решается и глубина идейного замысла и высокое качество художественной формы».

Становится понятным, почему такое огромное внимание уделяется партией и правительством как идейному, так и художественному уровню произведений искусства. Становится понятным значение борьбы в советском искусстве за высокое художественное мастерство, за творческое освоение наследия, ибо без «формальных» успехов не может быть в искусстве и успехов идеологических.

Все более разворачивается борьба за подлинное мастерство в советской архитектуре. При этом требования к мастерству зодчего, сформулированные еще в резолюции I-го Всесоюзного съезда советских архитекторов (1937 г.) словами «строить быстро, экономно, прочно и красиво», показывают, что область распространения мастерства советского архитектора так же, как и его идейности, не может быть ограничена только художественными проблемами. Субъективные факторы архитектурного творчества в отличие от других искусств проявляются также и в решении утилитарных вопросов, в решении конструктивно-технических вопросов, в борьбе за экономию народных средств, за удешевление строительства.

Недостатки по линии идейности и мастерства приводят на практике к снижению темпов, удорожанию строительства, к снижению практической полезности и идейно-художественного уровня произведений архитектуры. Высокое мастерство и передовая идейность, напротив, позволяют успешно решать все задачи и создавать полноценные архитектурные сооружения, соответствующие потребностям советского народа. Степень этого соответствия является показателем идейности, истинности и художественности любого произведения архитектуры.

В. И. Ленин указывал: «...мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян... Это относится также и к области искусства и культуры» («В. И. Ленин о культуре и искусстве», Воспоминания К. Цеткин, стр. 299). Это указание Ленина никогда не должно забываться деятелями советского искусства. Партия и правительство неоднократно напоминают нам об этом. «Необходимо учитывать, — говорил на XIX съезде партии товарищ Маленков, — что идейный и культурный уровень советского человека неизмеримо вырос, его вкусы воспитываются партией на лучших произведениях литературы и искусства. Советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников».

Удовлетворение всё возрастающих духовных и материальных запросов советского народа — святая обязанность нашей архитектуры. В этом ей должна оказывать действенную помощь теория советской архитектуры, большие и малые проблемы которой могут быть решены только на основе бессмертных идей ленинизма, на базе развития этих идей в трудах товарища И. В. Сталина.

Обогащенная идеями марксизма-ленинизма, теория советской архитектуры все более и более становится действенной силой, способствующей дальнейшему расцвету советской архитектуры, имеющей своей великой задачей дальнейшее социалистическое преобразование действительности и отражение в художественных образах движения нашего общества, под водительством партии Ленина-Сталина, вперед, к коммунизму.



Рига. Общий вид центрального района Старого города

Реконструкция городов Советской Прибалтики и проблема архитектурного наследия

Архитектор Л. БОГДАНОВ

В решениях XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану большое внимание уделено дальнейшему развитию народного хозяйства прибалтийских советских республик. Народы Латвии, Эстонии и Литвы переживают период подлинного расцвета своей экономики и культуры.

Об этом можно наглядно судить на примере развития городского хозяйства в этих республиках и прежде всего на опыте реконструкции столичных городов — Риги, Таллина и Вильнюса.

После окончания Великой Отечественной войны в этих городах стали проводиться коренные реконструктивные мероприятия, намеченные еще в 1940 г., когда прибалтийские республики, свергнувшие ненавистный буржуазный режим, воссоединились с братской семьей советских народов.

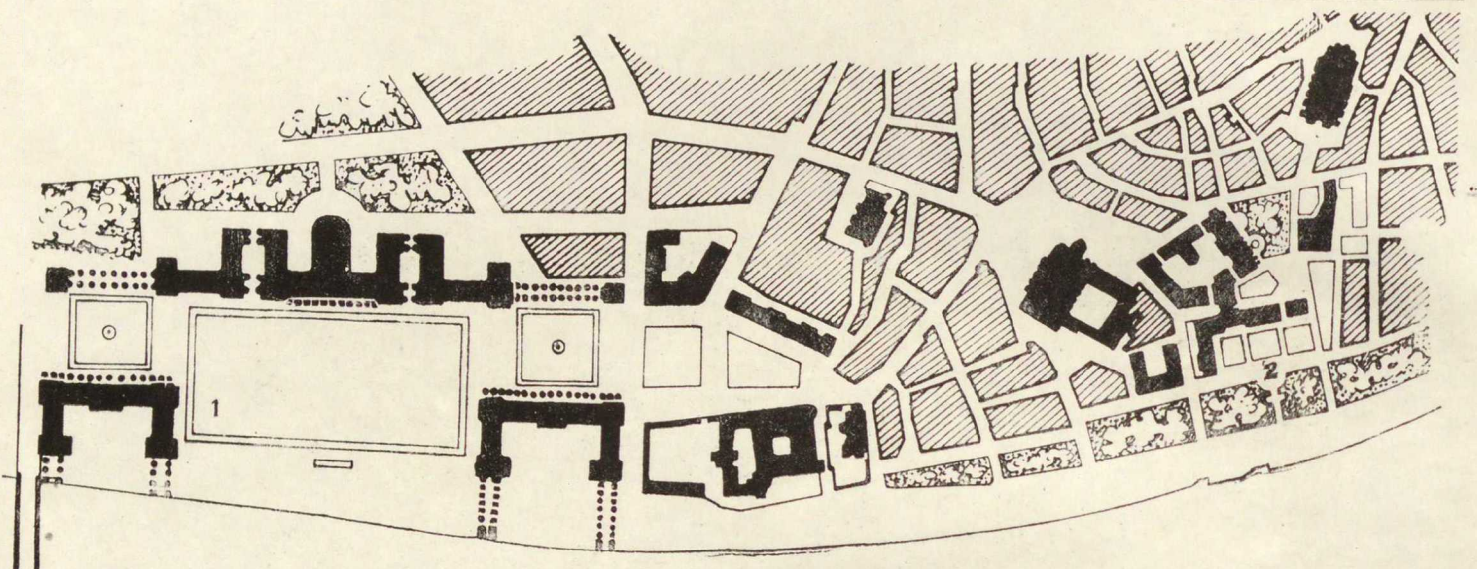
От составления генеральных планов развития городов архитекторы перешли к детальной разработке наиболее важных их частей и к объемному проектированию крупных общественных сооружений. Одновременно ведется проектирование и застройка жилых районов, широко развернуто благоустройство всей территории городов.

Основной архитектурной задачей и самым существенным звеном реконструкции Риги, Таллина и Вильнюса является создание ансамблей трех новых городских

центров. Проектирование и осуществление этих ансамблей представляет собой крупнейшее событие в творчестве архитекторов прибалтийских советских республик.

Архитекторы Латвии, Эстонии и Литвы обладают высокой профессиональной культурой. Но вполне естественно, что на первых этапах проектирования центральных ансамблей городов для архитекторов этих молодых советских республик многое оказалось принципиально новым в решении больших градостроительных задач. При буржуазных режимах Ульманиса, Пятса и Сметоны не только не могло быть речи о сколько-нибудь серьезных градостроительных мероприятиях, но и вся идейно-художественная основа архитектуры, находившейся при этих режимах под разлагающим влиянием конструктивизма и космополитизма, была полностью чужда и враждебна интересам развития культуры народов Латвии, Эстонии и Литвы.

Уродующее город влияние капитализма коснулось в свое время и архитектуры городов Прибалтики. В качестве примера можно привести хотя бы застройку Каунаса, который был главным городом буржуазной Литвы. Под воздействием космополитических идей конструктивизма этот древний город за короткий исторический срок во многом утратил свой веками складывавшийся индивидуальный архитектурный облик.



Рига. Схема реконструкции центра (вариант). 1 — новый ансамбль в районе «Цитадели» (по проекту арх. Тильманиса), 2 — застройка площади Ратуши (по проекту архитектора В. Олтаржевского), 1947 г.

Идейная опустошенность капиталистической архитектуры, ее открытое пренебрежение к национальному культурному достоянию народа отчетливо проявились, например, в проекте планировки Таллина, предложенном в свое время известным буржуазным урбанистом Саариненом. План Сааринена имел явно формалистический и нигилистический характер: в нем предлагалось объединить территории Старого и Нового города путем варварской пробивки магистрали через массив Старого города. Осуществление этой «идеи» привело бы к уничтожению многих архитектурных памятников и к разрушению цельности ансамбля Старого города.

Только при советской власти были созданы генеральные планы Таллина, Риги и Вильнюса, удовлетворяющие требованиям органического развития города, планы, сочетающие смелый реконструктивный замысел с бережным отношением к национальному архитектурному наследию.

В целях быстреего освоения социалистических основ советского градостроительства архитекторы Прибалтики обратились к богатейшему градостроитель-

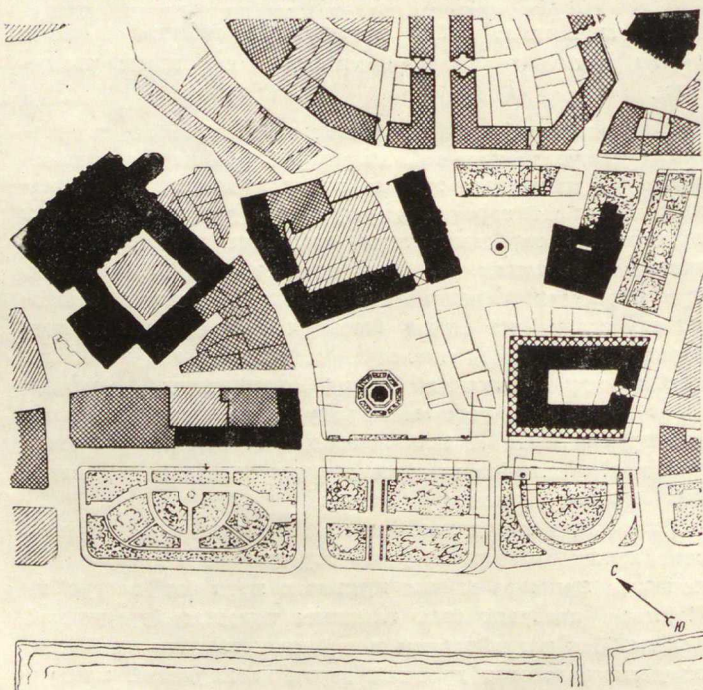
ному опыту зодчих РСФСР, пригласив для участия в проектировании центральных ансамблей ряд видных мастеров Москвы и Ленинграда. Участие этих мастеров было практической формой помощи архитекторам братских республик в решении сложных градостроительных задач. Был создан ряд предложений, сохраняющих свое значение для последующих стадий проектной работы. Ведущее сейчас детальное проектирование центральных городских ансамблей во многом основано на использовании этих исходных материалов.

В Риге, столице Латвийской ССР, одним из условий реконструкции центра было воссоздание разрушенного фашистскими захватчиками основного ансамбля Старого города — площади Ратуши. Приступая к решению этой задачи, советские латвийские архитекторы не ограничивались только реставрацией разрушенного ансамбля. Их мысль шла гораздо дальше. Была поставлена цель не только восстановить такие памятники, как собор Петра, дом Черноголовых и Ратуша, но и развить ансамбль в сторону набережной Даугавы путем создания новой площади Победы.

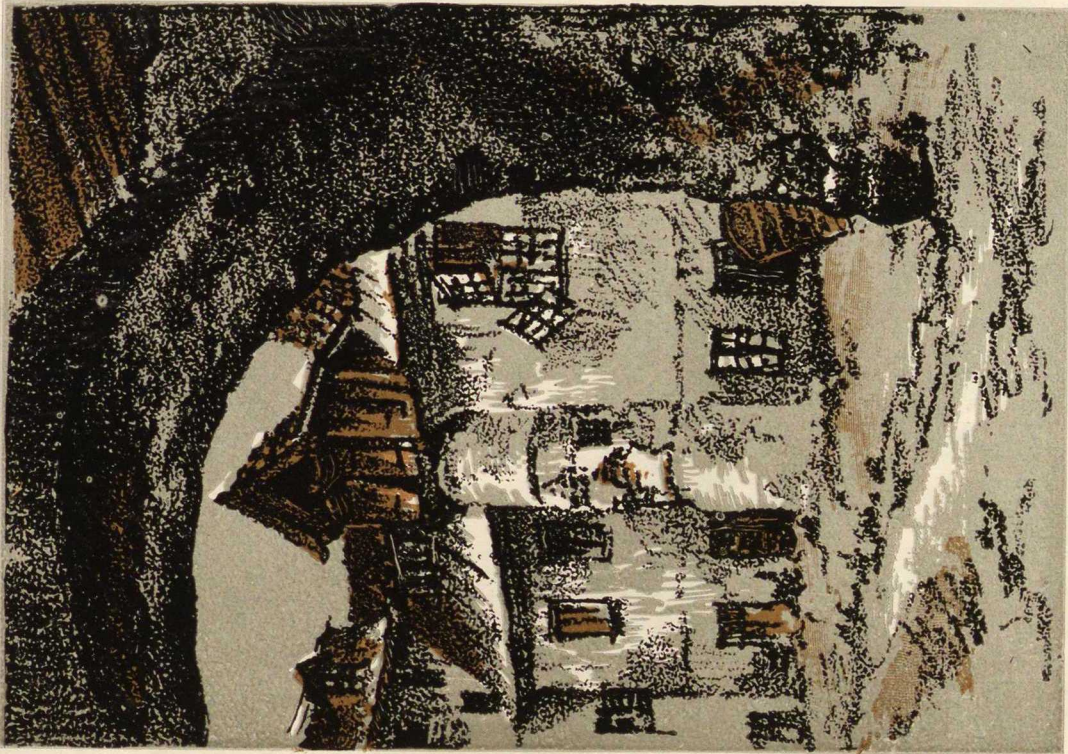
Участок нового городского центра, расположенный в районе Цитадели на набережной реки, непосредственно примыкает к площади Замка. Новый ансамбль, таким образом, зрительно должен был восприниматься в тесной связи с древнейшей частью города; это требовало согласования характера новой и древней архитектуры — задача исключительно сложная, подлинно творческая, для органического решения которой необходимо и глубокое знание наследия и столь же глубокое понимание новаторского содержания социалистической архитектуры.

В Таллине, столице Эстонской ССР, где планировочная структура центра представляет собой широкое бульварное кольцо, опоясывающее Старый город, с цепью расположенных в нем ансамблей, работы по реконструкции центра ведутся в неразрывной связи с древним наследием. Закончено благоустройство одной из частей нового ансамбля — площади перед театром «Эстония». Главная площадь — площадь Сталина подготовлена для новой застройки, которая начинается с сооружения памятника Победы. Другие объекты, как, например, Дом облсовета и Дом областных партийных организаций, уже проектируются.

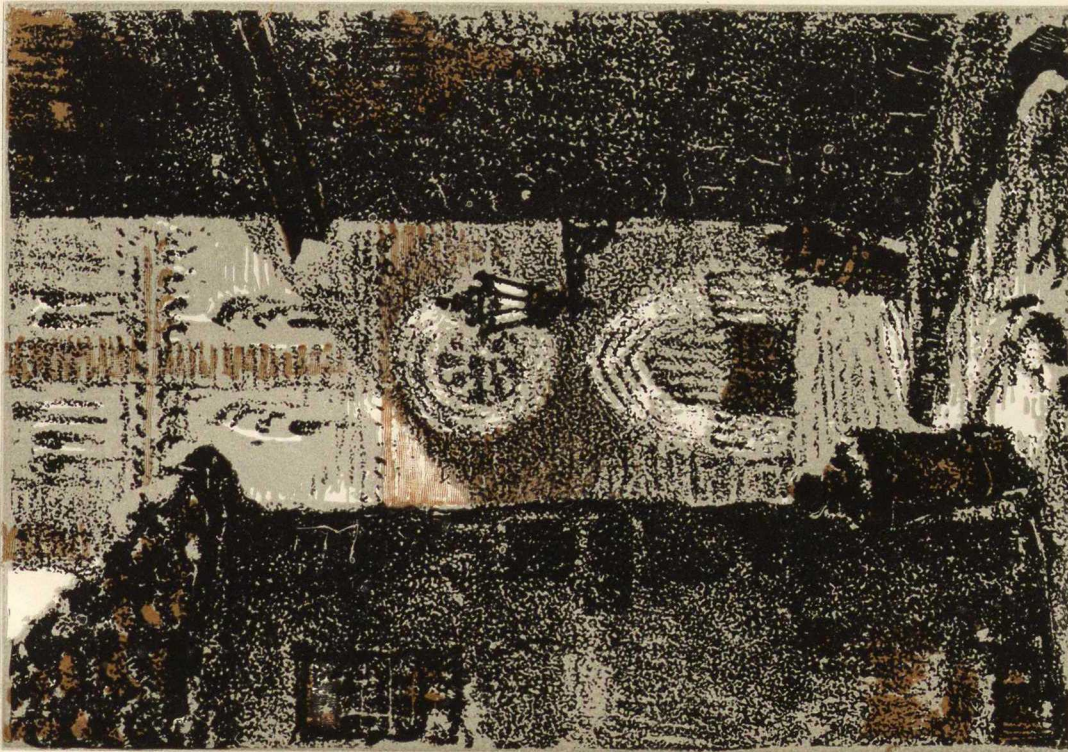
Отличительная черта реконструкции центра Таллина — это преодоление изолированности города от берега моря: Таллин, расположенный на берегу моря, тем не менее был полностью от него отрезан. Ясно, что со-



Рига. Вариант проекта восстановления площади Ратуши, 1947 г. Автор — архитектор Н. Колли



Дворик дома XVI века на Веццильсега



У Домского собора

Рисунки Э. Бернштейна



Рига, Комсомольская набережная

ветские зодчие не могли оставить такой крупнейший недостаток в архитектурно-пространственной организации города. Проектируемый проспект Мере-Пуэстее соединит с морским берегом участок нового городского центра, расположенный в системе бульварного кольца, окружающего Старый город.

В решении этой задачи архитекторам также пришлось самым непосредственным образом испытать силу влияния и роль архитектурного наследия в вопросах реконструкции древнего города.

В силуэте древнего ядра центра Таллина большое значение имеет архитектурный комплекс Вышгорода, расположенного на высоком скалистом холме. Господствующее место, которое занимает Вышгород в системе города, чрезвычайно усложняет проблему создания нового центра как доминирующего ансамбля, обладающего наиболее яркой художественной характеристикой. Исключалась какая-либо возможность масштабного подчинения Вышгорода новому центру, настолько удачно расположен вышгородский комплекс в конкретных условиях рельефа.

В капиталистических условиях эту трудную и противоречивую задачу решили бы очень просто: там никто не задался бы целью сохранить древний архитектурный комплекс, а еще менее — найти пути его органического включения в новый городской центр. Характерное для капиталистической архитектуры циничское пренебрежение к национальному культурному достоянию и идейно выхолощенное понимание эстетики зодчества полностью лишило бы градостроительную задачу какого-либо прогрессивного идейно-творческого содержания. Архитекторы советского Таллина, естественно, не могли занять подобную позицию. Они пошли по пути органического сочетания древних и новых частей центра — свободной композиции Вышгорода с осевым построением и подчеркнутым богатством архитектурных средств нового ансамбля.

Характерны черты новой планировки Вильнюса. Продуманным планировочным приемом, посредством главной магистрали, древние архитектурные ансамбли включаются в пространство нового центрального района, приобретают в нем подчиненное положение, полностью сохраняя в то же время свою художественную ценность.

Таким образом, уже на первоначальных этапах проектирования определялась структура новых центральных районов, в зависимости от условий каждого из городов. Композиционное построение новых централь-

ных ансамблей в каждом из городов имеет свои индивидуальные отличия, но архитектурно-пространственному решению всех трех городов присуща одна общая и чрезвычайно важная черта: согласованность архитектуры новых частей центра с исторически сложившимся обликом его древней части.

