

АРХ4

АРХИТЕКТУРА СССР

июль — август 1988





Издается с июля 1933 г.

июль-август 1988

Редакционная коллегия:

В. С. Тихонов
(главный редактор),
Л. Н. Авдотин,
М. А. Аникст,
А. Н. Белоконов,
В. В. Блохин,
Л. В. Вазакин,
В. Л. Глазычев,
Ю. П. Гнедовский,
Ю. А. Дыховичный,
С. Г. Змеул,
Н. Я. Кордо,
А. П. Кудрявцев,
В. В. Лебедев,
Б. А. Маханько,
В. М. Овчинников
(заместитель
главного редактора),
В. П. Постнов,
О. И. Пруцын,
Д. Г. Тонский,
Д. Г. Ходжаев,
О. А. Швидковский

От редактора

2

Панорама

4

Творческие проблемы

15

И. Лежава, И. Галимов
ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ

21

С. Гнедовский
ДОМ ДЛЯ ТЕАТРА

27

А. Раппапорт
АРХИТЕКТУРА И ФОТОГРАФИЯ

32

Ю. Мергольд
АРХИТЕКТУРА КИНО ИЛИ КИНОАРХИТЕКТУРА

Наши достижения

38

ДЕТСКИЙ САД В КОЛХОЗЕ «РАССВЕТ»

Проект и реализация

46

САНАТОРИЙ «ЗОРИ РОССИИ»

Творческая лаборатория

52

НАТАЛЬЯ ЗАХАРЬИНА

60

АНДРЕЙ ВАСНЕЦОВ

Макет С. Мироненко
Обложка Ю. Аввакумова
Ответственный за номер С. Суетин
Художественный редактор
Г. Ядрышников
Корректор Г. Морозовская

На первой странице обложки:
Г. Гольц.
Декоративное панно для
Московского детского театра.
1928

Новые имена

68

МОЛОДЫЕ АРХИТЕКТОРЫ ЛИЕПАИ

Творческие проблемы

78

ИНТЕРВЬЮ С ГЕННАДИЕМ РУСАКОВЫМ

83

В. Никитин
АРХИТЕКТУРА И ПОЭТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА

На второй странице обложки:
Фрагмент игровой площадки
детского сада «Вяселка».
Фото А. Гозака

На третьей странице обложки:
Работы Экспериментальной
детской архитектурной студии

Мастера

86

ГЕОРГИЙ ГОЛЬЦ

На четвертой странице обложки:
Г. Гольц.
Планы Камерного театра (1934 г.),
театра Сатиры (1938 г.)
и театра им. Моссовета (1945 г.)

Образование

97

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ СТУДИЯ

За рубежом

113

В. Глазычев
НОРМАН ФОСТЕР. ВЕЛИКОБРИТАНИЯ. XX ВЕК

Сдано в набор 25.03.88 г.
Подписано в печ. 08.06.88 г. Т-11220.
Формат 60×90¹/₈. Высокая печать
Усл. печ. л. 16. Усл. кр.-отт. 5
Уч.-изд. л. 21,62. Тираж 24 170. Заказ 4636
Адрес редакции: 103001, Москва, К-1,
ул. Щусева, 7, комн. 60
Телефон: 203-77-37 и 203-71-19
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21.

Интерпанорама

122

Критика и библиография

124

Хроника

126

© Стройиздат, 1988
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ
ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ
МОСКВА



Сейчас, когда пишутся эти строки, мы еще не видели телерепортажей с XIX Всесоюзной партийной конференции, еще не читали документов, результирующих ее работу. И поневоле задумываешься, сколько событий, раздумий и свершений вместится в летние месяцы 1988 года, пока в конце лета Вы, читатель, не раскроете этот номер журнала «Архитектура СССР».

Да, в нынешнее динамичное время особенно ощутим контраст между затянутым, хотя и напряженным, сроком подготовки журнала в редакции, а затем и типографского производства, и стремительным насыщенным потоком жизни. Главный итог происходящих в стране исторических перемен, пожалуй, в том, что мы сами не успеваем заметить, как меняется каждый из нас в беге времени. Мы отвыкли, а скорее и не привыкали еще к подобному жизненному ритму — в его основе заинтересованная и полная творческая самоотдача каждого. Мы вдруг открыли для себя, что ничто так не утомляет, как ежедневная имитация трудовой активности, бессмысленные действия во имя формальных и никому не нужных результатов. И напротив, мы учимся черпать силы и незнакомые нам запасы бодрости в напряженном и осмысленном труде, в итогах которого заинтересованы каждый из нас и все мы вместе.

Но ведь это и есть полноценная человеческая жизнь, когда, совершая свое жизненное дело, своим трудом человек создает самого себя. Уходит в прошлое ситуация физического и нравственного оцепенения, в которой собственные недостатки и изъяны каждый из нас мог благодушно оправдывать несовершенствами других, общим неблагоприятным положением дел. Вот подсознательные движущие силы механизма застоя, порождавшие пассивность и равнодушие пред лицом пороков, требовавших непримиримой борьбы. Мы заново учимся мудрости и искусству труда и жизни.

Но пока, все же, с горечью осознается сохраняющаяся инерция торможения, часто связанная с наличными материальными условиями нашей трудовой деятельности. Мы, сотрудники журнала, верим, что и нас коснется технологическое ускорение, и когда-нибудь цикл редакционной и полиграфической подготовки нашего издания сократится с восьми месяцев до трех-четырех недель. Внутренне мы к этому готовы. Но пока сроки выпуска вполне сопоставимы с длительностью возведения небольшого здания. И сейчас мы знаем, что вы, наши уважаемые читатели, для которых мы осуществляем свой «проект», через несколько месяцев будете иными, уже не такими, какими мы сегодня, в момент написания этих строк, вас видим.

Да и мир вокруг нас изменится. Пожалуй, никогда еще таким реальным и жизненно важным не было удивительное ощущение потока времени и перемен, конкретное чувство упреждения будущего. Но ведь в этом и должен заключаться смысл любого «проектирования», в этом сущность искусства и высокое призвание архитектуры. Получилось так, что идейная перестройка во многом опередила сейчас наши реальные возможности, и интеллектуально мы заметно опережаем материальные условия нашего сегодняшнего существования. И все же, нет причин для расстройства — совершилось самое главное: ведь мы прекрасно знаем, что именно идеи, овладевая сознанием людей, превращаются в материальную силу. А значит, не за горами и реальное практическое торжество новых принципов мышления и жизни.

В предлагаемом номере нашего журнала мы пробуем еще раз приблизиться к пониманию родства разных жанров единого Великого искусства, которое всегда закладывало своими творениями образ будущей жизни и человека грядущего времени, более совершенных, ярких и достойных. Все искусства в своей совокупности обращены к подлинно человеческому стремлению — совершенствования. Ведь настоящее произведение искусства всегда показывает человеку и образец

существования в потоке времени: начав волновать своих современников, творение искусства через века и страны продолжает вызывать все новые мысли и чувства и у самых отдаленных потомков.

«Музы ходят хороводом». В давно известной формуле взаимодействия искусств наше время открывает новое содержание и возможности. Как и в первые послереволюционные годы, настоятельно формирование единого культурного фронта в борьбе за революционное обновление нашего общества. Глубоко знаменательным стало вручение в этом году Ленинских премий, присуждаемых выдающимся произведениям искусства. Комитет по Ленинским премиям действовал на этот раз строго и принципиально: высших наград удостоились кинорежиссер Т. Абуладзе за свою известную теперь всему миру кинотрилогию и два человека, внесшие наиболее решительный вклад в архитектурный облик литовского совхоза «Юкнайчай», — его директор З. Докшас и архитектор С. Калинка.

Это событие словно подтверждает верность слов Ле Корбюзье, сказанных ровно 60 лет назад, о приоритетном значении для современности двух искусств — кинематографа и архитектуры. Вы можете познакомиться с мыслями Ле Корбюзье в статье «Архитектура кино или киноархитектура», публикуемой в этом номере журнала.