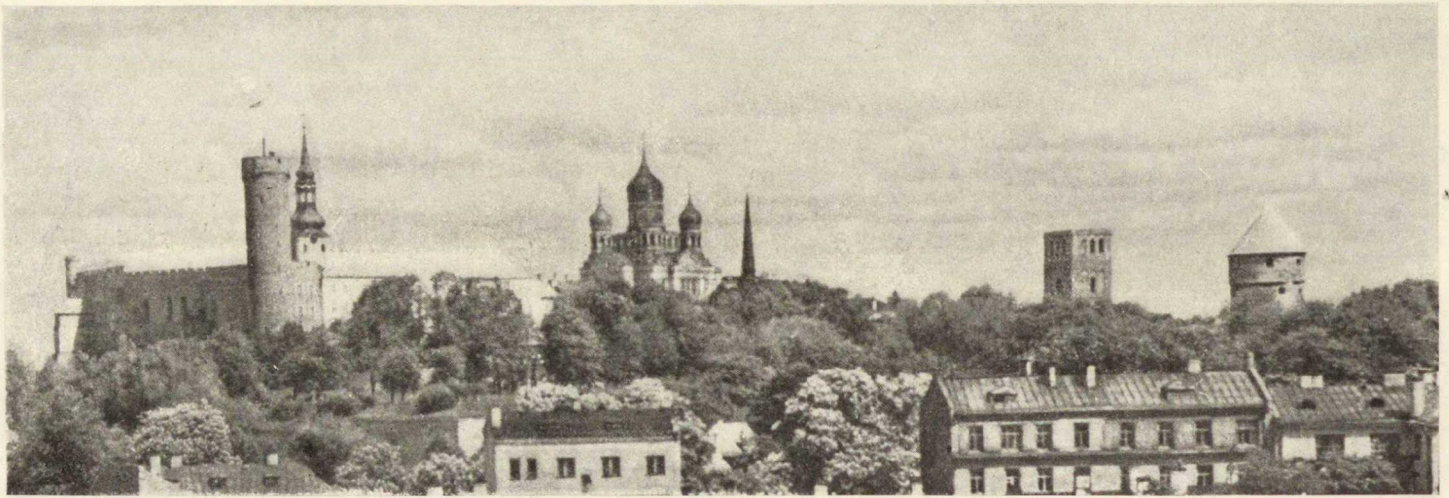
Следует всемерно подчеркнуть, что этот творческий процесс проходит не в направлении стилистического подчинения нового старому, а наоборот, по линии композиционного подчинения древних архитектурных памятников новой структуре города, с преобразованием общего идейно-художественного облика всего городского центра.

Все это говорит о значительном идейном и творческом росте архитекторов советских прибалтийских республик, о их способности решать крупнейшие градостроительные задачи с принципиальных творческих позиций. Вместе с тем надо отметить, что в конкретной реализации этих верных замыслов есть еще много несовершенного, а подчас и неверного, и к этим вопросам необходимо привлечь внимание архитекторов Советской Прибалтики.

Большие работы ведутся в Риге. Центр города благоустроен, он украшен новым памятником Ленина; начинается строительство первого в Прибалтике высотного здания — Дома колхозника; подготавливаются другие крупные градостроительные мероприятия. Вызывает, однако, тревогу, что в новом варианте центра Риги в известной мере стало утрачиваться то единство нового и традиционного, которое было характерно для выработанных в 1945—1948 гг. принципов планировочной организации городского центра.

По новому варианту ансамбль центрального района предполагается разместить в заречной части города (в варианте 1945—1948 гг. для него отводился прибрежный район «Цитадели»). Новое предложение вызывает серьезные сомнения, так как не решает, при всей своей кажущейся радикальности, ряда важных вопросов как планировочной организации города, так и его идейнообразного выражения.

В первоначальной постановке задачи одной из составных частей центра города должен был служить восстановленный главный ансамбль Старого города — площадь Ратуши. Правильность этого принципиального исходного положения никем не оспаривалась. Но практически уже создается угроза серьезного нарушения этого замысла, в котором наследие находило свое



Таллин. Центр Старого города. Вышгород. Слева направо: замок с башней «Длинный Герман» (XIII в.), кивер кафедрального собора (XV в.), храм Александра Невского (1902 г.), башни Нигулисте (XIV в.) и Кик-ин-де-Кок (XIV в.)

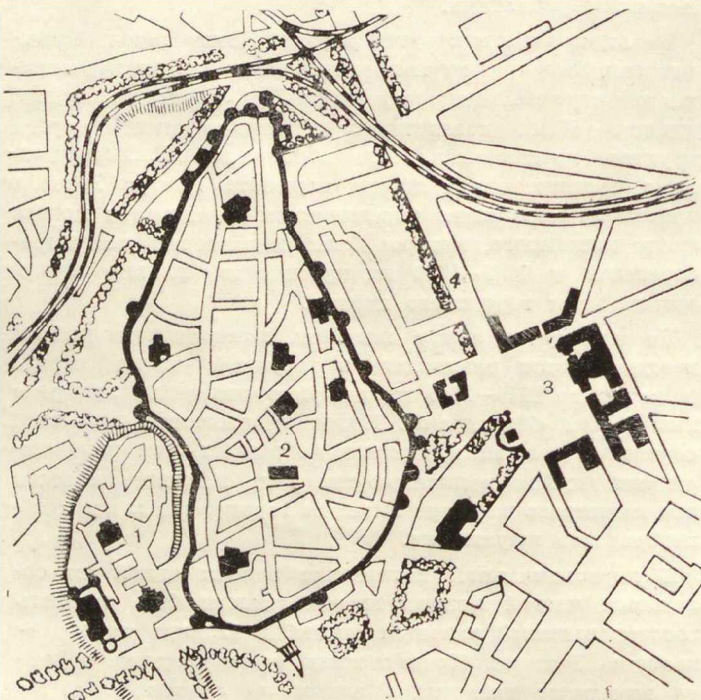
органическое место в современном центральном ансамбле Риги. Новый мост через Даугаву предполагается теперь расположить по оси улицы Свободы, расширяемой улицы Кальтю и площади Ратуши. Если мост будет осуществлен в данном месте, то Старый город окажется разрезанным на две части; будет нарушено единство его ансамбля, а возможность восстановления разрушенных войной ценных архитектурных памятников окажется утраченной навсегда.

Неправильность намечаемого расположения моста заключается не только в этой ошибке. Мост через Даугаву — важнейшее транспортное сооружение, о строительстве которого непосредственно записано в решениях XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану. Нельзя недооценивать значительность этого сооружения, трактовать его как только внутригородской элемент. При большой ширине реки и громадной транспортной роли нового моста подобное снижение действительного значения моста будет серьезной ошибкой. Несомненно, что это крупнейшее сооружение должно быть и будет использовано для грузового транспорта. При этом улица Свободы, Старый город и новый республи-

канский центр будут превращены в транзитную территорию, что явно нецелесообразно.

В Вильнюсе после обсуждения ряда предложений о характере и месте размещения городского центра выработана верная в своей основе структура протяженного ансамбля, осью которого служит проспект Сталина с площадями Кафедры, Черняховского и новым ансамблем главной площади в Лукишках. В застройке столицы Литовской ССР, однако, также допускаются, на наш взгляд, отдельные ошибки принципиального характера. В частности, неверно ведется, по нашему мнению, проектирование Дома Совета Министров.

Авторы проекта стремятся создать удобный подход к высотной композиции Дома Совета Министров со стороны реки Нерис. Стремление правильное. Но нужно найти реальные возможности осуществления этого замысла без того, чтобы причинялся урон ценным архитектурным памятникам. По первоначальному проекту высотная композиция Дома Совета Министров создавалась в органической связи с памятником архитектуры XVII в. — костелом Якова. Новое проектное предложение по существу потребует сноса этого сооружения.



Таллин. Вариант плана центра города. 1 — Вышгород, 2 — Старый город, 3 — Новый центр, 4 — Новый проспект Мере-Пузстее



Таллин. Старый город. Морские ворота. Рисунок арх. Э. Бернштейна



Таллин. Район нового центра со стороны Старого города. Справа — реконструированный театр «Эстония»

Все эти факты говорят о еще недостаточном внимании архитекторов к проблемам творческого освоения градостроительного и архитектурного наследия и к вопросам качественно нового, органического развития в современном зодчестве исторически сложившейся национальной архитектурной формы. Все еще имеют место отдельные случаи игнорирования наследия или, наоборот, механического копирования элементов древних памятников в новых сооружениях. Например, в ряде проектов архитектура новых центральных районов столиц прибалтийских республик трактовалась в конечном счете или вне связи с архитектурным окружением (проекты арх. Красыньш—Рига; Зубовас и Шешельгис — Вильнюс), или со стилизацией «под старину» (проекты арх. Олтаржевского и Руднева — Рига; Велканова и Шеломова — Вильнюс). Мотивы архаики иногда дают о себе знать и в самых последних работах по проектированию и застройке этих городов. Еще наблюдается путаница в вопросе, что считать национальным наследием в латвийской, эстонской и литовской архитектуре.

Совещания по вопросам архитектуры городов советских прибалтийских республик, проводившиеся в 1951 г. в Таллине и в 1952 г. в Вильнюсе (с участием представителей Академии архитектуры СССР), в известной мере способствовали правильной постановке проблемы освоения архитектурного наследия и национальной архитектурной формы. Однако эта проблема, обсуждавшаяся на творческих конференциях в числе многих срочных вопросов текущей градостроительной практики, не получила должного глубокого освещения. Между тем от ее ясности во многом зависят пути развития архитектуры городов Прибалтики.

* * *

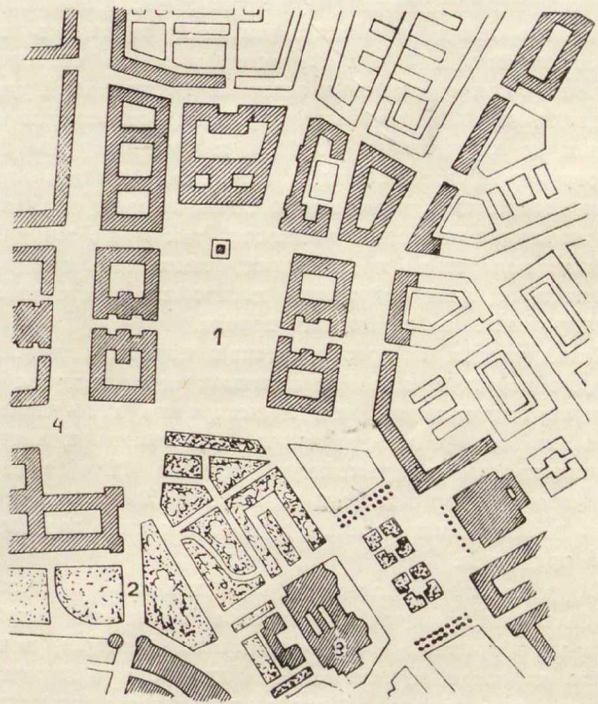
Рига, Таллин и Вильнюс являются древними городами, их возникновение датируется XII—XIII в., т. е. эпохой появления первых городов на территории Северной и Восточной Европы. Они сохранили свое старинное центральное ядро с многими архитектурно-историческими памятниками, группирующимися в ансамбли.

Сохранившиеся в Риге, Таллине и Вильнюсе обширные комплексы старинной архитектуры (ансамбли так называемого Старого города) придают архитектурному облику этих столичных городов характерные и ярко индивидуальные черты. Являясь памятником народной национальной культуры, Старый город представляет собой большую историческую и художественную ценность и не может не учитываться в ходе реконструкции столиц Латвийской, Эстонской и Литовской Советских Республик.

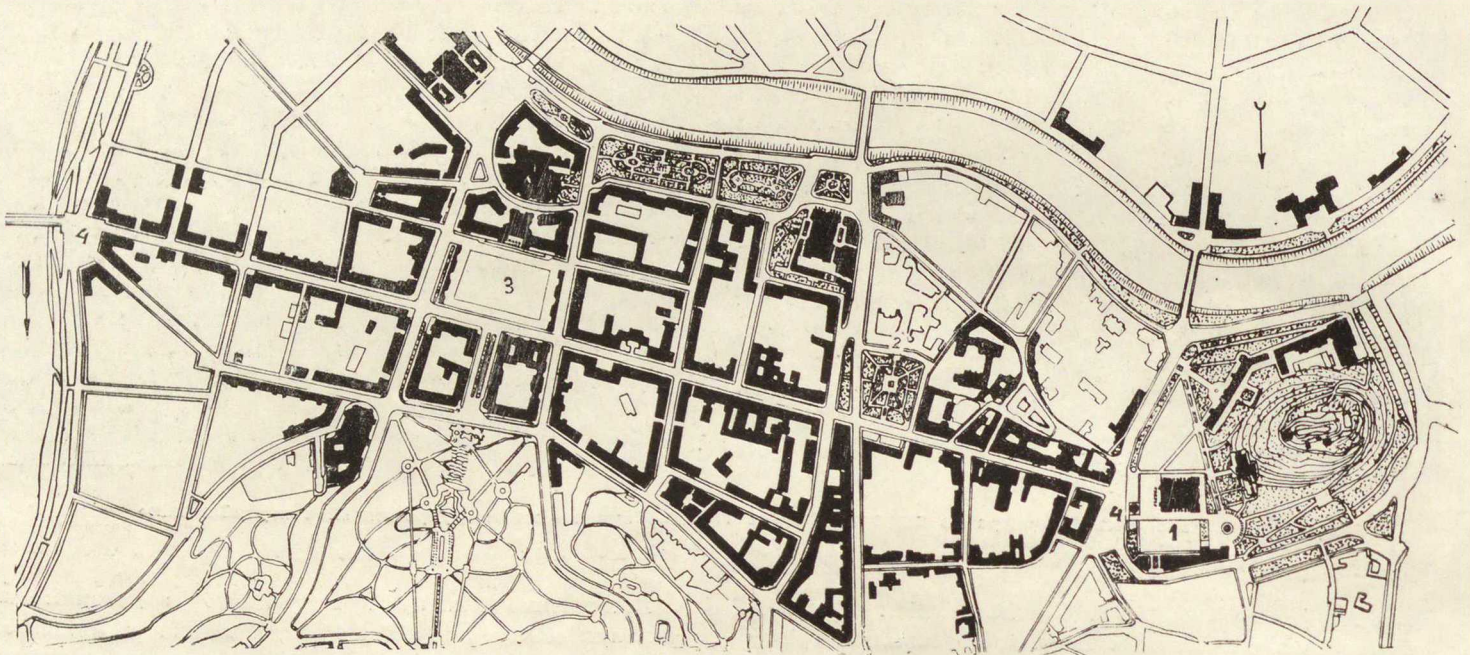
Естественно возникает вопрос: что в древних ансамблях центров городов Риги, Таллина и Вильнюса следует считать источником в деле нового развития национальной советской архитектуры? Вопрос этот, имеющий большое теоретическое и практическое значение для архитекторов этих городов и к тому же почти не изученный, в значительной мере связан с историей народов Латвии, Эстонии и Литвы. Прежде чем ответить на него, необходимо, следовательно, разобраться в истоках национальных традиций архитектуры Риги, Таллина и Вильнюса.

История возникновения и развития Риги, Таллина и Вильнюса подтверждает, что в их архитектуре непрерывно и с большой силой развивались подлинно национальные самобытные элементы. Это полностью опровергает распространенную в литературе стран капиталистического Запада версию, по которой архитектура городов Прибалтики по своему происхождению является будто бы преимущественно тевтонской.

При ознакомлении, например, с историей Литвы немедленно же обнаруживается, что на архитектуру Вильнюса даже при самых настойчивых ухищрениях эта



Таллин. Вариант плана нового центра. Авторы — архитекторы Кузик и Коттли, 1947 г. 1 — площадь Сталина, 2 — ворота улицы Виру — граница Старого города, 3 — театр «Эстония», 4 — проспект Мере-Пуэстее



Вильнюс. Вариант реконструкции центра. Автор — архитектор Микучанис, 1947 г. 1 — Старый город. Площадь Кафедры, 2 — площадь Черняховского, 3 — новый ансамбль главной площади, 4 — проспект Сталина (б. улица Гедимина)

«теория» никак не может быть распространена. Особенности исторического развития Великого княжества Литовского, в котором, отметим попутно, преобладало славянское население, привели к кристаллизации в древней архитектуре Вильнюса самобытно интерпретированных форм Возрождения и барокко. Именно этими чертами характерно большинство архитектурных памятников Вильнюса.

Если обратиться к некоторым общеизвестным историческим фактам, то окажется, что никак не могло проявиться в архитектуре Риги и Таллина влияние культуры рыцарских орденов. Известно, например, что основной инструмент агрессии в Прибалтике XII—XIII вв. — ливонский рыцарский Орден (Меченосцев), организованный Ватиканом в 1202 г., был по своему составу сбродом авантюристов без роду и племени. Никаких своих строительных традиций, а тем более архитектурных традиций Орден не имел; даже его собственные замки (например, рижский) строились мастерами из Висби. Сфера же «деятельности» тевтонского Ордена была ограничена землями Восточной Пруссии, Польши, и, следовательно, прямого отношения этот Орден к территории Латвии и Эстонии не имел. В структуре латвийских и эстонских городов орденские постройки играли самую незначительную роль как по их художественной ценности, так и по местоположению: вследствие враждебных отношений между Орденем и городом орденские постройки располагались изолированно, за пределами города.

Католическая и протестантская церкви оставили в Старом городе немало памятников архитектуры. Но следует подчеркнуть, что, несмотря на относительную устойчивость планировочных приемов культового строительства, в архитектуре храмов Старого города (например, в памятниках барокко в Вильнюсе и др.) ясно различаются местные художественные национальные традиции.

На развитие и характер строительства в древних прибалтийских городах наиболее серьезное влияние оказали оборонные и экономические факторы, в частности, торговля, игравшая большую роль в жизни населения этих городов. Исторические факты показывают, что и по этой линии в местную архитектуру не проникали сколько-нибудь отчетливо сложившиеся чужеродные национальные влияния. Ганзейский союз был орга-

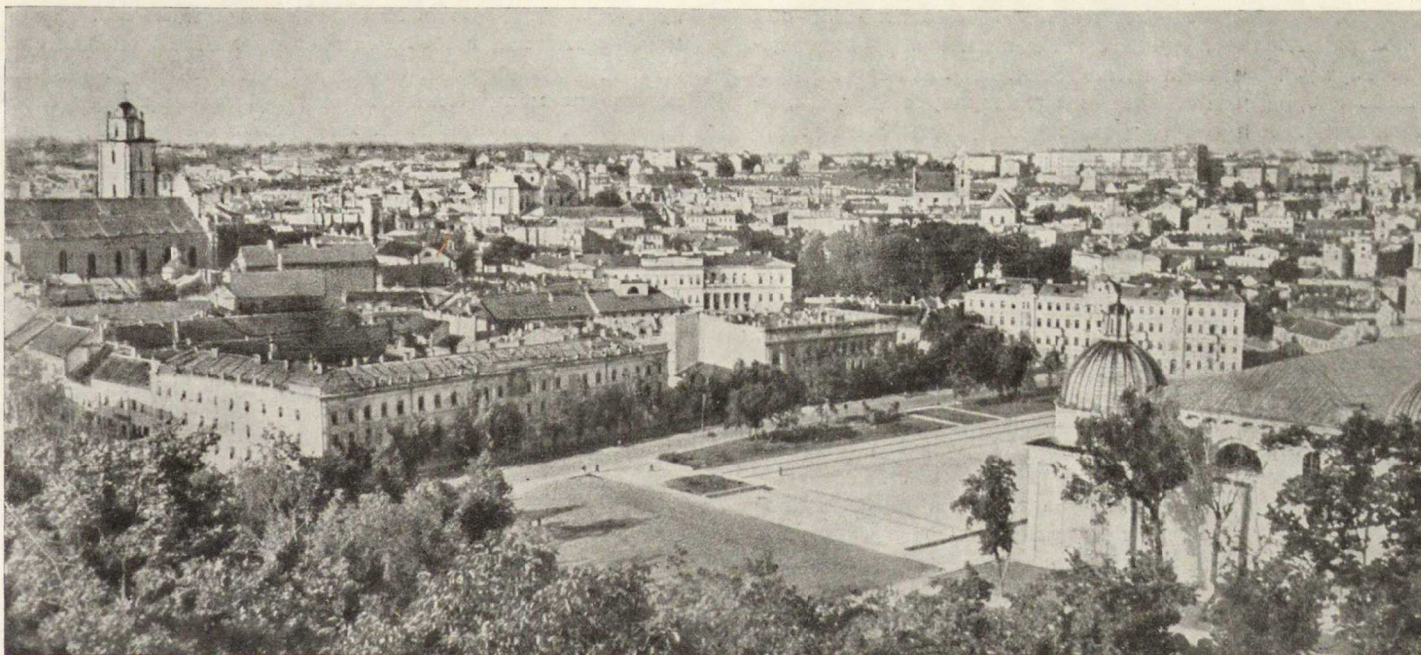
низацией международной. Свои позиции в Прибалтике он делил со своим предшественником и современником — Висби, а в своей собственной деятельности в Прибалтике опирался на торговлю с городами Руси (Новгород, Полоцк, Псков, Смоленск).

Требованиями обороны и характером экономического развития обусловлено образование основных типов массовой застройки Старого города — укрепления, жилья, гильдии, ратуши и т. д.