Гармония жизни и труда, неотделимых от их архитектурного воплощения, родилась благодаря слаженным действиям двух главных организаторов — руководителя, ответственного за существование трудового сообщества, и архитектора, организующего материальную и предметную среду жизни людей. Когда-то З. Докшас сказал, что он хочет сделать людей не просто богатыми, а хочет сделать их прежде всего счастливыми. Организаторская деятельность, направленная на достижение такой светлой цели, — сама по себе является высоким искусством, и неудивительно, что Юкнайчай стал центром притяжения лучших художественных сил Литвы. И просто невозможно перечислить всех художников, скульпторов, деятелей искусства, причастных к рождению поселка, сегодняшняя жизнь обитателей которого стала явственным предвидением нашего общего будущего. И мы еще должны осознать, что центральную роль в успехе Юкнайчая сыграли две ярких творческих личности — организатор жизни и организатор пространства. Так социальный лидер и архитектор приближают нас к высшей цели и задаче искусства — полноценному включению человека в жизненную действительность.

Этот номер журнала, конечно же, не может исчерпать всю проблематику жизненно важного для нас, архитекторов, взаимодействия с другими искусствами. В нынешних условиях новаторского преобразования советского общества, начатого и решительно проводимого в жизнь партией вместе со всеми здоровыми общественными силами страны, для деятелей искусства на первый план выступают уже не инструментальные жанровые связи между, например, архитектурой и изобразительным искусством, а идейное единение, основанное на осознании нашей ответственной социальной и культурной роли в революционном процессе обновления и перестройки.

Человеческая сущность, фантастическое богатство духовного и материального мира человека, создание полноценных условий для совершенствования человеческой личности высвечивают уникальную роль архитектуры в круге искусств древних и родившихся совсем недавно. Предлагаемый Вашему вниманию номер журнала является заявкой на расширение и углубление наших профессиональных и гражданских контактов со всеми деятелями культуры, для которых их искусство — средство совершенствования самой жизни. Мы уверены, что заявленные намерения получат подтверждение и выдержат проверку именно жизнью.

В. Т.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ПАВЕЛЕЦКОГО ВОКЗАЛА, МОСКВА

Авторы: архитекторы А. Гурков, С. Кузнецова, А. Воронцов; соавторы: Л. Соскин, А. Бавыкин, М. Малахов, Е. Копелиович, Л. Соколова, Е. Алексеев, Г. Нарольская, И. Шишкина, В. Усова; конструкторы: Б. Крашенинников, соавторы: Г. Силохин, И. Андреева, В. Самарин, Л. Чертков
Моспроект-2
Проектирование 1980—1986 гг.
Строительство 1982—1987 гг.

Импозантное здание нового вокзала растянулось чуть ли не на триста метров — практически во всю длину южной стороны площади. Строгая симметрия построения главного фасада, арки, рустованные пилястры, карнизы, три венчающих купола, входные лоджии и выделенная центральная ось — все в лучших традициях Эколь де Боз-ар или, попросту говоря, архитектуры рубежа веков. Сквозные проходы к платформам как бы включают пространство привокзальной площади в интерьеры нового здания. Они по контрасту с фасадом решены в современных формах.

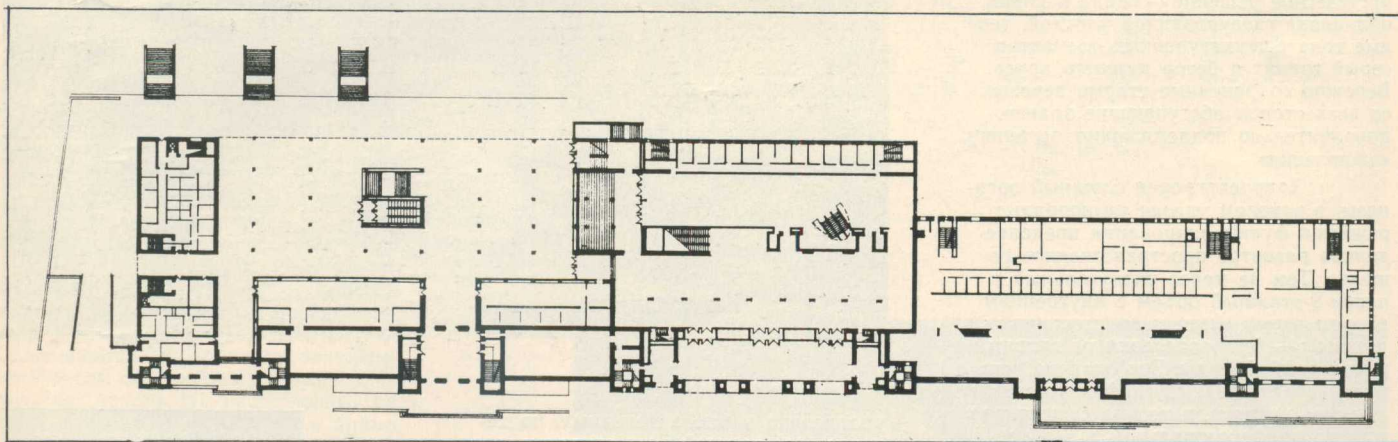
В отличие от главного три других фасада лишены документально воспроизведенных, исторических аксессуаров ордерной архитектуры, но само по себе их решение оставляет чувство неудовлетворенности. Вряд ли можно считать удавшимся стык двух разнородных стилистических систем за угловыми ризалитами боковых фасадов, равно как и прием объединения столь разнохарактерно решенной композиции с помощью единой «черепичной» кровли.