Как показывают факты истории, бессмысленно искать в этом процессе становления архитектурной формы под воздействием оборонных и экономических факторов какое-то чужеземное влияние. Внешние силы, так или иначе дававшие себя знать в истории возникновения и первоначального развития прибалтийских городов, не имели определяющего значения, а к тому же не носили отчетливо выраженных национальных признаков, а поэтому и не могли привести к сколько-нибудь серьезному воздействию на архитектуру Старого города.

Сторонники той глубоко неверной, антинаучной точки зрения, что в развитии древних частей прибалтийских городов сыграли значительную роль тевтонские влияния, обычно спекулируют на фактах принадлежности прибалтийских городов в XIII—XVII вв. к насильственно навязанной им административной системе. Ими берется срок от первых актов агрессии рыцарского Ордена против народов Прибалтики (крестовые походы начала XIII в.) до Ништадтского мира (1721 г.). Однако общеизвестно, что эта агрессия в тот период неоднократно перемежалась со шведской, датской, польской, следовательно, пребывание немецких феодалов на захваченных ими территориях на деле было гораздо менее длительным. Их хозяйничание на чужой земле было еще более сокращено непрерывавшейся борьбой народов Прибалтики за свою независимость. Неправильно, таким образом, считать период от крестовых походов начала XIII в. до 1721 г. временем действительного пребывания немецких завоевателей на этих землях.

Известно также, что влияние иноземных захватчиков-ассимиляторов на формирование национальной куль-



Вильнюс. Вид центральной части Старого города с башни замка Гедимина

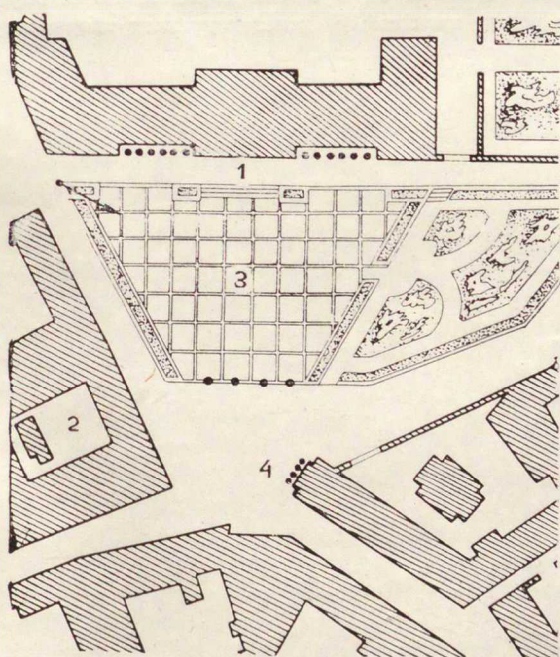
туры поработаемых ими народов вообще незначительно, что можно проследить на примере развития языка народа. Товарищ И. В. Сталин в своем труде «Марксизм и вопросы языкознания» приводит пример трехсотлетнего турецкого владычества на Балканах, оказавшегося бессильным изменить структуру балканских языков.

«История отмечает большую устойчивость и колоссальную сопротивляемость языка насильственной ассимиляции... Сотни лет турецкие ассимиляторы старались искалечить, разрушить и уничтожить языки балканских народов. За этот период словарный состав балканских языков претерпел серьезные изменения, было воспринято не мало турецких слов и выражений, были и «схождения», и «расхождения», однако балканские языки выстояли и выжили. Почему? Потому, что грамматический строй и основной словарный фонд этих языков в основном сохранились».

Национальная архитектурная культура, естественно, также обладает большой устойчивостью, сохраняя свои

самобытные основы и в тяжелые периоды национальной истории, когда народ временно подпадает под власть иноземных захватчиков. Достаточно сослаться на русскую архитектуру, которая в период монголо-татарского нашествия не только не утратила свою самобытность, а наоборот, еще больше укрепила и развила свои национальные черты, особенно в области градостроительства.

Антинаучная точка зрения на архитектуру народов Латвии, Эстонии и Литвы терпит крах при первой же



Вильнюс. Площадь Кутузова. Схема плана. 1—клубное здание (б. дворец губернатора). Архитектор В. П. Стасов (XIX в.), 2—университетские корпуса (XIX в.), 3—партер, 4—портик



Площадь Кутузова

проверке историческими фактами. В частности, она опровергается и историческими данными о происхождении городов. Возникновение Риги и Таллина датировалось в буржуазной западной литературе и условно и неверно. Например, утверждение, что Рига была основана в 1201 г. пришельцами из Бремена совершенно не соответствует действительности, так как это населенное место существовало задолго до их появления на берегах Даугавы. Настолько же неправильно утверждение, что Таллин был будто бы основан в 1219 г. датчанами; этот город эстов к тому времени уже существовал, назывался Линданиссой, имея также русское название Колывань.

Силы агрессии, не определяя основного характера архитектуры древних городов, могли лишь насильственно задерживать процесс ее национального развития; прекратить этот процесс они не могли.

Анализируя исторические условия, в которых происходило становление архитектуры городов Прибалтики, невозможно не вспомнить о тех силах, которые способствовали этому процессу. История отмечает постоянные дружественные связи между народами Прибалтики и русским народом, восходящие еще к X в. Роль Новгорода, Пскова, Полоцка и Смоленска в этом отношении общеизвестна. О дружественной помощи русского народа народам Прибалтики свидетельствует также их совместная борьба против захватчиков и интервентов, проявившаяся, например, в поддержке Новгородом крупнейшего восстания эстов в 1343 г., в битве на Чудском озере под предводительством Александра Невского, в битвах при Грюнвальде и Танненберге, когда крестоносцы наголову были разбиты объединенными силами русского и прибалтийских народов.

Торговые отношения с Русью способствовали развитию крупнейших городов Прибалтики, входивших в число «вольных городов» Ганзейского союза. В XI—XIII вв. на территории Прибалтики существовали русские города Нарва (Ивангород), Юрьев (Дерпт, Тарту), Кукенойс (Кокенхузен), Герцике, являвшиеся центрами небольших княжеств. На развитие архитектуры Старого города оказала несомненное влияние архитектура Новгорода, Пскова, Полоцка, представлявших собой в то время крупнейшие центры культуры, в частности, градостроительной культуры.

Композиция Вышгорода в Таллине, имеет, например, несомненное родство с кремлями русских городов.

Ярко проявилась прогрессивная роль и дружеская помощь русского градостроительства в развитии архитек-

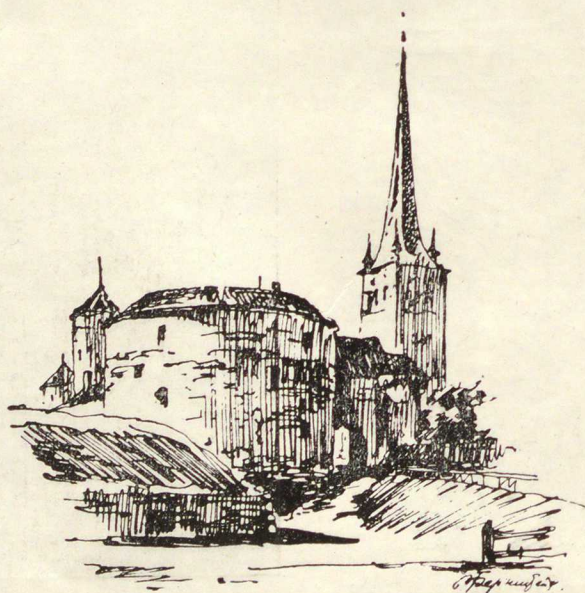
туры Риги, Таллина и Вильнюса и в позднейшие времена, в частности, в XVIII веке; в этот период названные выше города выросли более чем в десять раз, возникли новые ансамбли (Новый город), ансамбли Старого города обогатились памятниками русского барокко и классицизма.

Анализ и сопоставление исторических фактов позволяют сделать неоспоримый вывод о том, что памятники архитектуры Риги, Вильнюса и Таллина в своем большинстве представляют собой самобытные произведения национального зодчества. Они возникли в сложной обстановке становления и развития национальной культуры народов Прибалтики, в борьбе с чужеродными влияниями, при поддержке и прогрессивном влиянии русской архитектуры.

Сложность процесса формирования важнейших элементов национальной архитектуры Латвии, Эстонии и Литвы, естественно, обусловила и появление в этой архитектуре различных наслоений и примесей. Выявление наиболее самобытных элементов зодчества — задача важная и ответственная. Требуется настойчивое изучение памятников архитектуры для того, чтобы в каждом отдельном случае определить, в какой мере архитектура того или иного древнего сооружения обладает прогрессивными национальными чертами, способными оплодотворить современное зодчество в городах Латвийской, Эстонской и Литовской Советских Социалистических Республик. Этими наиболее яркими национальными чертами часто обладают не столько уникальные сооружения (в которых народное национальное начало иногда искажено или погребено под позднейшими переделками), сколько произведения массовой застройки, в первую очередь жилые дома. Жилой дом в Старом городе служит прообразом многих других сооружений, включая гильдии, ратуши и даже храмы.

Конкретные архитектурные формы жилища, как и приемы построения ансамбля, различны в Риге, Таллине и Вильнюсе. Но для них характерны общие, принципиально важные черты, присущие именно архитектурному творчеству народов Латвии, Эстонии и Литвы и составляющие национальную особенность архитектурной культуры этих народов.

В процессе новаторского освоения национальной формы в современной архитектуре Риги, Таллина и Вильнюса необходимо не только изучение архитектурного наследия, имеющегося в самих городах, но и обращение ко всему народному архитектурному творчеству.





Административное здание в Сочи. 1936 г.

Выдающийся советский зодчий

(К 85 - летию И. В. Жолтовского)

Более шестидесяти лет назад началась творческая деятельность выдающегося советского зодчего Ивана Владиславовича Жолтовского.

Еще будучи студентом Академии художеств, И. В. Жолтовский осуществляет ряд построек и интерьеров в Петербурге и в других городах. Окончив в 1896 г. с золотой медалью Академию художеств, молодой зодчий проектирует и строит старое здание гостиницы «Метрополь» в Москве, интерьеры дома Юсуповых в Петербурге и ряд других зданий.

Первые творческие достижения зодчего были результатом глубокого изучения лучших образцов архитектуры античности, эпохи Возрождения, русской классической и народной архитектуры.

Построенные им в дореволюционный период дом Скакового общества, особняки Тарасова и Морозовой в Москве, усадьбы в Липках, Бережках, интерьеры дома Носовых в Москве и многие другие произведения отличаются высоким профессиональным мастерством, ясностью композиции, гармоничностью пропорций, тщательной прорисовкой деталей.

В 1909 г. И. В. Жолтовскому присвоено звание академика архитектуры.

На фоне общего упадка архитектуры, господства формализма и эклектики, в дореволюционных произве-

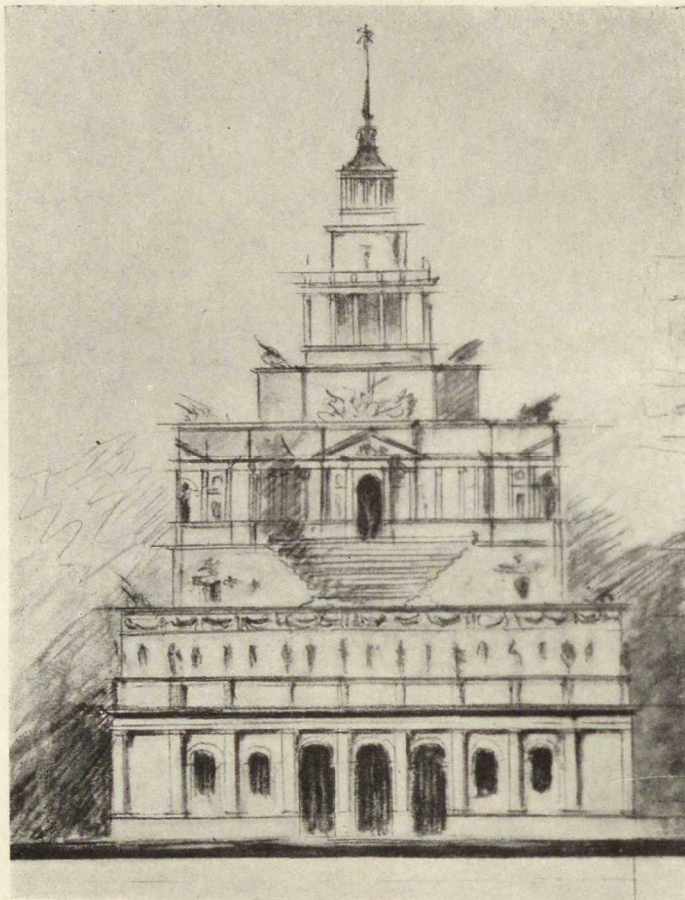
дениях Жолтовского так же, как и в творчестве других передовых русских архитекторов, выступают прогрессивные для того времени черты — стремление поднять архитектурное мастерство, достичь строгости стиля, красоты и гармонии, обращение к классическому и народному зодчеству.

Однако бедность идейного содержания архитектуры, индивидуализм, свойственный капиталистической культуре, частновладельческий характер строительства не могли не ограничить творчества даже самых передовых архитекторов того времени, и создание отдельных удачных произведений не могло остановить упадка искусства архитектуры.

Только Великая Октябрьская социалистическая революция раскрыла перед архитектурой, как и перед всеми видами искусств, широчайшие перспективы развития и расцвета.

С первых лет революции И. В. Жолтовский, к тому времени известный русский зодчий, всецело отдает свое творчество служению интересам народа.

Возглавляя Архитектурную комиссию Московского Совета, И. В. Жолтовский руководит первоочередными работами по реконструкции Москвы. Одновременно по личным указаниям В. И. Ленина он разрабатывает перспективный проект планировки столицы. В эти го-



Эскиз к проекту реконструкции здания Манежа. 1923 г.

ды Жолтовский разрабатывает проект реконструкции площади Большого театра, реконструкции и надстройки здания Манежа, активно участвует в реализации ленинского плана монументальной пропаганды.

В 1923 г. под руководством И. В. Жолтовского осуществлена одна из первых работ по реконструкции столицы — архитектурный ансамбль Всероссийской сельскохозяйственной выставки, на территории которой впоследствии был создан Центральный парк культуры и отдыха им. Горького.

Создание этого ансамбля было одним из первых крупных достижений советской архитектуры.

В глубоко продуманном генеральном плане выставки, в торжественном, праздничном характере ее площадей и аллей, простых и ясных формах архитектуры, в которой мастерски использованы декоративные и строительные возможности дерева, в широком охвате окружающей природы (в композицию ансамбля выставки органически вошли река, зелень, пруды) — во всем начинают проявляться новые качественные черты социалистической архитектуры: ее ансамблевый характер, ее человечность, народность, полнокровная художественная выразительность.

В следующей своей работе — проекте Советского павильона на Международной выставке 1926 г. в Милане — Жолтовский противопоставляет безликой архитектуре современного Запада самобытность классического русского зодчества и вместе с тем его неразрывную связь с мировой классической архитектурой.

Значительным произведением зодчего является разработанный в 1927—1928 гг. и частью осуществленный проект здания Государственного банка на Неглинной улице в Москве. Опираясь на лучшие традиции классической архитектуры, И. В. Жолтовский создает вну-

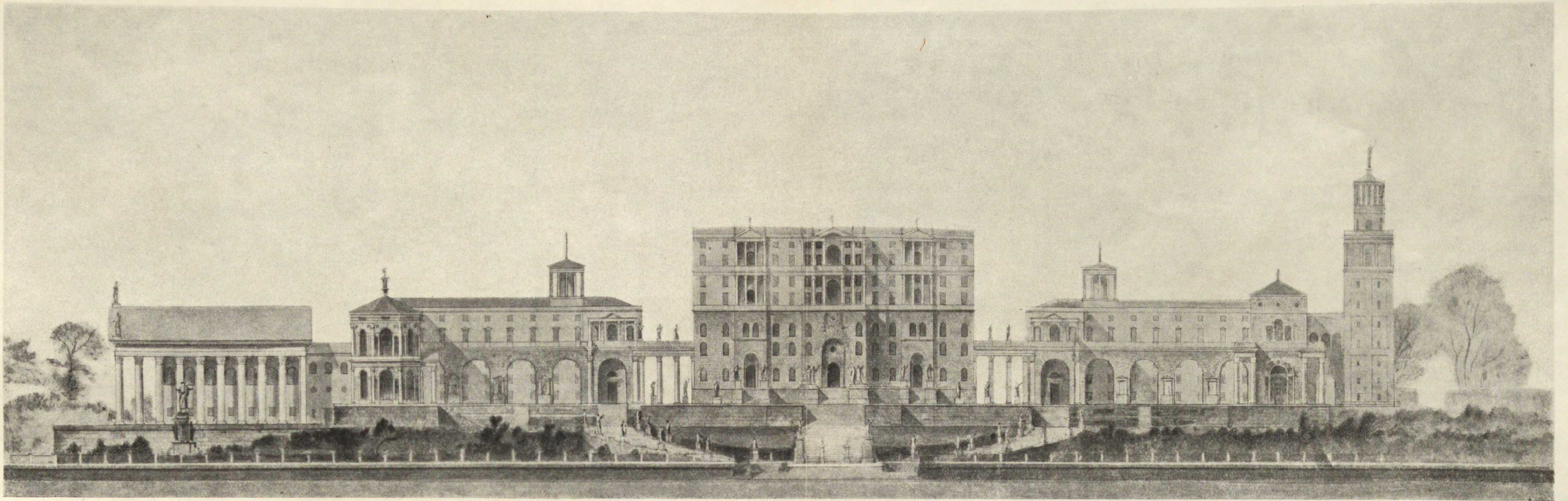
шительное, монументальное сооружение крупного столичного масштаба.

В эти годы по проекту Жолтовского строится Дом Советов Дагестанской АССР в г. Махач-Кала, здание котельной и насосной МОГЭС (1928-1930 гг.) Одновременно Иван Владиславович разрабатывает конкурсный проект Днепровской гидроэлектростанции.

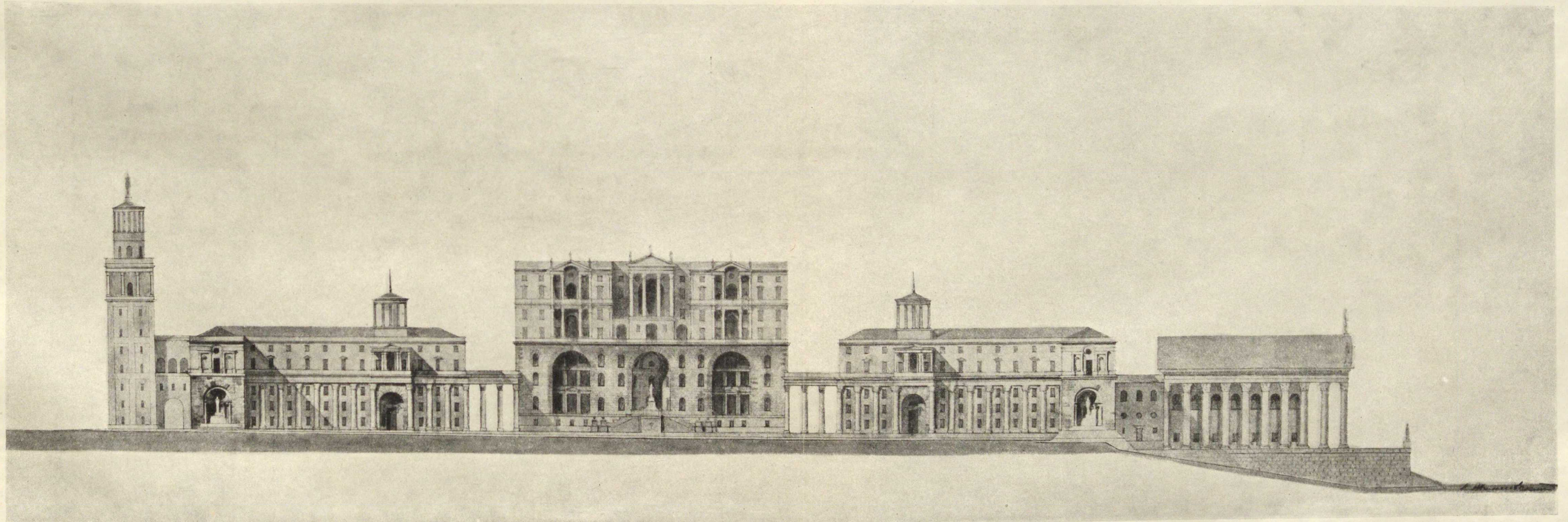
Исключительный интерес представляет разработанный Жолтовским проект Дворца Советов, отмеченный высшей премией в первом туре конкурса (1932 г.). В проекте Дворца Советов, как и во всех своих работах этого периода, И. В. Жолтовский решительно выступает против буржуазного космополитизма в архитектуре, против бездушного и уродливого конструктивизма.

В те годы, когда формалистическая архитектура противопоставлялась реалистическому русскому зодчеству, когда конструктивизм проявлялся в творчестве даже крупных советских мастеров, настойчивая страстная борьба И. В. Жолтовского за красивую, выразительную архитектуру, за творческое использование классического русского и мирового архитектурного наследия сыграла значительную роль в становлении архитектуры социалистического реализма.

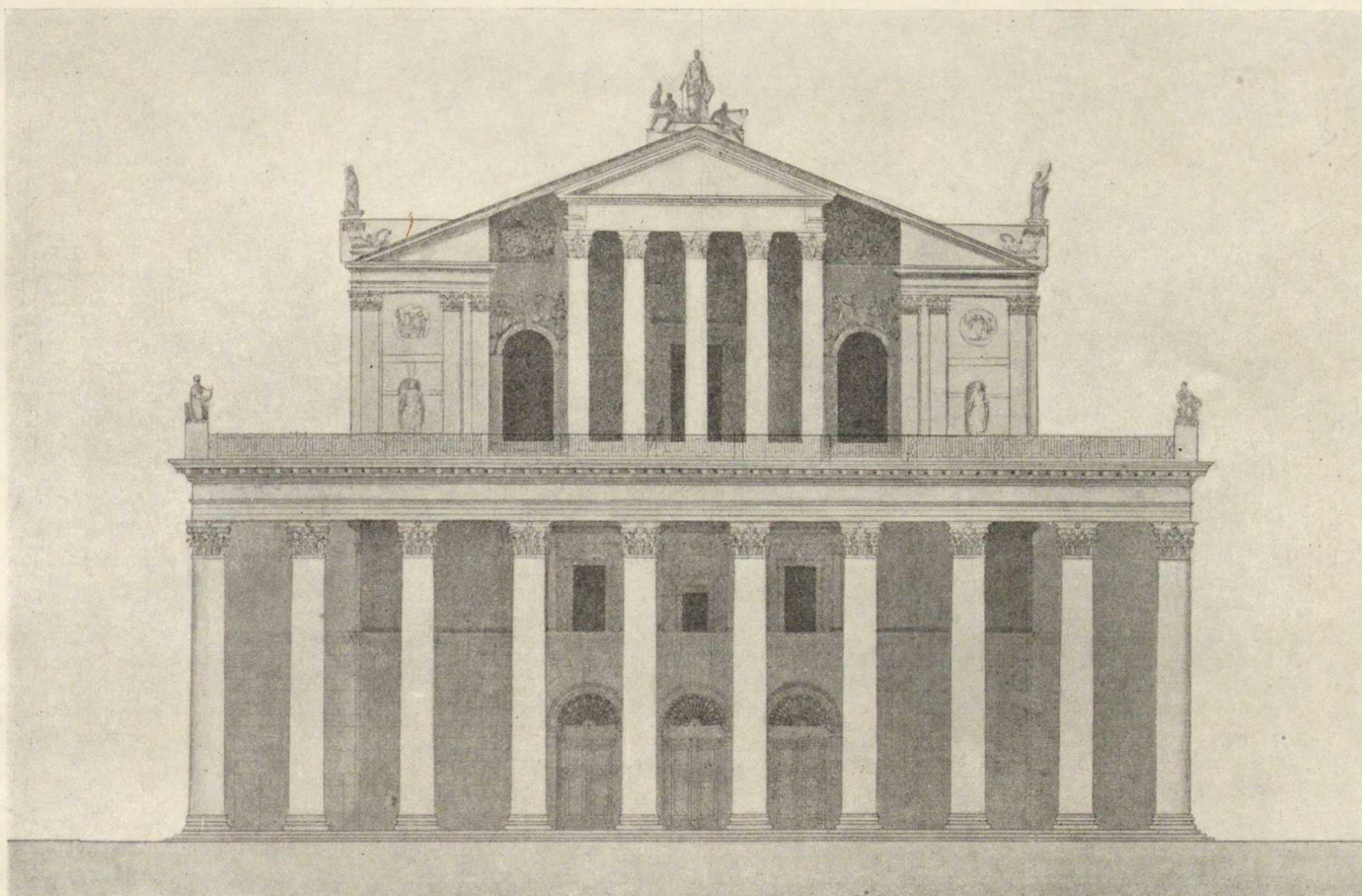
Эти прогрессивные традиции получили дальнейшее развитие в жилом доме на Моховой улице в Москве, построенном в 1934 г. (ряд существенных деталей фасада не выполнен). Придав жилому дому представительный облик, зодчий успешно разрешил труднейшую задачу размещения его в одном ряду со старым зданием МГУ и в непосредственной близости от Кремля. Монументальностью своего фасада, сочной лепкой деталей, чеканностью профилей этот дом как бы намеренно противопоставлен мертвой выхожденности конструктивизма.



Проект комплекса зданий Института мировой литературы имени Горького на Котельнической набережной в Москве, 1936 г.



Фасад со стороны Интернациональной улицы



Проект театра в Севастополе. Фасад. 1947 г.

«Эта постройка, — писал А. В. Щусев, — является большим завоеванием советской архитектуры».

Вместе с тем возведение дома на Моховой улице было школой строительного мастерства: зодчий добился высокого качества строительных и отделочных работ, дал образцы прекрасной прорисовки капителей, карнизов, баз, столярных изделий.

В следующей работе этого периода — архитектурной части памятника С. Шаумяну в Ереване — И. В. Жолтовский введением ритмично расчлененной стены как фона для скульптуры достиг большой выразительности сооружения. Фланкируя одну сторону площади городского совета и связываясь с зеленью бульвара водной гладью бассейна, памятник стал организующим центром этой части города.

В 1934—1936 гг. И. В. Жолтовский строит Дом уполномоченного СНК СССР и мост в Сочи, насосную станцию в Мацесте, создает проекты морского вокзала, ванного здания и парка в Мацесте, театра в Сочи.

Композиция Дома уполномоченного в значительной мере обуславливалась ранее заложенным узким и длинным фундаментом. Смело выдвинутый вперед портик большого ордера, поддержанный меньшими боковыми, придает динамическую направленность композиции. Пронизанное светом и воздухом, здание органически входит в окружающую природу.

Ясно и четко построен план и интерьер дома — просторный вестибюль, удобные лестницы, широкие коридоры, высокий зал. Можно сказать, что это прекрасное здание является одним из лучших произведений советской архитектуры.

В предвоенные годы И. В. Жолтовский выступил с рядом других крупных проектов, многие из которых являлись обычно значительным событием в архитектурной жизни. К таким работам можно отнести про-

ект Дома Советов в Нальчике, проект здания Института мировой литературы им. Горького в Москве, проекты зданий театра в Таганроге и здания комбината «Известий» в Москве, проекты реконструкции Музея Революции и Большого театра.

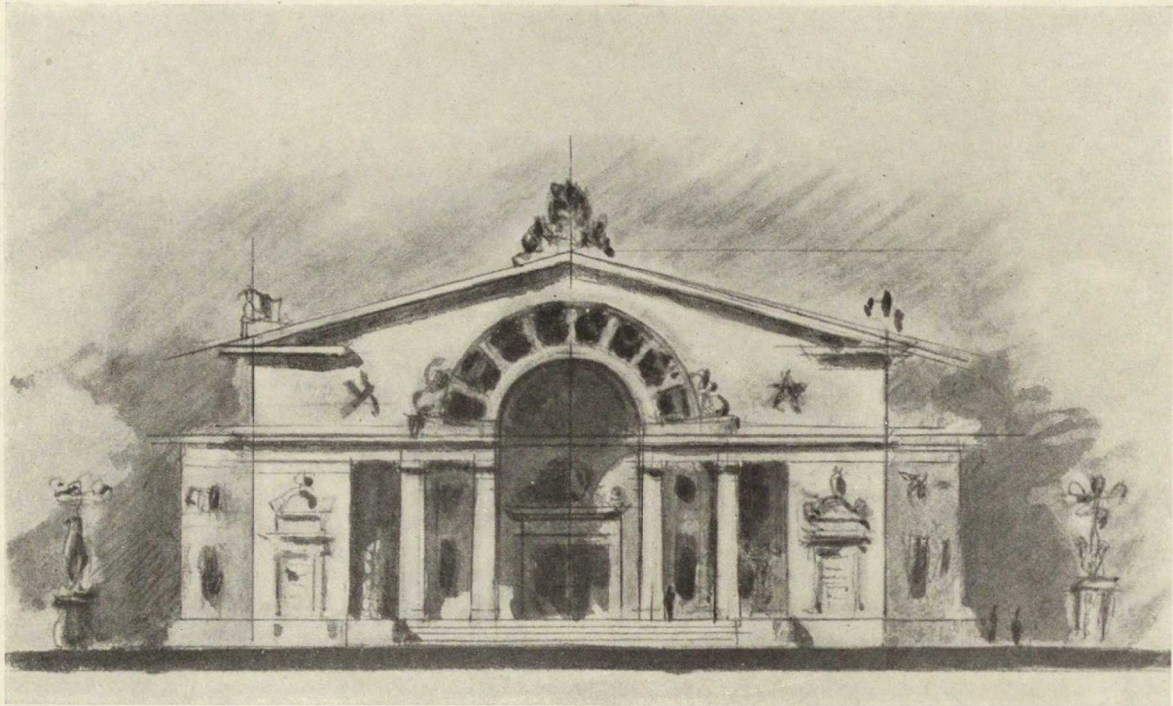
Много внимания уделяет Иван Владиславович в эти годы вопросам создания полноценного жилья.

В 1940—1941 гг. им созданы проекты и было начато строительство многоэтажных жилых домов на Б. Калужской улице и Смоленской площади в Москве с новой, впервые примененной многоквартирной секцией с широким корпусом. В планировке квартир этих зданий, в проектах домов для рабочих поселков Донбасса, в построенных под его руководством дорожных сооружениях автомагистрали Москва—Минск зодчий стремится воплотить идею сталинской заботы о человеке.

Мастерское решение Жолтовским в постройках и проектах довоенного периода таких важных проблем социалистического реализма в архитектуре, как вопросы научных основ архитектурной композиции, новаторства и освоения классики, вопросы нового масштаба наших городов, и в частности архитектуры Москвы, оказало значительное влияние на творческую практику советских архитекторов.

В годы Великой Отечественной войны Иван Владиславович творчески руководит мастерскими Военпроекта, работает над проектами памятников героическим защитникам Родины, создает многочисленные варианты проектов реконструкции здания Московского Совета и работает над проблемами жилищного строительства.

Зодчий выдвигает и разрабатывает в это время ряд принципиально новых предложений по вопросам планировки и композиции малоэтажного дома, создает серию проектов многоквартирных блочных домов с при-



Эскиз фасада кинотеатра для г. Москвы. 1950 г.

усадебными участками, домов с мансардами и с квартирой в двух этажах. Мастерское разрешение Жолтовским многих проблем малоэтажного строительства получило значительное развитие в практике советских архитекторов.

С новым творческим подъемом участвует Иван Владиславович в широко развернувшемся послевоенном строительстве.

И. В. Жолтовский проектирует в этот период жилые дома для сельских мест и рабочих поселков, участвует в проектировании и строительстве жилых домов в Измайлове и на Перовом поле в Москве. Под его руководством строится дачный поселок в Крюкове и оформляется построенный ранее поселок на ст. Железнодорожная под Москвой. При создании ансамбля поселка Иван Владиславович широко использует цвет, роспись. Живописные наличники, порталы, фриз, целые тематические сцены покрыли стены домов, и однообразная застройка неожиданно расцвятилась яркими, жизнерадостными красками.

В 1949 г. закончилось строительство многоэтажного жилого дома на Б. Калужской улице в Москве по проекту И. В. Жолтовского.

Новым словом в практике жилищного строительства является тип многоквартирной секции с глубоким корпусом, дающей значительную экономию при постройке и в эксплуатации здания. Развитая вестибюльная группа, широкие лестницы, светлые удобные квартиры обеспечивают хорошие условия для жизни.

Стремясь отобразить красоту нашей социалистической действительности, зодчий создал новый образ столичного многоэтажного жилого дома. Жизнерадостные, солнечные краски его внешнего облика, величавые, спокойные пропорции фасада, широкий, торжественный ритм декоративных вставок и, наконец, великолепный венчающий карниз — делают замечательное произведение Жолтовского одним из самых красивых зданий столицы.

За постройку дома на Б. Калужской улице И. В. Жолтовский удостоен высшей творческой награды — звания лауреата Сталинской премии.

Другая градостроительная ситуация обусловила создание иного образа жилого дома на Смоленской площа-

ди. Общая композиция здания, расположенного на пересечении Садового кольца и Нового Арбата, отличается динамичностью построения, что достигнуто постановкой на одной стороне дома башни и лоджии, расстановкой арочных обрамлений окон и различной трактовкой карниза на главном фасаде. Крупные живописные формы здания органически включают его в ансамбль Смоленской площади.

Введенное в архитектуру дома кованое железо, яркая роспись интерьеров и лестниц, разноцветные мозаичные полы, прекрасного рисунка столярные изделия — все это свидетельствует о стремлении удовлетворить возросшие эстетические потребности советских людей.

В 1952 г. по проекту Жолтовского начато строительство многоквартирного жилого дома Министерства сельского хозяйства на Ярославском шоссе. Широкое свободное пространство перед домом (въезд на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку) предопределило богатое объемно-пространственное решение всей композиции. Энергично выдвинутые вперед ризалиты образуют перед главным корпусом большой озелененный двор с кованой оградой.

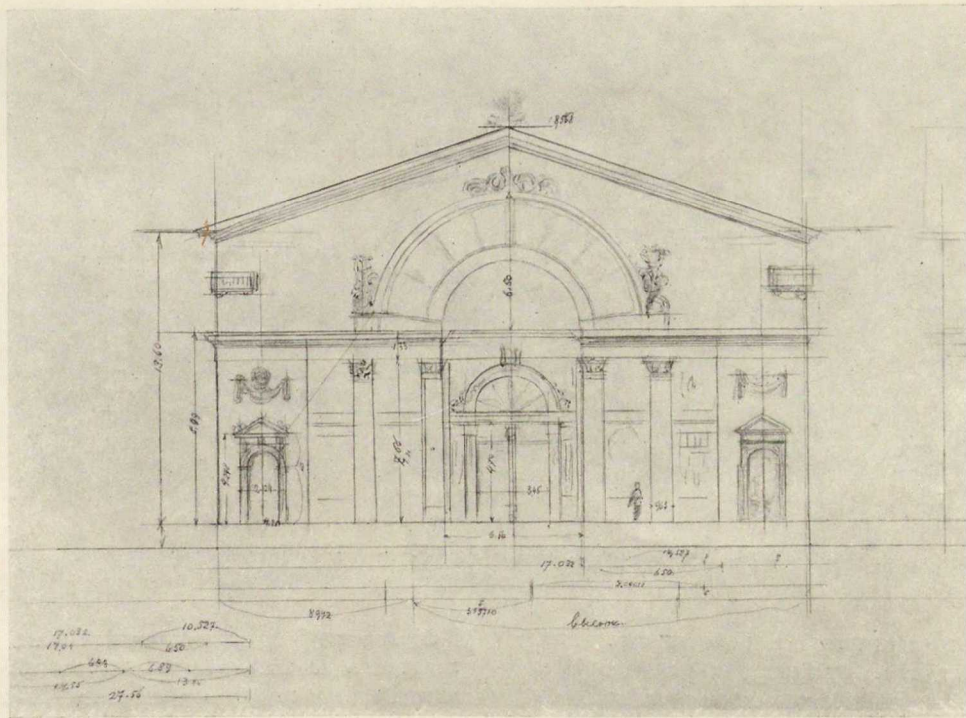
По окончании строительства дом на Ярославском шоссе явится украшением одного из въездов в столицу.

Под руководством И. В. Жолтовского в 1952 г. разработан проект жилого дома, который будет построен в едином ансамбле с ранее выстроенным домом на Б. Калужской улице. Ведущее место в ансамбле будет иметь новый многоэтажный дом, уходящий вглубь улицы, с башнями и лоджией на торце. Жолтовский здесь вновь демонстрирует свое градостроительное мастерство.

Необходимо отметить, что идеи, заложенные в типе секций и архитектуре многоэтажных жилых домов Жолтовского, оказывают большое положительное влияние на практику и теорию советского жилищного строительства.

В ряде работ академик архитектуры И. В. Жолтовский успешно разрешает задачи по созданию центров городов и целых городских ансамблей.

По проекту центра г. Калуги, разработанному в 1946 г., новая главная площадь со зданиями Дома Со-



Чертеж к техническому проекту кинотеатра

ветов, театра и дома торговли двумя магистралями удачно соединяется со старым центром, образуя единый архитектурный ансамбль, хорошо увязанный с существующей застройкой и планировкой города.

Та же мысль — дать четкую планировочную структуру города в тесной связи с природой — положена в основу решения эскизного проекта планировки центра г. Сочи (1947 г.). Системой площадей вдоль проспекта Сталина город открывается на море, спускаясь к нему рядом красивых террас.

Проектом театра для Севастополя зодчий предлагал создание ведущего сооружения в архитектурном ансамбле центра города. Стоящее на высоком мысе, видимое издали, открытое со всех сторон здание театра должно было стать неотъемлемой частью художественного образа города.

Проект театра в Севастополе с его прекрасной колоннадой и замечательным планом можно считать одной из лучших работ мастера.

В эскизах конкурсного проекта Дома Советов для Сталинграда (1948 г.) зодчий стремится найти выразительный образ центрального здания города-героя.

Целый ряд работ И. В. Жолтовского посвящен застройке столицы нашей Родины.

Оригинально и свежо решает Иван Владиславович ансамбль Научно-исследовательского института горного дела Академии наук СССР (1951 г.). Главное здание с его богатой колоннадой отодвинуто вглубь, но в традиционный прием планировки вносится новое качество: примыкающие здания ставятся под углом, образуя широко открытое пространство перед фасадом.

Одной из больших работ старейшего зодчего является строящееся в настоящее время здание Московского холодильника в Сокольниках. Творчески используя архитектурные формы русского зодчества, мастер создает образ мощного промышленного сооружения. Видимый издали при въезде в столицу, величественный объем здания с его богатым завершением значительно обогатит силуэт этой части города.

Проводимой в настоящее время по проекту Жолтовского реконструкцией здания Московского государственного ипподрома положено начало созданию большого ансамбля конноспортивных сооружений столицы.

Иван Владиславович совершенно изменил облик старого, измельченного, мишурного по архитектуре здания. Многоколонный портик далеко вынесенный вперед свободно пристраивается к основному объему в месте главного входа на трибуны. Над вторым входом воздвигается высокая легкая башня. Эта необычная смелая композиция сочетания портика и башни явилась результатом высокого творческого вдохновения мастера.

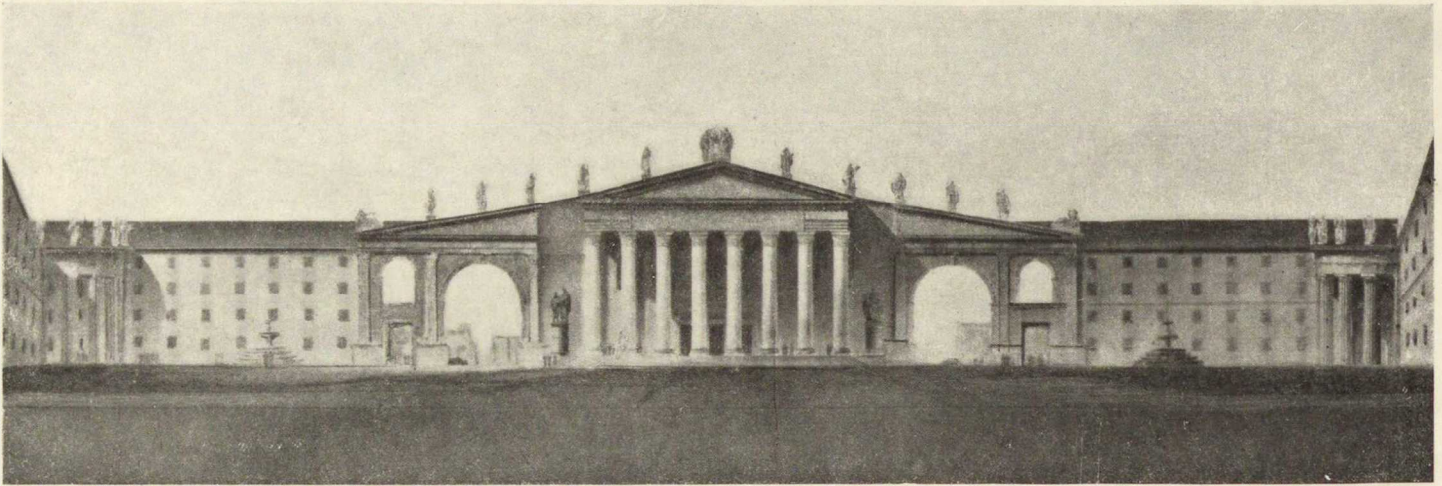
Неустанно работает Иван Владиславович над деталями зданий ипподрома. В недалеком будущем строительство ипподрома будет закончено, и район Ленинградского шоссе украсится новым замечательным сооружением.