Выполнить главный фасад в исторических формах оказалось на практике непростым делом — мало кто умеет нынче по кружалу выложить арки, вытянуть по шаблону профили карнизов, качественно выполнить в штукатурке руст. Сил положено немало. Но вот зачем — трудно объяснить. Я за расширение прав исторической традиции в современной архитектуре. Однако нужно ли, скажу жестче, — можно ли



без должной контекстуальной мотивации воспроизводить исторические формы один к одному? Объяснить это развитием архитектуры старого Павелецкого вокзала невозможно — он был в четыре раза короче и вдвое ниже нового и располагался где-то в районе нынешнего левого крыла главного фасада. Да и с точки зрения корректности развития изначальных архитектурных форм остается немало вопросов. Думается, что самоценные увражные упражнения не могут считаться магистральным путем сегодняшних творческих поисков.

Главный фасад однозначно симметричен и, входя сквозь центральную лоджию внутрь вокзала, ждешь обещанного снаружи симметричного развертывания пространств влево и вправо. Ничуть не бывало. Справа пространственное развитие интерьера прерывается вкомпонованным в новый вокзал наземным павильоном метро военных лет — прием, ныне известный и само по себе достаточно плодотворный. Слева от центрального входа тоже не находишь обещанной фасадом пространственной ясности. Всемогущая симметрия, восходящая к космическим первоосновам бытия и извечно служившая упорядоченности постижения, восприятия архитектуры, в данном случае оказалась чисто декоративным приемом решения фасадной схемы.



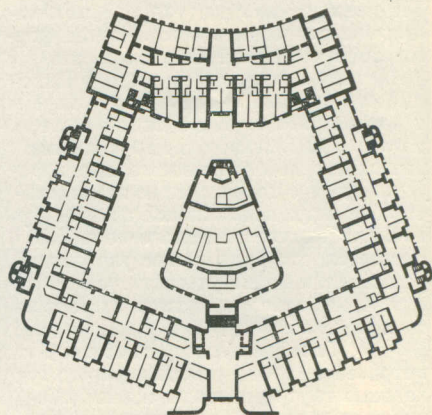
КЛИНИКА 1-ГО ЛЕНИНГРАДСКОГО МЕДИЦИНСКОГО ИНСТИТУТА им. И. П. ПАВЛОВА. ЛЕНИНГРАД

Авторы: архитекторы Р. Тетельбаум, при участии
Н. Вейсберна; конструктор
Н. Васильева, технолог
Ю. Шапиро
ЛенНИИпроект
Проектирование 1970 г.
Строительство 1977—1989 гг.