Одно перечисление работ И. В. Жолтовского, выполняемых в настоящее время им самим или при его консультации, говорит о кипучей, творческой деятельности старейшего зодчего. К таким работам относятся: ряд интерьеров в Москве, проект Дома творчества композиторов в Старой Рузе, проект Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское), эскизный проект застройки ансамбля у Крымского моста в Москве, постройка кинотеатров в Москве, проекты областных библиотек для Челябинска, Свердловска, Новосибирска, строящиеся аэровокзалы в Харькове и Львове, Московский зоотехнический институт в Голицыно, проекты Зоотехнического института во Львове, санатория в Ялте, варианты композиций здания для панорамы «Бородинская битва» и многие другие.

Наряду с крупными монументальными композициями Иван Владиславович с огромной любовью работает над малыми формами архитектуры и деталями, такими, как люстры, мебель, двери, окна, ограды, скамьи, фонтаны и т. п. Под его руководством разработаны альбомы типовых ограждений фонтанов, типовой мебели и осветительной арматуры.

* * *

Замечательной особенностью зодчего И. В. Жолтовского является необычайно широкий диапазон его творчества. Наряду с большими градостроительными композициями и ансамблями зодчий внимательно раз-



Проект центральной площади города Калуги. Фасад театра. 1946 г.

работывает планировку колхозных и рабочих поселков, стремясь охватить единым архитектурным замыслом весь комплекс жилых и общественных сооружений.

Такие величественные сооружения, как Дворец Советов, санатории, театры, мосты и наряду с ними небольшие жилые домики, дачи, — все они обладают большой притягательной силой, волнуют нас правдивостью художественного образа, благородством и логикой архитектурных форм.

В своем творчестве Иван Владиславович всегда стремится к синтезу искусств — зодчества, скульптуры и живописи. Все его произведения от общей композиции до каждой детали проникнуты единством творческого замысла, любая деталь является органической, неотъемлемой частью целого. Солнечный цвет фасадов, мягкая теплая окраска интерьеров, кованое железо изящных ворот и решеток, полированное дерево, тончайшая лепка карнизов, роспись плафонов вестибюлей и комнат — все это мастерски применяемое в его постройках призвано удовлетворять высокие эстетические потребности советского общества.

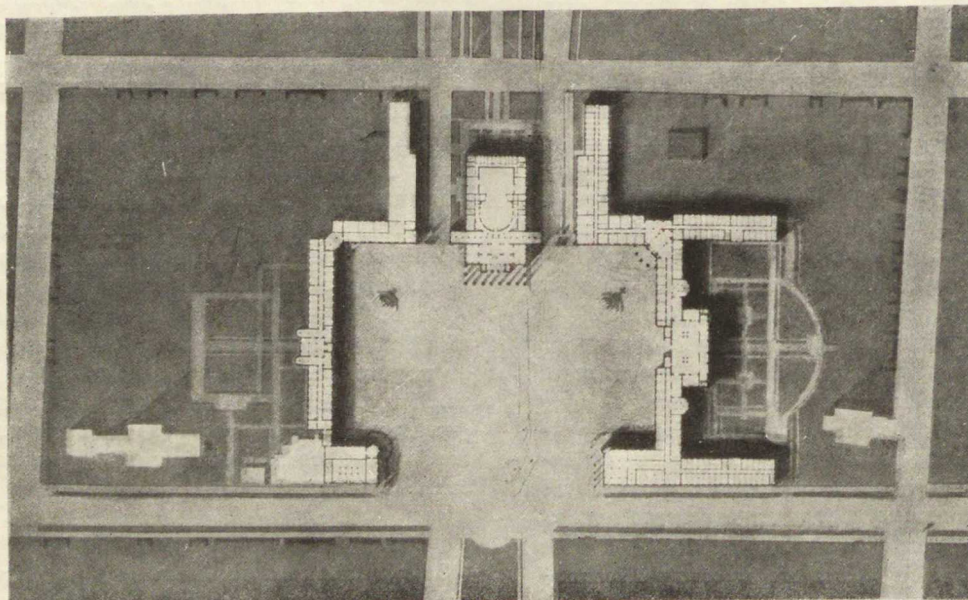
В неустанных поисках зодчим новых, более совершенных решений, непрерывном стремлении вперед проявляется его желание наиболее полно в образах архитектуры отобразить величие социалистической эпохи, богатство и красоту нашей жизни.

Огромный художественный талант Жолтовского счастливо сочетается с блестящей способностью его к глубокому научному анализу. Пытливый и любознательный ум зодчего постоянно ищет, в чем сила непреходящего обаяния классических памятников архитектуры. Его интересуют не внешние формы, не детали, а принципы построения художественного образа, логика архитектурных форм, закономерности гармонии прекрасных произведений классического искусства, будь то деревянная русская изба или античный храм.

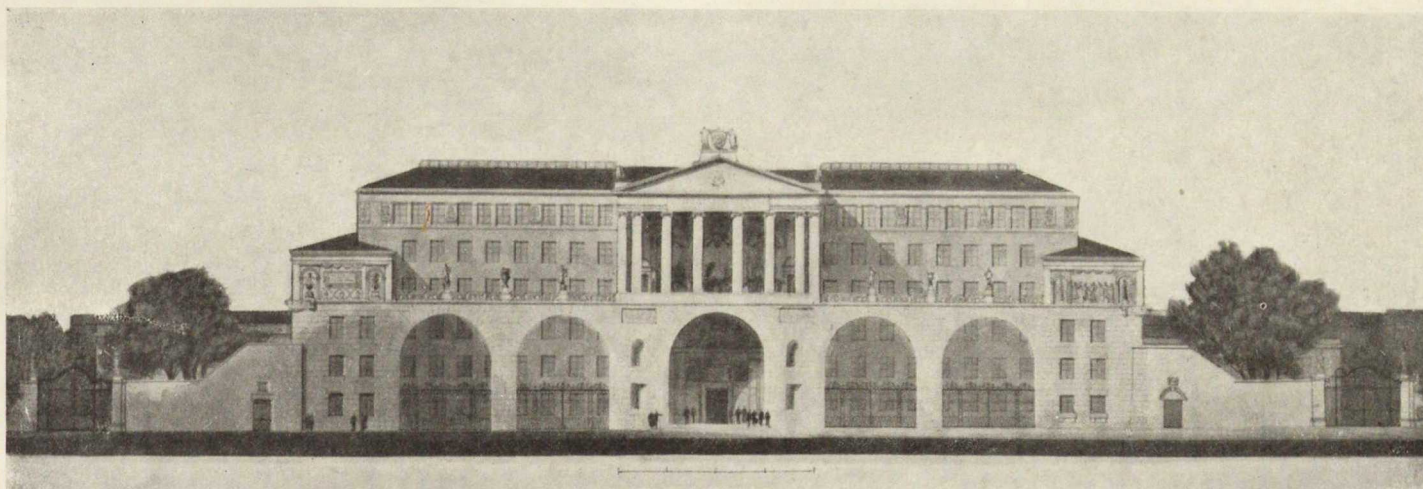
Жолтовский вносит новое в само понятие классики и классичности. Не в традиционных формах и приемах ордерных композиций, а в мудрости построения, правдивости, ясности и жизненности архитектурного образа видит зодчий классичность произведений искусства.

«Для меня, — говорит зодчий, — классика — не стиль, не тот или иной вариант ордерной архитектуры. Классика и классическое для меня — это определенное и притом высшее качество художественного творчества, художественного образа».

В истории мировой архитектуры внимание Жолтовского привлекают те прогрессивные периоды, когда архитектура дала образцы произведений, проникнутых оптимистическим утверждением жизни. К ним зодчий относит архитектуру античной Греции, многочислен-



Генеральный план площади



Проект здания Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское), 1951 г.
Академик архитектуры И. В. Жолтовский и архитектор Г. Лебедев

ные памятники раннего Возрождения, древнерусскую архитектуру и многие памятники русской классической и народной архитектуры. Именно эта классическая линия архитектуры, проникнутая жизнерадостным светлым мироощущением, энергией молодости, по мнению Жолтовского, наиболее близка нам.

Чтобы создать новую, совершенную архитектуру, говорит Жолтовский, мы должны глубоко осмыслить саму основу построения лучших образцов классического искусства.

«Приступая к проектированию (будь то текстильная фабрика, жилой дом или такое мощное сооружение, как Дворец Советов), я всегда имею в виду архитектурный комплекс города в целом. Даже самые прекрасные сооружения мертвы, если они не связаны идеей единого города», — так пишет И. В. Жолтовский в статье, посвященной принципам зодчества.

Стремление создать единое целое, учит он, будь то город, ансамбль или отдельное сооружение, связь с окружающим должны лежать в основе творческого метода.

Чтобы быть единым, целым, говорит Жолтовский, город должен иметь архитектурный центр, без которого он кажется незавершенным. Таким центром в Москве является Кремль и Красная площадь, в Ленинграде — ансамбль Биржи, Адмиралтейства, Зимнего дворца и Петропавловской крепости. В этих ансамблях, как и во всяком архитектурном ансамбле, есть основное, ведущее сооружение, к которому, как к статическому центру, тяготеют остальные здания. Под статическим Жолтовский понимает такое построение композиции сооружения, при котором в нем заложены композиционные возможности для развития ансамбля со всех сторон. Такова композиция Парфенона в Афинах, Колизея в Риме, храма Василия Блаженного в Москве, здания Биржи в Ленинграде.

Одним из условий создания полноценного ансамбля является многообразие форм и характера его частей. В многообразии — единство, говорит мастер. Разнообразие является одной из традиций русской архитектуры. В таких, например, комплексах, как Московский Кремль, кремль в Ростове, в построении центра Ленинграда, во многих других великолепных ансамблях каждое здание имеет свой образ, стилевую характеристику, свое цветовое решение, и вместе с тем все эти ансамбли отличаются замечательным единством.

Отдельное сооружение, являясь составной частью целого, подчиняется определенным принципам построения художественного образа и решается Жолтовским всегда в связи с функциональными и конструктивны-

ми требованиями. Объемно-пространственную основу композиции определяют идейное содержание и художественный образ сооружения, место в ансамбле, его назначение и конструктивное построение. Большое внимание при этом уделяет зодчий созданию удобного, светлого интерьера, единству внутренней и внешней архитектуры, стремясь, чтобы человек внутри здания не терял ощущения простора, чувствовал себя в здании легко и свободно.

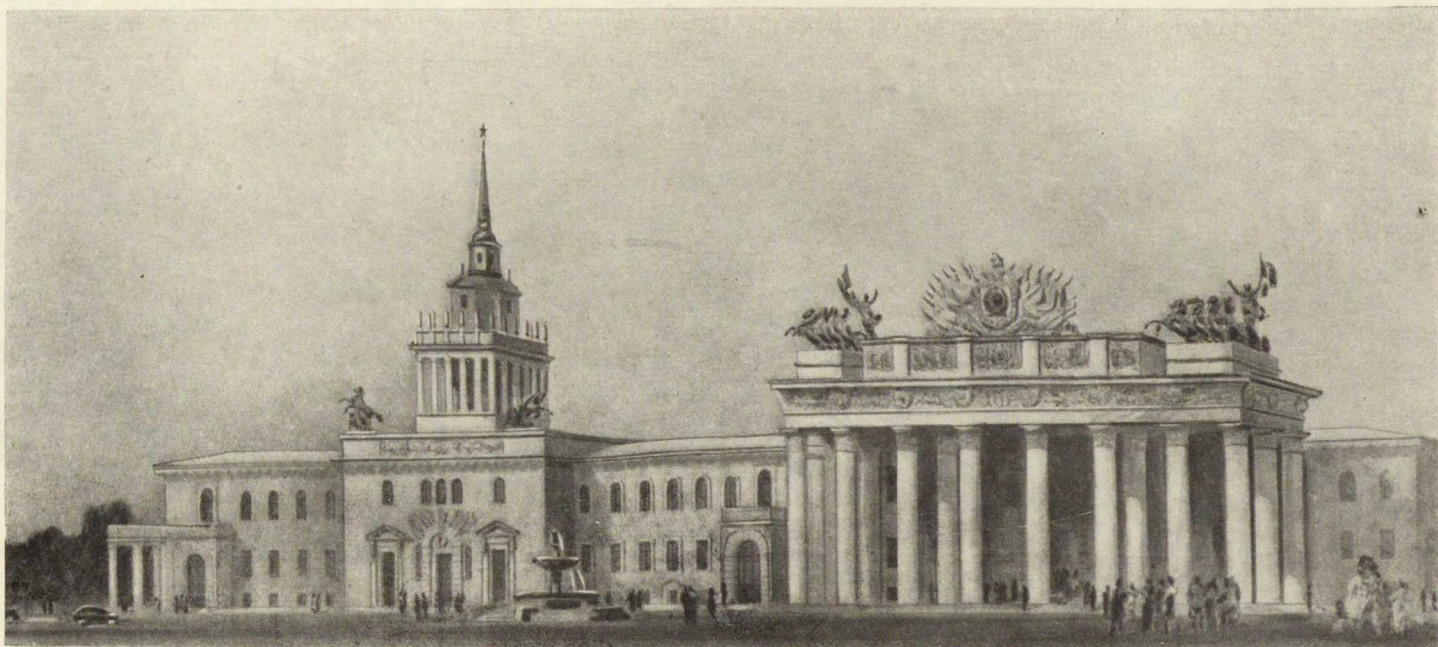
Эстетические вопросы Иван Владиславович решает в неразрывной связи с вопросами экономики, удобства, прочности. Основу экономического решения зодчий ищет главным образом в самом принципе композиции, в удобном по планировке и простом конструктивном решении. Например, увеличение зодчим ширины корпуса, уменьшение числа лестничных клеток и лифтов в секции жилого дома дает значительную экономию как при строительстве, так и в эксплуатации.

Одним из средств создания цельного художественного образа является главная композиционная тема архитектурного сооружения. «Архитектор, — говорит Жолтовский, — с самого начала должен дать себе отчет в том, что будет в композиционном построении его сооружения главным, впечатляющим».

Художественное богатство архитектурного произведения, развивает зодчий свою мысль, достигается наиболее полным выражением композиционной темы. Всеми средствами ее надо поддержать, ясно выявить. Если сооружение большое, то главную тему могут сопровождать второстепенные, ей подчиненные: например, основная тема в Бирже — периптер, второстепенная — арка со скульптурой во фронте. Выбор основной темы зависел в данном случае от идеи и места здания в ансамбле города. Правильно понятая градостроительная роль, умелое выявление темы делают это сооружение выдающимся памятником архитектуры.

Существенную роль в формировании образа отводит Жолтовский тектонике — логике архитектурного языка, образно передающего конструктивную взаимосвязь элементов сооружения. Так, например, четкая конструктивная система столба и балки, говорит он, нашла свое тектоническое воплощение в колоннаде.

Тектоническая основа получает свое конкретное выражение в зависимости от образа сооружения и роли, отводимой зданию в ансамбле: колоннада может быть легкой и воздушной, как в галерее Камерона, или мощной, полной внутренней силы, как в портике Большого театра. Не меньшее значение для создания архитектурного образа здания имеет художественное выявление тектоники стены. Так, в здании Провиантских



Московский ипподром. Перспектива главного фасада. Академик архитектуры И. В. Жолтовский, архитекторы В. Воскресенский и П. Скокан

складов в Москве необычайная его выразительность достигнута тем, что все элементы стены — ее наклон, наличники окон и порталов, простой карниз без архитрава, подчеркнутые разгрузочные арки — выражают мощь всего сооружения.

Тонкая пластика стены, способствуя ее ровной и сильной освещенности, придает стене цельность, а большая тень легкого венчающего карниза контрастом освещения усиливает впечатление ее мощи.

Свет и тень, говорит Жолтовский, их умелое распределение являются в руках архитектора сильным средством в достижении цельного художественного впечатления.

Одним из важных положений в художественной концепции Жолтовского является трактовка им одной из сложных проблем архитектуры — проблемы масштабности. Ее решение, — подчеркивает он, — является одним из определяющих условий формирования художественного образа и непременным условием создания архитектурного ансамбля. Масштабность зависит от идеи сооружения, его абсолютных размеров, пропорций, трактовки деталей и меняется в связи с реальными условиями — город это или поселок, площадь, магистраль или улица.

Резкие, контрастные пропорции, простая общая форма, одна крупно решенная композиционная тема придают даже малому сооружению сильную художественную выразительность. Крупному сооружению свойственна более развитая форма, большее число горизонтальных и вертикальных членений; главная тема сопровождается второстепенными, пропорции плавно убывают по высоте, и здание, как бы достигнув своего логического развития, создает впечатление монументальности и величия.

Большое значение И. В. Жолтовский придает пропорциональному отношению частей сооружения — к целому и между собой, закономерности этой связи.

На основе наблюдений природы и анализа классической архитектуры Жолтовский заключает, что сильное, крупное, массивное, основываясь на земле, служит надежным основанием все более легким, мелким и нежным частям, как бы переходящим в воздух, что пропорции частей сооружения должны убывать по мере их удаления от земли, что гармоничное распределение тяжести, дифференциация формы снизу вверх и от

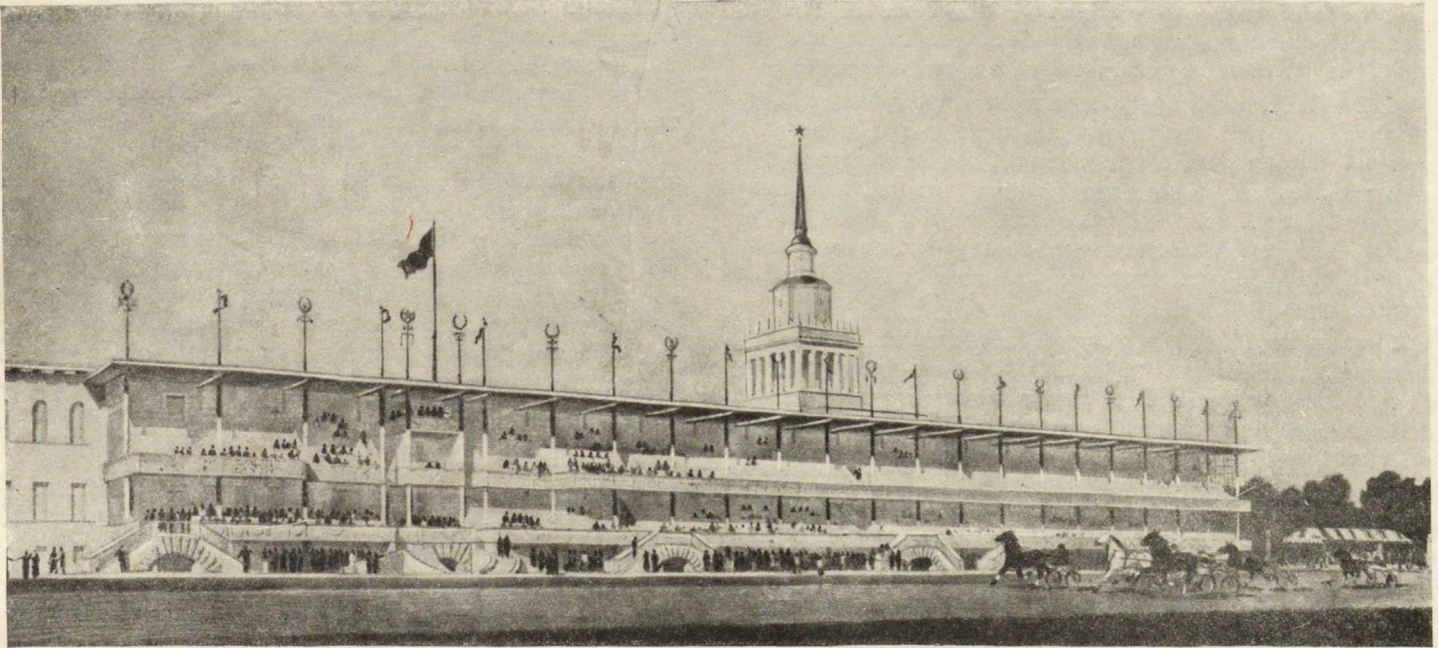
центра к периферии создает впечатление роста и развития здания. Такое пропорциональное построение характерно для лучших классических произведений и в особенности для древнерусской архитектуры. Закономерность пропорционального построения усиливает внутреннюю связь целого и частей и требует единой системы математических отношений.

Анализируя бесчисленные произведения классической архитектуры, Жолтовский обнаружил, что наиболее распространенной и совершенной пропорциональной системой, применяемой в архитектуре с древнейших времен, является система отношений «золотого сечения» и его производная, названная им «функцией золотого сечения». В своей творческой практике мастер широко использует эту классическую систему пропорционального построения.

Вместе с тем зодчий отмечает, что система математических отношений в архитектуре сама по себе еще не определяет художественных качеств сооружения; она лишь помогает корректировать композицию, приводит ее в единство. Главным параметром является сам художественный образ сооружения, одним из важных средств создания и выявления которого служат пропорции.

Большую роль в формировании художественного образа, в достижении гармонии целого отводит зодчий архитектурным и скульптурным деталям, орнаментике, живописи, цвету. Являясь специфическим языком архитектуры, они раскрывают идейное содержание образа, участвуют в создании масштабности, определении пропорций, способствуют выявлению тектоники. Именно поэтому большое внимание уделяет Жолтовский анализу построения деталей, их рельефу, характеру. С подлинным вдохновением работает зодчий над десятками и сотнями эскизов, над многочисленными вариантами деталей и тщательной прорисовкой шаблонов. В неустанных поисках в каждом случае по-новому мастер стремится достигнуть гармонического соответствия детали целому, живой выразительности ее рисунка. И в этой области художественного творчества им сделан ряд ценных обобщений и практических выводов.

Жолтовский сумел проникнуть в те тонкие, мало заметные, но сильно влияющие на образ архитектуры «поправки» форм деталей, которые вносили классики и



Московский ипподром. Перспектива трибун. 1951 г.

которые отличают подлинно классическую архитектуру. Эта высокая культура деталей в постройках И. В. Жолтовского, его мастерский анализ построения деталей и их модулировка оказывают огромное влияние на практику советского зодчества.

Теоретические изыскания и обобщения, производимые академиком Жолтовским в самых разных областях архитектурного творчества, являются крупным вкладом в советскую архитектурную науку. При этом важно отметить, что наибольшая ценность теоретических обобщений Жолтовского заключается в том, что они не являются плодом кабинетного теоретизирования, а проверяются и совершенствуются им в творческой практике. В них обобщается многолетний опыт пытливого художника.

Неотъемлемой чертой творческого метода Жолтовского является огромная требовательность к своей работе. В самокритичности видит зодчий важнейшее условие роста мастерства. Страстный, непримиримый противник мертвых схем, формальных рецептов и канонов в архитектуре, Жолтовский в каждой новой работе дает свежее, оригинальное и неожиданное решение; при этом в каждом новом произведении творческий метод Жолтовского получает дальнейшее развитие.

* * *

Творческий метод Жолтовского по самим принципам, по существу своему является педагогическим. Заканчиваясь в страстных исканиях наиболее общих, существенных закономерностей построения реалистического архитектурного образа, его метод способствует широкому подходу к решению задачи, раскрывает путь к развитию индивидуальностей и совершенствованию мастерства, развитию инициативы. В нем заложена прогрессивная система совершенствования мастерства. Именно поэтому такую широкую популярность и любовь снискал Жолтовский как воспитатель и учитель многих поколений зодчих.

Уже в стенах Академии художеств Жолтовский выделялся своим стремлением глубоко осмыслить и обогатить свое архитектурное решение и, как отмечал А. В. Щусев, пользовался заслуженным авторитетом и любовью слушателей академии.

Под руководством Жолтовского прошли школу мастерства несколько поколений архитекторов.

В дореволюционное время Иван Владиславович преподавал в Строгановском училище; многие архитекторы работали вместе с ним и учились на постройках. Еще больше архитекторов получили знания, опыт, совершенствовались мастерство под его руководством при советской власти.

В первые годы после революции Иван Владиславович готовит кадры советских зодчих во Вхутемасе и Вхутеине. Ряд архитекторов работает под его руководством в Архитектурной комиссии Московского Совета, на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 г., на строительстве здания МОГЭС, Госбанка, дома на Моховой, в 1-й архитектурной мастерской Московского Совета. Ближайшее участие принимает Жолтовский в организации Академии архитектуры СССР.

Многие архитекторы, пройдя школу зодчества под его руководством в различных архитектурных мастерских столицы, стали затем крупными мастерами советского зодчества.

Большое внимание уделяет зодчий постановке архитектурного образования, внося в систему подготовки молодых архитекторов много нового, передового на основании своего богатейшего творческого опыта.

В начальный период обучения зодчий предлагает обращать основное внимание учащихся на отработку графической техники, на их практическую работу в архитектурных мастерских и на строительстве.

Сам замечательный знаток и мастер строительного дела, Жолтовский рекомендует, чтобы учащиеся, проходя практику, овладевали каменотесными, плотничными, столярными, штукатурными и лепными работами, чтобы они не только все это видели, как говорит зодчий, но и научились сами делать простейшие работы.

Архитектор, говорит Иван Владиславович, это не чертежник и не художник, а старший строитель. Призвание архитектора заключается не в том, чтобы делать красивые чертежи, а в том, чтобы строить грамотно, экономно и красиво.

Вместе с тем уже на начальном этапе архитектурного обучения зодчий рекомендует направлять все внимание учеников на развитие творческих навыков, творческой индивидуальности. Самостоятельное творчество зодчий рекомендует начинать на втором этапе обучения и

проводить его на основе широкого соревнования и при одновременной практической работе учащихся как в архитектурных мастерских, так и на строительстве.

И. В. Жолтовский предлагает проводить преподавание архитектуры так, чтобы при переходе к самостоятельной творческой работе начинающий зодчий был вооружен не набором бессвязных фактов, не библиотекой увражей, из которых бессмысленно, наугад копируются всякие детали и мотивчики — не столько знанием форм, но глубоким осмыслением принципов классической архитектуры.

Замечательный пример такого воспитания дает сам зодчий. Любая консультация Жолтовского превращается в беседу о принципах построения архитектурной композиции, в наглядные уроки создания такой композиции.

Не отвлекая внимания ученика на детали и формы и ничего не навязывая ему, Иван Владиславович помогает наиболее полно выразить его замысел. При этом, пользуясь бесчисленными иллюстрациями, фотографиями, чертежами, собственными обмерами и кроками, зодчий показывает, как та же мысль осуществлена в конкретных памятниках, раскрывает картину многообразия ее воплощения. Так на самой работе раскрывается существо разработанной системы, которой Жолтовский руководствуется в своем творчестве.

Выдающийся педагог, горячо и искренне любящий нашу молодежь, И. В. Жолтовский с 1940 г. в течение ряда лет являлся творческим руководителем Московского архитектурного института. Его замечательная педагогическая система способствует подготовке высококвалифицированных кадров в этом крупнейшем архитектурном вузе страны.

В настоящее время И. В. Жолтовский руководит Архитектурной мастерской-школой, в которой разрабатываются проекты реконструкции центра Москвы, проекты крупных общественных сооружений для столицы и других городов. Кроме того, Иван Владиславович проводит творческие консультации в ряде проектных организаций столицы.

Многие архитекторы со всего Советского Союза по самым различным творческим вопросам обращаются к выдающемуся зодчему. С любовью, большой готовностью передает он свои знания, свой многолетний опыт молодым архитекторам.

Горячая любовь к советскому народу, высокое чувство патриотизма вдохновляют старейшего зодчего на неутомимый труд.

«Архитектор, — говорил И. В. Жолтовский на Первом всесоюзном съезде советских архитекторов, — должен быть передовым гражданином своего отечества, политически зрелым человеком, обладающим глубоким знанием современности, знанием бытовых, культурных и идейных запросов своих сограждан, чувством высокой ответственности перед обществом и перед всей страной. Он должен горячо любить свою Родину и свой народ».

Именно таким передовым советским зодчим является сам Иван Владиславович Жолтовский. Страстный труженик советского искусства, он всю свою неиссякаемую энергию, вдохновенный талант, горячее сердце художника-патриота отдает строительству молодой социалистической культуры — культуры нового мира.

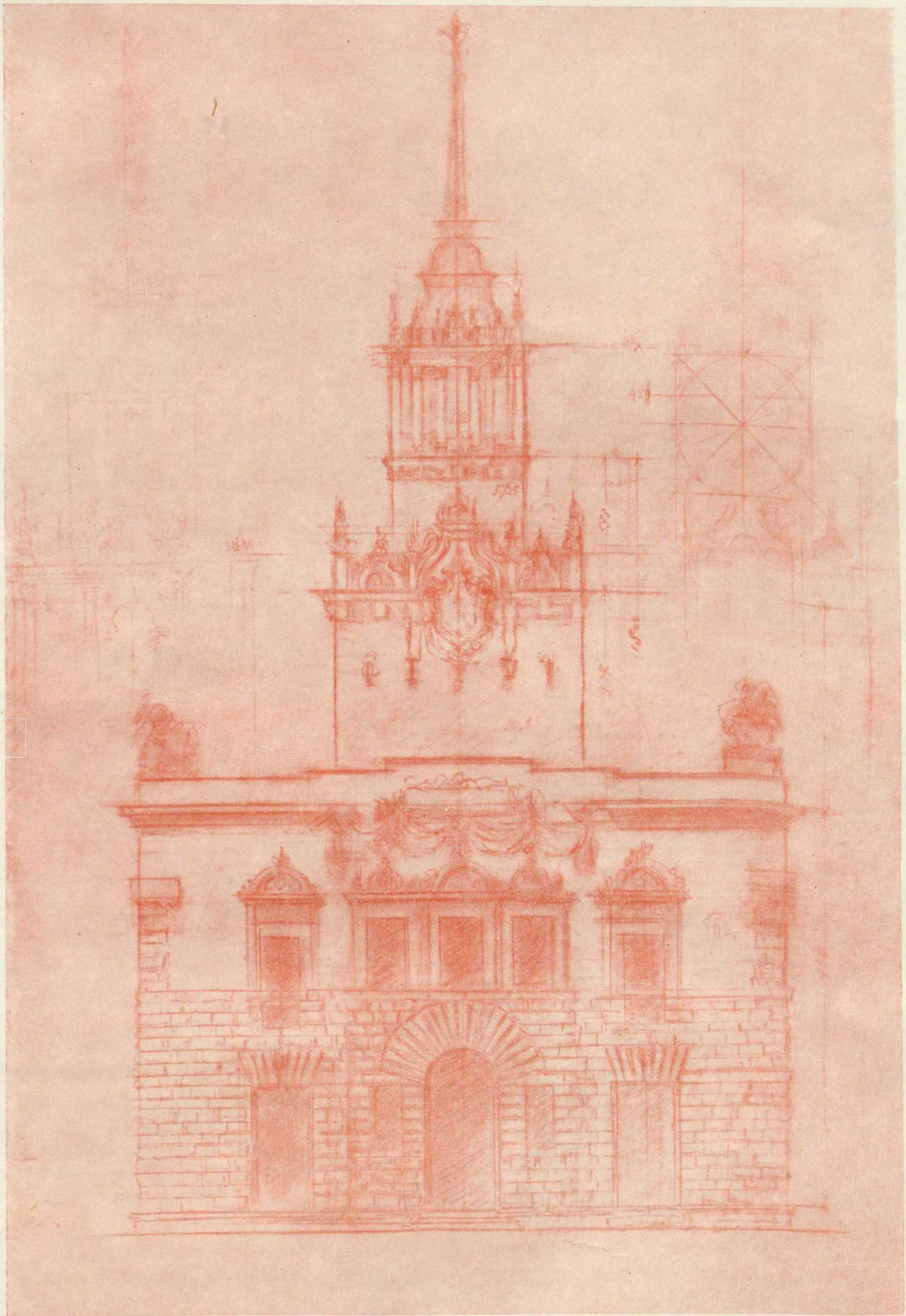
Творческая деятельность И. В. Жолтовского высоко ценится советским народом. За большие заслуги в области развития советской архитектуры Жолтовскому в 1932 г. было присвоено звание заслуженного деятеля науки и искусства. В 1942 и 1947 гг. он был награжден орденами Трудового Красного Знамени. В 1952 г. за выдающиеся заслуги в развитии советской архитектуры и в области подготовки архитектурных кадров И. В. Жолтовский в связи с 85-летием со дня рождения награжден третьим орденом Трудового Красного Знамени.

Сейчас, когда перед советской архитектурой стоят новые исторические задачи невиданного размаха, не оценима роль творчества и творческого метода замечательного советского зодчего И. В. Жолтовского в дальнейшем росте и развитии советской архитектурной классики.

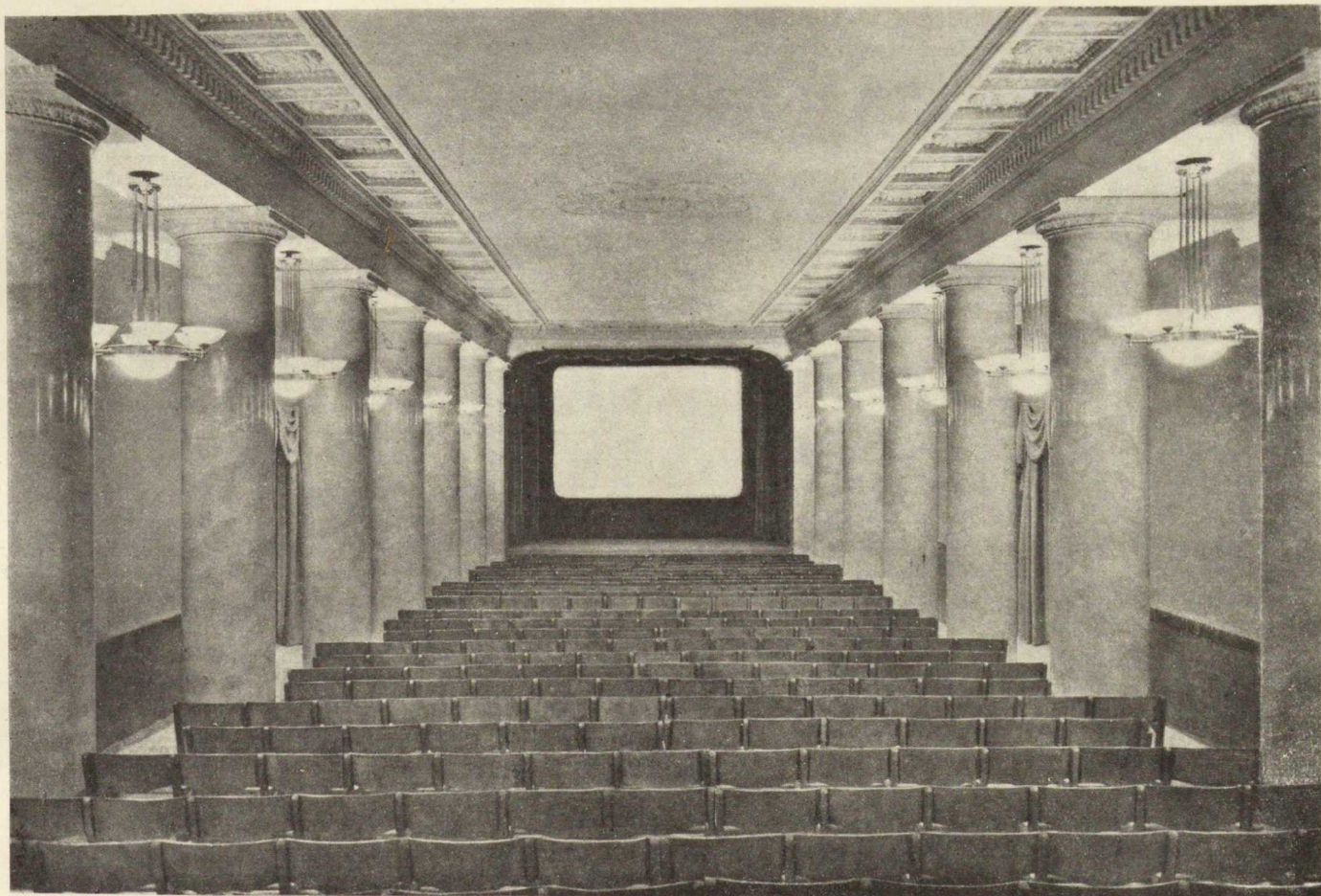
Архитекторы Г. ЛЕБЕДЕВ и Н. СУКОЯН



Эскиз въездной арки на Беговую улицу



И. Жолтовский. Московский Государственный ипподром. Эскиз башни



Зрительный зал кинотеатра «Призыв», встроенный в первый этаж жилого дома на Можайском шоссе. Москва

Наши предложения по строительству городских кинотеатров

Архитектор М. ПАВЛИЧЕНКОВ

Коммунистическая партия Советского Союза уделяет огромное внимание развитию киносети в городах и селах страны.

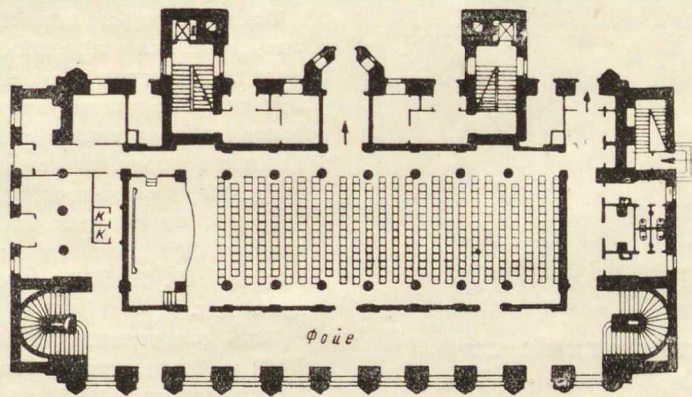
Только за годы четвертой пятилетки киносеть СССР возросла в 2,6 раза и к концу 1950 г. насчитывала более 37 000 киноустановок. В настоящее время наша киносеть почти вдвое превышает количество киноустановок в США.

В соответствии с директивами XIX съезда партии в стране в пятую пятилетку должно быть построено около 10 000 киноустановок, значительная часть которых приходится на крупные города. Большой накопленный опыт в строительстве кинотеатров, требующий своего обобщения, и изменившиеся во многом условия реконструкции городов, связанные с повышением этажности застройки, — все это позволяет по-новому поставить ряд вопросов строительства кинотеатров.

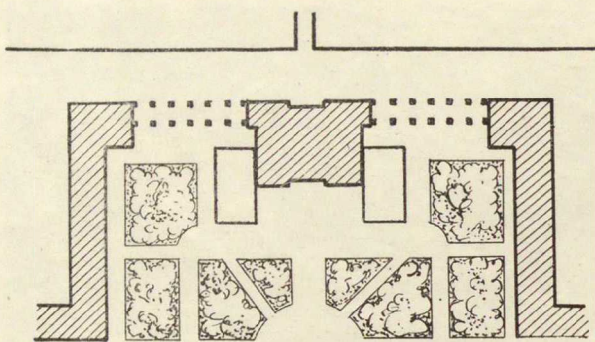
Некоторые из этих вопросов разобраны в статье В. Щербакова «О строительстве кинотеатров в крупных городах» (журнал «Архитектура СССР» № 12, 1952 г.). Однако, на наш взгляд, эти проблемы получили в статье не совсем удовлетворительное, а иногда и спорное освещение. В частности, нельзя согласиться с безоговорочно положительной характеристикой, которую В. Щербаков дает кинотеатрам большой вместимости — до 1 800 мест, рассматривая их, по существу,

как ведущий тип кинотеатров в больших городах. Вместе с тем следует принять правильные соображения В. Щербакова о желательности встраивания кинотеатров в многоэтажные жилые дома.

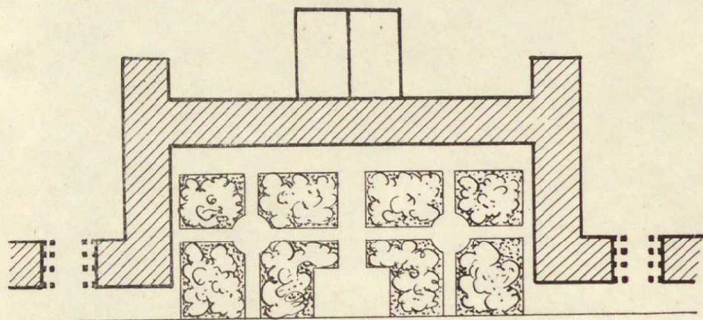
Несомненно, что проблемы организации обслуживания культурно-бытовых нужд населения необходимо решать в единстве с вопросами жилой застройки. Каждый жилой квартал или жилой комплекс должен



План кинотеатра «Призыв»



Улица

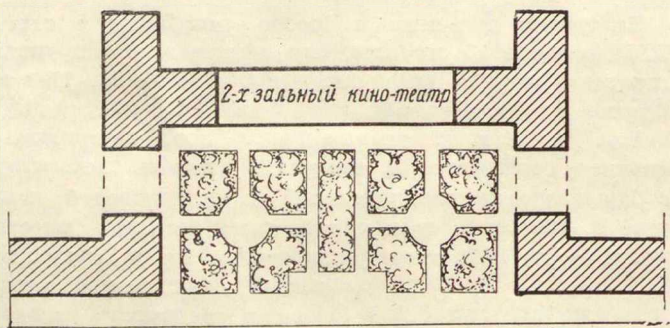


Улица

Схемы расположения в жилых домах кинотеатров с пристроенными залами



Улица



Улица



Улица

Схемы расположения встроенных кинотеатров в жилых домах

иметь все необходимое для всестороннего обслуживания многообразных нужд проживающих в нем людей. Тем самым реализуется в архитектуре советского города сталинский принцип заботы о человеке. Но до сих пор еще не изжито представление о том, что кинотеатры непременно должны строиться лишь в виде отдельных зданий и располагаться на главных магистралях и площадях города. В этом нет никакой необходимости ни с точки зрения градостроительной, ни с точки зрения удобств кинообслуживания населения.

Существующий государственный общесоюзный стандарт 2691-44 имеет в виду лишь проектирование кинотеатров, располагаемых в отдельных зданиях. В ГОСТ отсутствуют нормативы и требования, которым должно удовлетворять строительство встроенных кинотеатров.

Наиболее существенным вопросом в строительстве киносети города является максимальное приближение кинотеатра к зрителю. Киносеть должна обладать гораздо большей, чем теперь, пропускной способностью. Расчеты показывают, что норма сетевого обслуживания на ближайшее время должна быть не менее 12-14 зрительных мест на 1000 жителей.

Дальнейшее расширение киносети потребует размещения большинства городских кинотеатров в жилых домах. В больших городах трудно найти свободные участки для значительного количества отдельно стоящих зданий кинотеатров. Застройка городов многоэтажными жилыми домами почти исключает возможность органического включения в ансамбли улиц и площадей одно-двухэтажных зданий кинотеатров. Небольшой объем этих зданий (8-12 тыс. м³) не позволяет механизировать в должной мере строительный процесс, следовательно, увеличивается стоимость строительства.

В условиях многоэтажной застройки и большой плотности населения городов нецелесообразно строить отдельно стоящие здания кинотеатров, радиус обслуживания которых составляет 2 км и более. Встраивание кинотеатров в габариты многоэтажных жилых домов дает возможность не только сэкономить государственные средства, но и приблизить кинотеатры к массовому зрителю.

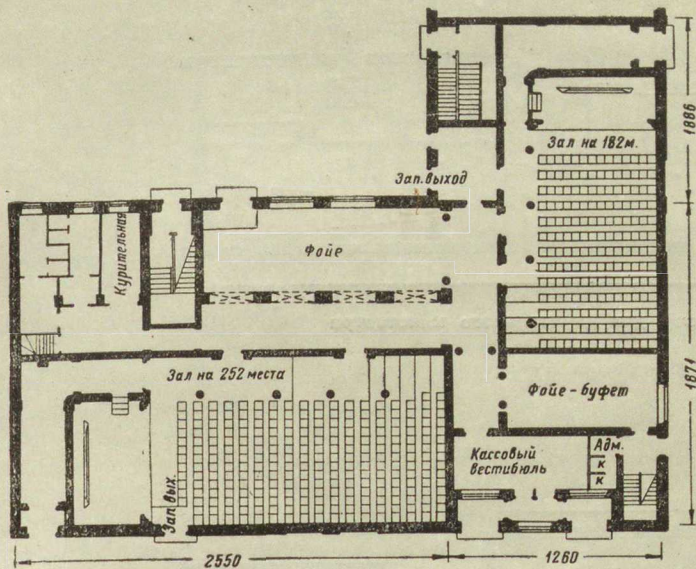
Встроенные кинотеатры уже получили довольно большое распространение в наших крупных и даже средних городах. В Москве, Ленинграде и Львове, например, они составляют 70% в общем фонде киносети этих городов. Накоплен достаточно обширный и ценный опыт встраивания кинотеатров в жилые дома, требующий обобщения и дальнейшего развития. Примером удовлетворительного решения задачи могут служить встроенные кинотеатры «Призыв» в Москве (350 мест) и кинотеатр «Рекорд» (380 мест) в г. Горьком.

Исследованиями, проведенными Институтом общественных и промышленных сооружений Академии архитектуры СССР, установлено, что встроенные кинотеатры, размещаемые в многоэтажных жилых домах, следует считать рациональным массовым типом для строительства в городских условиях.

Во встроенном кинотеатре 94-95% площади предназначается для зрителей (на 11-12% больше, чем в обычном кинотеатре). Для встроенного кинотеатра не требуется самостоятельного земельного участка; ввод в эксплуатацию такого кинотеатра возможен в наиболее короткие сроки, а стоимость строительства значительно ниже, чем кинотеатра в самостоятельном здании.

Одним из важных вопросов строительства городских кинотеатров является их вместимость. Следует согласиться с В. Щербаковым, что ясности в этом вопросе пока нет.

Есть сторонники кинотеатров-гигантов вместимостью 1500 и более зрительных мест. Эти товарищи (к ним принадлежит и В. Щербаков) исходят из того, что кинотеатр, помимо демонстрации кинофильма, должен да-



План двухзального кинотеатра на 434 места, встроенного в первый этаж пятиэтажного жилого дома.
Автор — архитектор М. Калмыков

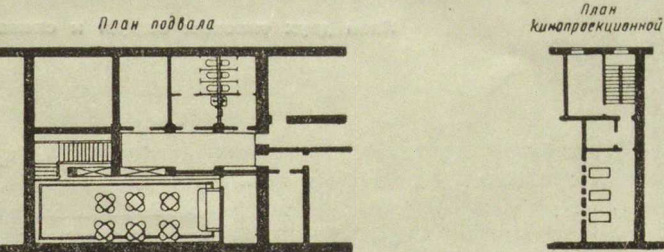
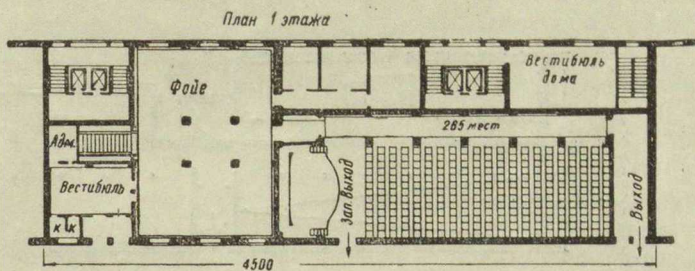


Схема плана однозального кинотеатра на 265 мест (Академия архитектуры СССР)

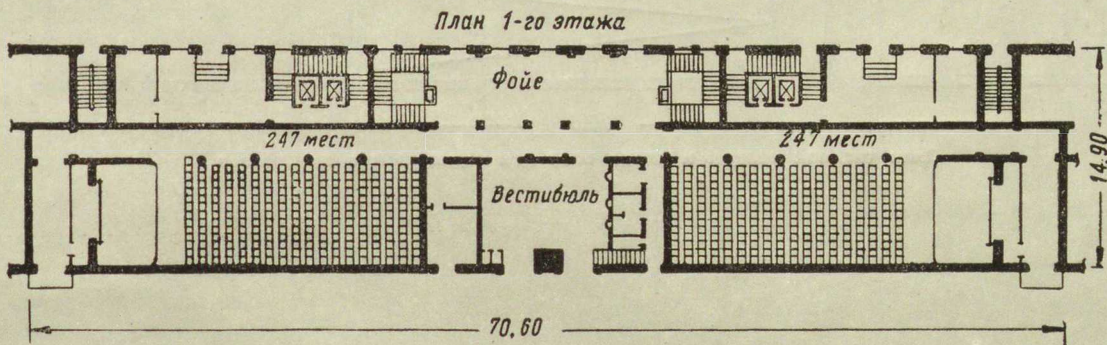


Схема плана двухзального кинотеатра на 494 места — в габаритах секции для многоэтажного строительства (Академия архитектуры СССР)

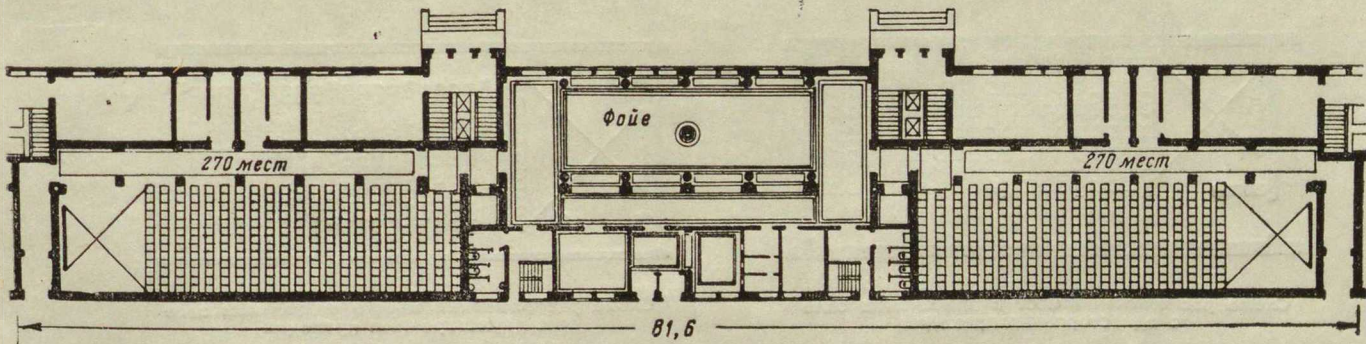
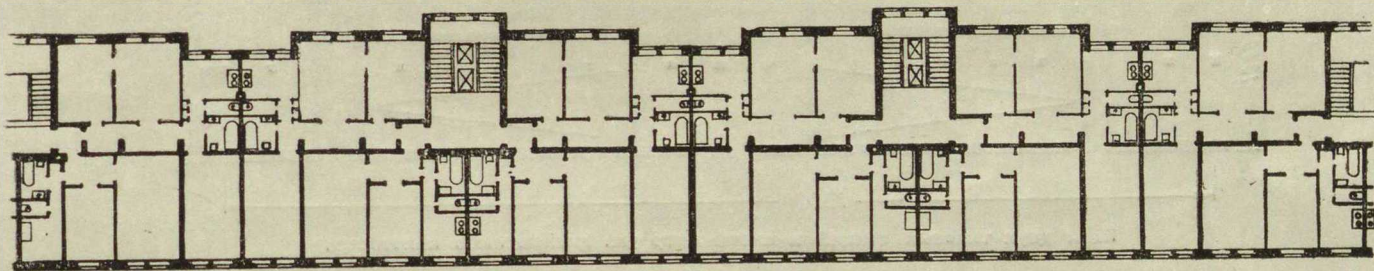
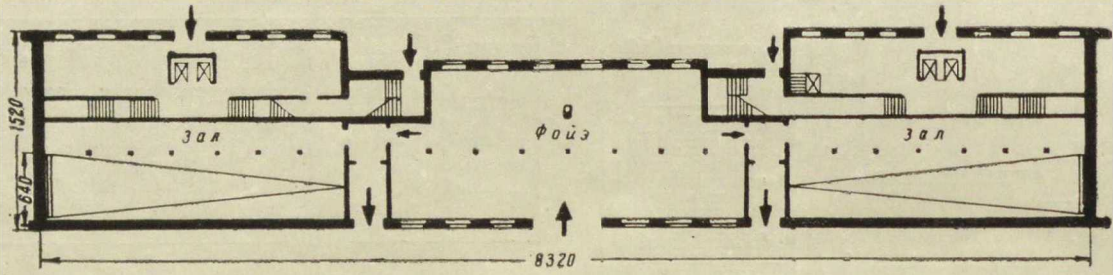
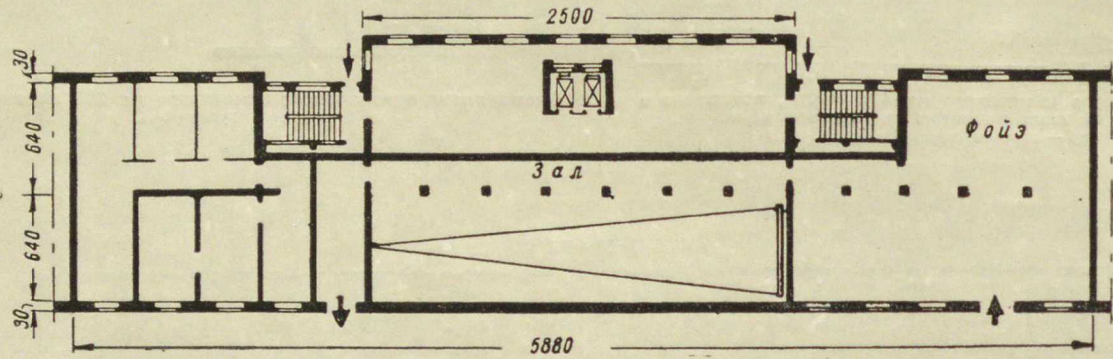


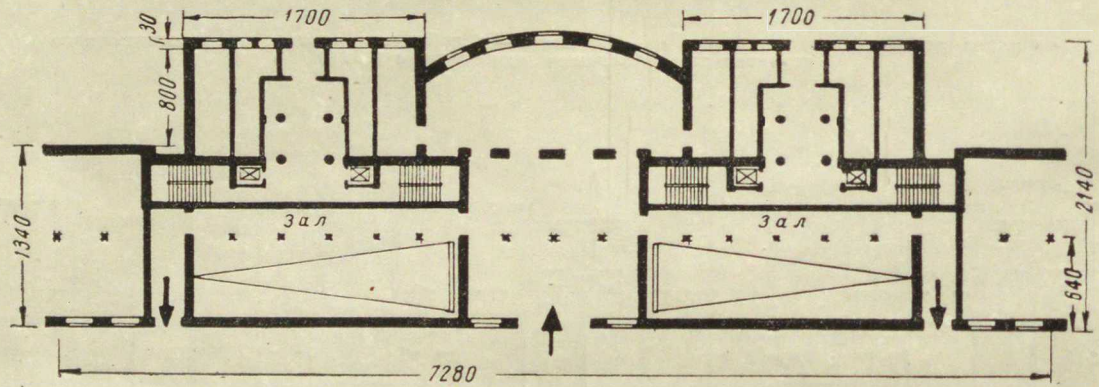
Схема плана двухзального кинотеатра на 540 мест и план типового этажа жилого дома (Академия архитектуры СССР)



План двух типовых секций и схема опор для двухзального кинотеатра



План типовой секции и схема опор для однозального кинотеатра



План двух типовых секций и схема опор для двухзального кинотеатра

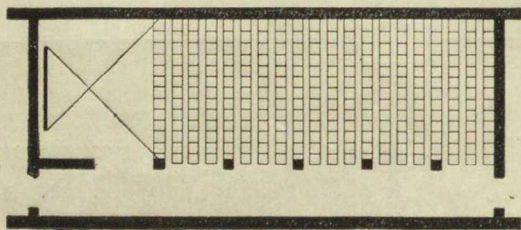


Схема расположения мест в зрительном зале с односторонним проходом

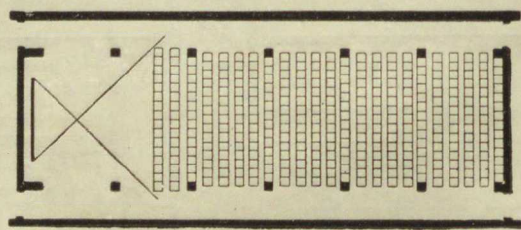


Схема расположения мест в зрительном зале с двухсторонним проходом

вать и театрально-концертные представления, иметь расширенный буфет типа кафе и т. д.

Другие считают, что кинотеатры должны быть небольшими (200—600 мест), располагаться в квартале жилой застройки и выполнять только одну функцию — показ фильмов.

Практика показала, что кинотеатры большой вместимости мало рентабельны в эксплуатации, не имеют равномерной нагрузки. К тому же они обычно удалены от массового зрителя, условия кинообслуживания населения тем самым ухудшаются.

Очевидно, что вместимость городских кинотеатров правильнее всего определять, исходя из условий плотности расселения. Как показывают расчеты, основанные на опыте строительства и эксплуатации кинотеатров, вместимость этих сооружений должна быть в пределах 200—700 мест. Для городских районов с плотностью населения в 800—1000 человек на 1 га вместимость кинотеатра может быть 500—700 мест. При плотности 400—700 человек на 1 га емкость кинотеатра должна быть 300—500 мест. Кинотеатры вместимостью 200—250 мест следует строить для обслуживания населения жилого квартала или района с малой плотностью. Не исключается также возможность строительства кинозалов вместимостью 100—150 мест для населения отдельных крупных домов.

Учитывая, что зрительные залы встроенных кинотеатров имеют небольшую вместимость (ограниченную габаритами жилой секции), основное внимание в планировке зала должно быть обращено на хорошую видимость экрана и на рациональную расстановку мест для зрителей.

Прямоугольная форма плана зала и небольшая длина последнего (до 28 м) обеспечивают требования архитектурной акустики и технологии кинопоказа. В небольшом зале не следует строить балкона.

Д-ром техн. наук Е. Голдовским установлено оптимальное отношение ширины зала к его длине; это отношение находится в пределах от 0,4 до 0,7 (т. е. нижний предел длины зала равен 2,5 его ширины). Однако опыт показывает, что при наличии перекрываемого пролета в жилой секции для небольших залов встроенных кинотеатров нижний предел отношения ширины зала к длине может быть равен 0,3. Указанное отношение несколько изменяет рекомендации Е. Голдовского, но вполне допустимо.

Академией архитектуры СССР проведена значительная работа по экспериментальному проектированию кинотеатров, встраиваемых в многоэтажные жилые дома. Опыт проектирования показал, что использование габаритов жилой секции для размещения кинотеатра требует лишь незначительного изменения ее планировки и конструкций.

Опыт экспериментального проектирования подтвердил целесообразность строительства двухзальных кинотеатров в тех случаях, когда это позволяют габариты здания. Двухзальный встроенный кинотеатр на 400—500 мест может обслужить район с населением 30—40 тыс. жителей.

Академией архитектуры СССР разработаны «Основные положения по проектированию кинотеатров, встроенных в многоэтажные жилые дома», охватывающие основные вопросы проектирования и строительства кинотеатров подобного типа.

Учитывая массовый характер предстоящего строительства кинотеатров в первых этажах жилых домов и необходимость значительного снижения капитальных затрат, «Основные положения» предусматривают постройку кинотеатров одновременно со строительством жилых домов.

Пределы вместимости зрительных залов определены с учетом параметров жилой секции при сохранении ее

основной архитектурно-планировочной и конструктивной схемы.

Здание, в котором размещается встроенный кинотеатр, должно иметь не менее 4 этажей и отстоять от красной линии застройки на 8—10 м. Перед кинотеатром следует создать площадку, чтобы обеспечить удобное движение прохожих по тротуару. В той части жилого дома, где размещается кинотеатр, не должно быть входов в квартиры. Входы в кинотеатр и выходы из него надо размещать только со стороны улицы или площади.

Кинотеатр рекомендуется располагать в первом этаже здания (это более экономичное решение). При этом предполагается, что пол зрительного зала устраивается на уровне тротуара; цокольный этаж используется для части помещений кинотеатра.

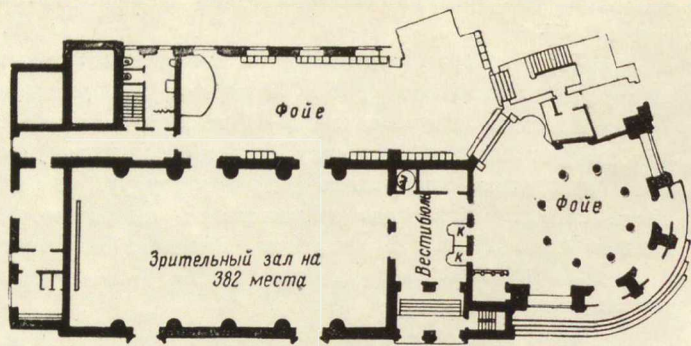
«Основные положения» рекомендуют сооружать кинотеатры полностью встроенными и частично встроенными (в последнем случае залы размещаются в пристройке) — следующих размеров и типов.

Типы кинотеатров	С числом мест	
	Однозальные	Двухзальные
Полностью встроенные	200	400
То же	250	500
"	300	600
"	350	700
Частично встроенные	300	600
То же	350	700
"	400	800
"	500	—

Состав помещений кинотеатров и нормы их площади, приводимые ниже в таблице, определены с учетом строгой экономии в строительстве, не снижающей в то же время хорошего качества кинообслуживания населения.

Состав помещений кинотеатров и нормы площади в м²

Наименование помещений	Однозальные с числом мест						Двухзальные с числом мест				
							2×200	2×250	2×300	2×350	2×400
	200	250	300	350	400	500					
Зрительный зал	160	200	240	280	320	400	320	400	420	560	640
Рестибюль	22	27	33	38	44	55	24	30	36	42	48
Фойе	124	170	204	238	250	300	152	190	228	266	304
Курительная	14	18	20	24	28	35	16	20	24	28	32
Туалетные	12	15	18	20	24	30	14	17	21	24	28
Комната директора	—	—	10	10	10	12	10	10	10	12	14
Контора	10	10	10	12	12	14	10	10	12	12	14
Комната персонала	—	—	10	10	12	14	10	10	12	12	14
Кладовые	10	10	10	12	14	14	10	10	12	14	14
Кинопроектционная	20	20	20	20	24	24	40	40	40	40	42
Тамбур	3	3	3	3	3	3	6	6	6	6	8
Перемоточные	4	4	4	4	4	4	8	8	8	8	8
Аккумуляторная и кислотная	8	8	8	8	8	10	10	10	10	12	12
Комната механиков	—	—	4	4	6	6	8	8	10	10	10
Всего с залом	387	490	594	683	765	821	638	769	945	1044	1188
Всего без зала	227	290	354	423	445	551	316	329	466	484	548



План кинотеатра «Рекорд», встроенного в первый этаж шестизэтажного жилого дома. Гор. Горький.

Ниже приводятся допускаемые параметры зрительных залов в зависимости от ширины секции и перекрываемого пролета.

Основные размеры зрительного зала

Зрительный зал	Рекомендации	По существующему ГОСТ 2691-44
Длина	Не более 3-кратной ширины зала и не менее 14 м	Не более 30 м
Ширина	Не менее 8,5 м	Не установлена
Высота	Не менее 4,5 м и не более высоты 2-го этажа здания	Не менее 3,5 м
Площадь	0,75 — 0,80 м ² на 1 зрителя	0,85 м ² на зрителя
Внутренний объем	Не менее 4,0 и не более 5,0 м ³ на 1 зрителя	Не менее 4,5 и не более 6 м ³
Ширина экрана (без обрамляющей рамы)	$\frac{1}{5} - \frac{1}{6}$ длины зала	$\frac{1}{5} - \frac{1}{6}$ длины зала
Высота экрана	0,73 ширины экрана	0,73 ширины экрана
Ширина обрамляющей рамы	0,1 ширины экрана	0,2 ширины экрана
Расстояние от верхней рамы до подтолка	0,1 ширины экрана	0,2 ширины экрана
Расстояние от экрана до первого ряда мест	1,4 ширины экрана	1,5 ширины экрана

В предложениях Академии архитектуры СССР в кинотеатре не предусматриваются помещения для мастерской художественной рекламы. Вместо десятков таких мастерских, имеющих при городских кинотеатрах, предлагается создать одну мастерскую большой производительности.

Пол зрительного зала не следует устраивать по наклонной плоскости, так как это вызывает большую высоту подъема пола у задних мест. Для получения нормального подъема рядов мест рекомендуется устраивать профиль пола зрительного зала с обратным уклоном — по ломаным прямым отрезкам.

Учитывая существующий модуль в жилищном строительстве и необходимость устройства в зрительном зале мест в промежутках между колоннами, устанавливают следующие нормы размещения мест: расстояние между спинками кресел 0,8—0,9 м; глубина проходов между рядами (с учетом откинутого сиденья) 0,4—0,5 м; ширина сиденья между осями локотников 0,5 м; глубина сиденья 0,5 м.

Рекомендуемые параметры зрительных залов (применительно к секциям)

Ширина пролета в м	Число мест в ряду	Ширина проходов в м	Ширина зала в м	Длина зала в м	Отношение длины к ширине	Ширина экрана в м	Предэкранное расстояние в м	Глубина зоны зрительных мест в м	Количество рядов	Общее количество мест	Площадь зала в м ²	Площадь на 1 зрителя в м ²	Длина секции или расстояние между лестницами в м
--------------------	-------------------	---------------------	-----------------	----------------	--------------------------	-------------------	-----------------------------	----------------------------------	------------------	-----------------------	-------------------------------	---------------------------------------	--------------------------------------------------

Зрительные залы с односторонним проходом

5,5	11	3	8,5	20	2,5	3,3	4,6	15,4	17	181	170	0,90	21
6,0	12	3	9,0	22	2,4	3,6	5,0	17,0	20	240	198	0,82	23
6,5	13	3	9,5	24	2,5	4,0	5,6	18,4	21	273	230	0,75	25
7,0	14	3	10,0	26	2,6	4,3	6,0	20,0	23	322	260	0,80	27
7,5	15	3	10,5	28	2,6	4,6	6,4	21,6	24	360	290	0,82	29

Зрительные залы с двумя проходами

6,0	13	2+2	10,0	22	2,2	3,6	5,0	17,0	20	260	220	0,84	23
6,5	14	2+2	10,5	24	2,3	4,0	5,6	18,4	21	304	252	0,83	25
7,0	15	2+2	11,0	26	2,3	4,3	6,0	20,0	23	345	286	0,82	27
7,5	16	2+2	11,5	28	2,4	4,6	6,4	21,6	24	384	322	0,82	29
8,0	17	2+2	12,0	30	2,5	5,0	7,0	23,0	26	442	360	0,80	31

При проектировании и строительстве встроенных кинотеатров особое внимание должно быть обращено на ограждение жилых и других помещений от шума в кинотеатре. Конструкции стен и перекрытий должны обеспечивать в ограждаемых ими помещениях такой уровень громкости проходящего через них шума, который можно допускать в помещениях данного назначения.

В целях снижения затрат на устройство звукоизоляции и облегчения конструкций стен и перекрытий рекомендуется соблюдать при проектировании следующие условия.

Помещения, которые имеют шумовой режим, одинаковый или близкий шумовому режиму кинотеатра (например, производственные мастерские, магазины, столовые и т. д.), надо располагать рядом или друг над другом.

При конструировании элементов встроенного кинотеатра полы помещений, расположенных над кинотеатром, следует устраивать на упругих прокладках, а перекрытия не связывать жестко с несущими конструкциями; в зрительном зале и фойе рекомендуется делать подвесные потолки с воздушной прослойкой в 6 см и более, а сами потолки делать кессонированными с применением лепнины; проекционные установки надо располагать на специальных амортизирующих прокладках по расчету; репродукторы в зрительных залах необходимо ставить на упругие прокладки.

* * *

Планирование строительства киносети городов следует проводить одновременно с планированием жилищного строительства. Расчеты показывают, что при норме сетевого обслуживания 12—14 мест на 1 000 жителей надо выделять 0,5% площади жилых домов для размещаемых в них кинотеатров.

Разработанные Академией архитектуры СССР рекомендации не исчерпывают всех возможностей рациональных проектных решений встроенных кинотеатров. Однако они показывают пути дальнейшего развития киносети в городах страны.

Сооружение кинотеатров в первых этажах многоэтажных жилых домов позволяет значительно расширить и удобно разместить в городе киносеть, ускорить сроки ввода кинотеатров в эксплуатацию и значительно снизить их строительную и эксплуатационную стоимость.

Ценное исследование*

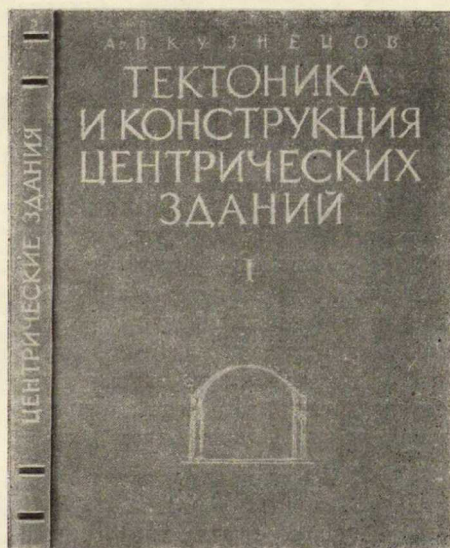
В наши дни, когда проблема мастерства стоит в центре внимания во всех областях искусства, уже первые строки предисловия рецензируемой книги должны заинтересовать советского читателя. «Автор, как архитектор, — пишет проф. А. В. Кузнецов, крупнейший советский специалист по архитектурным конструкциям, — рассматривает каждый памятник с точки зрения мастерства его зодчего, совершенства его конструкции и тектоники, понимая последнюю как структуру сооружения, определяющую расположение и взаимосвязь отдельных частей и их соподчинение целому» (стр. 3).

Анализ отдельных памятников архитектуры автор дает в хронологическом порядке, начиная с античной Греции и заканчивая эпохой Возрождения в Италии.

Уже первый раздел, озаглавленный «Памятники Греции», может служить доказательством плодотворности избранного автором метода, о котором он говорит так: «Весь труд автор провел методом архитектурного проектирования, вычерчивая лично структуру каждого памятника и пытаясь раскрыть замысел зодчего. Проектируя в плане и разрезе изучаемую конструкцию памятника, автор как бы участвовал сам в возведении его, делая часто свои предположения о лучшем решении» (стр. 4).

Центрических памятников древней Греции известно немного. Тем не менее, применяя свой оригинальный метод к одному из наиболее известных памятников Греции, А. В. Кузнецов убедительно доказал, что «стиль и тектоника дельфийского фолоса являются вполне зрелыми и совершенными» (стр. 12).

Обширнее второй раздел книги «Памятники Рима», где автор тем же методом анализирует значительно большее количество памятников. Признав октогон, перекрытый куполом, основной архитектурной фор-



мой Рима, он доказывает органичность и равноценность обеих римских архитектурных систем: монолитной стены со сплошным куполом и каркасной стены с расчлененным куполом. В результате анализа Пантеона (стр. 36–40) уже не сомневаешься, что действительно «решение римского зодчего надо признать наилучшим» (стр. 40). И снова, как бы подводя итог разделу, автор сводит в таблицы вычерченные им планы центрических памятников Рима (рис. 20), геометрические формы римских центрических памятников (рис. 21), схемы перехода от октогона к гладкому и ребристому куполу (рис. 39), полигональные купольные здания (рис. 40).

В следующий раздел книги, озаглавленный «Памятники древнехристианской и средневековой архитектуры Востока», включены центрические постройки Византии, Армении и Грузии.

В центре первой (византийской) части раздела автор дает углубленный анализ собора Софии в Константинополе (рис. 67–74). Он приходит к выводу, что в Константинополе «строители Анфимий и Исидор проявили столько искусства, что превзошли римских зодчих, строивших тяжелый купол Пантеона» (стр. 69). Добросовестный исследователь отмечает и несовершенства структурной системы Софии, несмот-

ря на которые вклад, внесенный ее зодчими в мировую архитектуру, остается огромным.

Исключительно интересна вторая часть того же раздела, посвященная памятникам Армении и Грузии. Применяя свой метод анализа к ранним центрическим постройкам Закавказья, А. В. Кузнецов делает важные выводы. Так, анализируя предложенную Тороманяном реконструкцию Звартноца, он приходит к убеждению, что «творчески смелый замысел зодчего Звартноца не отвечал состоянию технических знаний той эпохи» (стр. 113).

Другой ранний памятник Армении Зораваар он сопоставляет с сооружениями Рима и Равенны, Сирии и Малой Азии, отмечает достоинства и недостатки постройки и приходит к окончательному заключению, что «все сооружение выполнено даровитым и опытным зодчим» (стр. 117). В результате анализа грузинского храма Джвари он убеждается в «совершенстве центрической системы здания в целом» (стр. 124).

В то же время, оставаясь беспристрастным, он отмечает, что основной закон архитектурной нарушается в более поздних грузинских памятниках — Кумурдо и Никорцминде, где внешняя форма уже не соответствует внутреннему пространству (стр. 135).

Автор и здесь, как и в других главах, завершает раздел вычерченной им сводной систематической таблицей планов центрических памятников Армении и Грузии (рис. 77). Если упомянуть о том, что и в первую часть раздела включены таблицы «Планы центрических памятников Византии» (рис. 50 и 56) и «Основные конструктивные формы византийских купольных перекрытий» (рис. 73, 74 и 75), а во второй части, кроме сводной таблицы, добавлены отдельные таблицы планов центрических храмов Армении (рис. 88 и 94) и Грузии (рис. 90 и 91), а кроме того, таблицы форм куполов и барабанов закавказских построек (рис. 96 и 102), не говоря уже о реконструкциях, планах и разрезах отдельных сооружений, то

* А. В. Кузнецов «Тектоника и конструкция центрических зданий» (часть I). Государственное издательство архитектуры и градостроительства, Москва, 1951 г., тираж 5 000, цена 22 р. 40 к.

насыщенность раздела графическим материалом станет очевидной.

Стремление к наибольшей полноте не послужило на пользу следующему, четвертому, разделу книги, озаглавленному «Памятники древнехристианской и средневековой архитектуры Запада». Автор сам признает большую бедность в центрических сооружениях германской архитектуры VIII—XIII вв., считая достойным пристального внимания лишь капеллу в Аахене. Средневековая Франция, по его мнению, оставила нам всего два выдающихся памятника: церкви Сен Бенинь близ Дижона и Сен Мишель д'Антрег. Еще менее интересны средневековые центрические памятники Англии и Испании. И жаль труда автора, подвергнувшего добросовестному анализу малозначительные сооружения, вычертившего в сводных таблицах планы всех известных ему центрических зданий Германии (рис. 112), Франции (рис. 118 и 149), Англии (рис. 156), Испании (рис. 157). В то же время он, к сожалению, игнорирует славянские центрические сооружения раннего средневековья в Польше, Чехословакии, Далмации. Единственный рассмотренный им памятник славянской архитектуры — церковь св. Доната в Заре, т. е. в Задаре, он ошибочно причисляет к итальянским памятникам. А между тем центрические здания, сохранившиеся в пражском и краковском кремлях и на славянском побережье Адриатического моря, представляют большой интерес.

Наиболее ценным в разделе следует признать страницы, посвященные Италии. Здесь, кроме таблицы планов центрических сооружений, привлекает внимание сравнительный анализ четырех крупнейших итальянских баптистериев во Флоренции, Кремоне, Парме и Пизе.

Последний раздел труда посвящен памятникам эпохи Возрождения в Италии. «Первая половина XV в., — пишет А. В. Кузнецов, — первый период раннего Возрождения — была окрашена яркой индивидуальностью зодчего Брунеллеско и его могучей созидательной деятельностью» (стр. 218).

Отметив блестящую тектонику ку-

пола Флорентийского собора (стр. 218), выразительность и четкость отдельных частей куполов Старой сакристии и капеллы Пацци, автор переходит к анализу недостроенного оратория Санта Мариа дельи Анджели, причем приходит к неопровержимому заключению, что Брунеллеско «был пионером раннего Возрождения» в разрешении и той проблемы, которая «станет основной в XVI в. при возведении церковью центральной парусно-купольной системы — прежде всего собора Петра в Риме», проблемы «архитектонического очертания опоры (пилона), отвечающего и выражающего характер покрытия» (стр. 215).

Применяя свой метод, А. В. Кузнецов убедительно толкует оставшееся до сих пор неясным то место жизнеописания Альберти, где автор его биографии — Вазари подвергает критике ротонду Аннунциаты (стр. 220) (к сожалению, приведенный в примечании итальянский текст изобирует неисправленными опечатками). Автор рассматривает центрические сооружения Джулиано и Антонио да Сангалло, а также произведения второстепенных мастеров.

В XVI в. центральное место, естественно, занимает римский собор Петра. И здесь тот же углубленный, точный анализ приводит к некоторым неожиданным заключениям. Так, оказывается что «вся тектоника парусно-купольной системы собора Петра была предвосхищена Рафаэлем в капелле Киджи» (стр. 237). Композиционная задача, поставленная Браманте в Темплето, была им решена блестяще (стр. 237), тектоника брамантовского купола св. Петра «классична по своей простоте и ясности» (стр. 246), но «при неточных научно-технических познаниях зодчих XVI в. купол такой структуры едва ли мог быть осуществлен». Научная добросовестность автора заставила его признать, что и в микельанджеловском куполе собора Петра «единство законов статики и архитектурной формы оказывается нарушенным» (стр. 254).

Последний раздел книги, как и предыдущие, заканчивается сводными таблицами, систематизированны-

ми и комментированными в тексте; здесь это планы центрических зданий Возрождения (рис. 198 и 199) и таблица куполов эпохи Возрождения (рис. 200).

Интересна данная как бы в виде приложения небольшая глава «Центрические здания, изображенные в живописи», где тем же методом анализируются никогда не существовавшие постройки на картинах Перуджино и Рафаэля и на урбинских ведутах — изображениях идеального города, украшавших когда-то стены герцогского дворца в Урбино и приписывавшихся то Пьеро делла Франческа, то Лаурани, то Франческо ди Джорджо. Кстати следует упомянуть и о частом обращении автора к зарисовкам Джулиано да Сангалло в так называемой «Книге Сангалло» (стр. 51, 83, 147 и др.).

Таково содержание книги А. В. Кузнецова, выход в свет которой заставит внести дополнения и коррективы в привычные оценки некоторых памятников (Пантеона, собора Софии в Константинополе, собора Петра в Риме, итальянских баптистериев и т. д.), в признанные характеристики отдельных мастеров (даже таких, как Микельанджело и Браманте). И в этом большая и основная ценность труда, раскрывшего специфику памятников, недостаточно учитывавшуюся обычно искусствоведами.

Слабое место книги А. В. Кузнецова — это исторические вступления. Встречаются ошибки в транскрипции собственных имен и названий. Так, итальянская провинция Апулия названа в книге Апулеей (стр. 170, 184), французские города Лан и Каен получили название Лаон и Каен (стр. 189, 193 и др.). Вентура Витони один раз именуется Вентуро (стр. 207), а другой раз — Виторио (стр. 214), Лучано Лаурана назван Люсиано (стр. 266).

Несмотря на отдельные недочеты, труд А. В. Кузнецова принесет пользу как архитекторам-практикам, которым, несомненно, помогут наблюдения автора над памятниками, его собственные варианты реконструкций, так и искусствоведам.

А. ВЕНЕДИКОВ

Редакционная коллегия: М. А. ОСТАПЕНКО (редактор), А. В. ВЛАСОВ, А. И. ГЕГЕЛЛО, В. И. ЗАБОЛОТНЫЙ, А. Г. КУРДИАНИ, М. А. УСЕИНОВ, А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, С. Е. ЧЕРНЫШЕВ

Зав. художественно-иллюстрационным отделом Ю. Е. Шасс

Технический редактор А. П. Берлов

Адрес редакции: ул. Чехова, 8. Телефон К 4-95-81.

Сдано в производство 24/XI-1952 г. Подписано к печати 13/I-1953 г. Заказ 463. Т-01620. 68 × 98¹/₈. Печ. л. 4,8 + вклейки 1,8 п. л. Бум. л. 2 + ³/₄ вклейки. Уч.-изд. л. 6,7. Тираж 12 400 экз. Цена 10 руб.

3-я типография Государственного издательства литературы по строительству и архитектуре

СОДЕРЖАНИЕ

*

ЛЕНИНСКАЯ ТЕОРИЯ ОТРАЖЕНИЯ И
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Г. Минервин

Стр. 1

*

РЕКОНСТРУКЦИЯ ГОРОДОВ СОВЕТСКОЙ ПРИВАЛТИКИ
И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Л. Богданов

Стр. 9

*

ВЫДАЮЩИЕСЯ СОВЕТСКИЕ ЗОДЧИИ

(К 85-летию И. В. Жолтовского)

Г. Лебедев и Н. Суоян

Стр. 17

*

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ
ГОРОДСКИХ КИНОТЕАТРОВ

М. Павличенков

Стр. 27

БИБЛИОГРАФИЯ

ЦЕННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

А. Венедиктов

Стр. 31

Цена 10 руб.

АРХИТЕКТУРА СССР

ЕЖЕМЕСИЧНЫЙ ЖУРНАЛ
орган
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР
СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ СССР
и УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ
при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

Адрес редакции: Москва, ул. Чехова, 8
Телефон К 4-95-81

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ
ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ