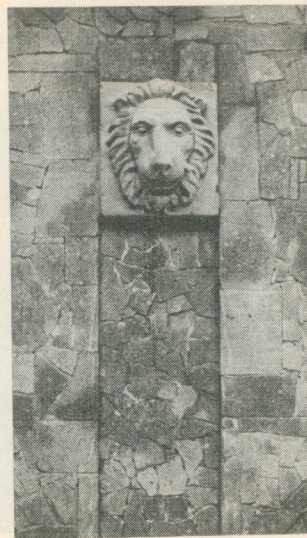
Исторический контекст во многом задавал ключ нового архитектурного решения. Мощное 9-этажное здание, если и не в своем объемном решении, то уж в архитектурной разработке, несомненно, не только ленинградское (даже петербургское), но и местное — в смысле локальной принадлежности данной территории исторического города. Прилегающая часть Петроградского района отличается высоким архитектурным уровнем старой застройки, в том числе в стиле модерн. Блок новой клиники, своей массой вроде бы противостоящий окружению, тем не менее его не разрушает. Во всяком случае очевидно стремление авторов вписаться в ситуацию. Об этом свидетельствуют предложенный строй пластической разработки композиции, характер детализировки. В этом же направлении работает колористическое решение — белая и синяя облицовка глазурованной плиткой, теплые тона оштукатуренных элементов, серый гранит и бетон нижнего яруса. Бережно сохраненные старые деревья, со всех сторон обступающие здание, дополнительно поддерживают органику «вживления».

Запроектирован сложный организм, в котором увязка разнородных режимов функционирования предопределила развитое пространственное решение. Тем не менее пятиугольный в плане 9-этажный объем с внутренним двором решен единым архитектурным приемом — без разделения на главный и дворовый фасады. Это логично, учитывая предложенный график движения людских потоков, и весьма симпатично с чисто профессиональной точки зрения — возникает особое ощущение цельности при всей сложности объемно-пространственного и пластического решения, единство восприятия архитектуры снаружи и изнутри. Есть, конечно, известная нарочитость в расположении главного входа в клинику со двора — по главной его оси, и необходимости для всех посетителей, включая преподавателей, студентов, больных, обязательно проходить через него.

В архитектуре здания отчетливо выявлены «знаки нового». Вместе с тем отчетливо стремление к взаимодействию с историей — и в разработке сугубо современных мотивов, и во включении элементов, явно отсылающих воображение к прошлому. Это и эркеры, ритмически расчленяющие плоскости фасадов, и облицованные неокантованным гранитом плиты нижнего яруса с традиционными масками львов, и



прорисовка немногочисленных, но характерных деталей типа эркерных кронштейнов. При всем том нельзя не отметить некой аморфности сочетания разнородных тем и мотивов — несмотря на дисциплину их внутренней разработки.



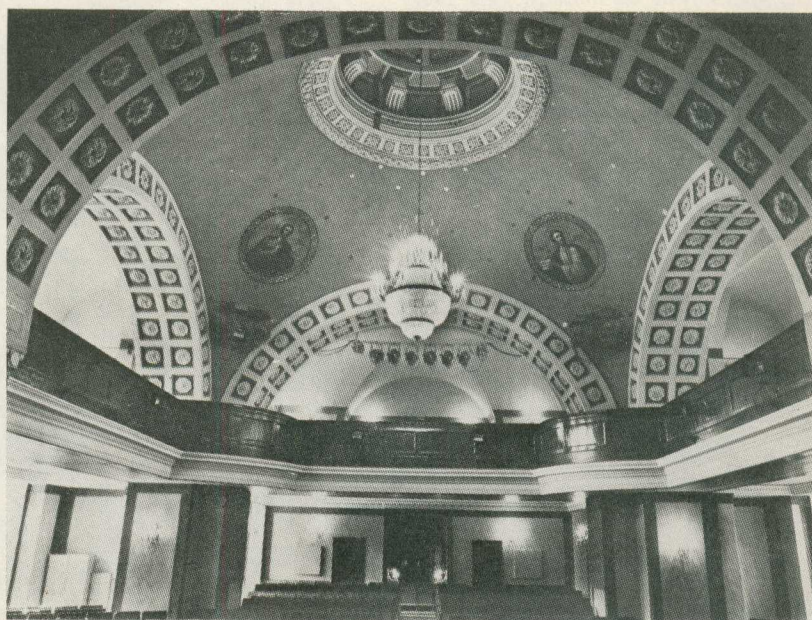
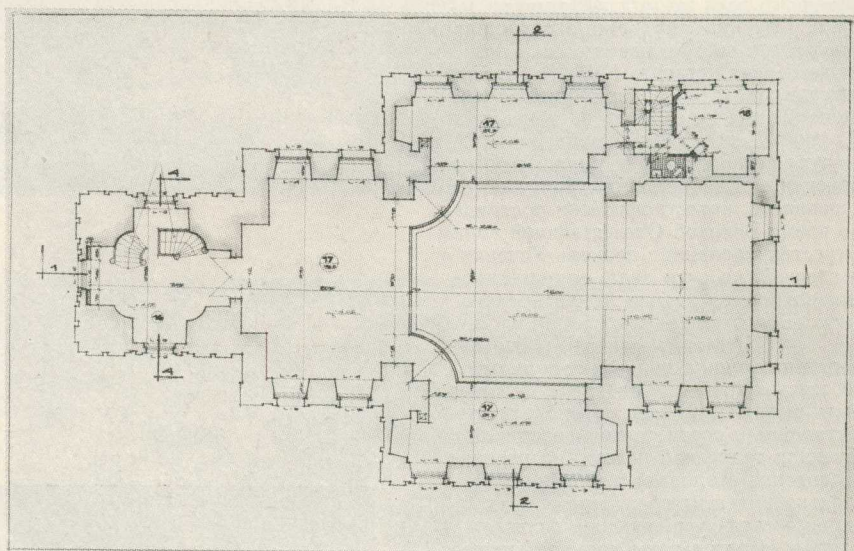
РЕСТАВРАЦИЯ И ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ЦЕРКВИ ПЕТРА И ПАВЛА ПОД КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ. РИГА

Автор-архитектор М. Менгеле
Проектная контора реставра-
ции памятников культуры
Министерства культуры Лат-
вийской ССР
Проектирование 1978—1984 гг.
Реставрация 1978—1987 гг.

Реставрация церкви Петра и Павла в Риге проведена замечательно и, можно надеяться, будет завершена на том же уровне. В первозданной красе выявились не только характерный силуэт, но и изящная в целом архитектурная композиция, изысканная ее разработка, детализовка. Сигизмунд Зеге — военный инженер-архитектор — запроектировал церковь, используя образцовый проект для Лифляндской губернии, а Кристофер Хаберланд — самый выдающийся рижский зодчий того времени — построил ее в 1781—1786 гг. за пределами городской оборонительной стены в новом форпосте, охранявшем город со стороны моря и устья Даугавы. Не очень характерная для Риги по своей стилистике церковь тем не менее оказалась одним из самых выразительных сооружений конца XVIII в.

Сегодня обновленный Петропавловский собор служит концертным залом. Войдя в здание через тщательно отреставрированные двери и лишь увидев сквозь витрину интерьер зала, посетитель тут же спускается по новой лестнице в гардероб, при котором размещен и весь обслуживающий комплекс. Панели из светлого ясеня и зеркала зрительно расширяют не слишком высокий подвальный этаж. Удобно спланированные лестницы вновь выводят на первый этаж, но уже непосредственно в новый концертный зал. Здесь великолепно отреставрированная лепнина архитектурного декора и роспись купола с неожиданной болезненностью сталкиваются со стандартизованным комфортом современных мягких зрительских кресел. Их закругленные ряды тоже весьма проблематичны в прямоугольной геометрии церковного плана. Большие сомнения с точки зрения стилистической «уживаемости» вызывает обработка балконных ограждений и сама их выпуклая по углам форма, равно как и новая трактовка опорных пилонов — вся эта как бы стыдящаяся самой себя архитектура 30-х чужеродна общей классицистической структуре зала с его мощными дугами подпружных арок с кессонами и розетками, круглым отверстием центрального купольного барабана, живописными медальонами... Конечно же, ошибка — блокирование светового фонаря купола. Что касается безобразящих зал случайно размещенных световых прожекторов, то авторам здесь не на кого жаловаться — это давнее наше обыкновение пренебрегать «прозой жизни» — всеми этими досками почета, газетными стендами, местами для объявлений, вспомогательной ар-

матурой, а они потом коварно мстят за это пренебрежение, в конечном итоге разваливая архитектурный замысел... Оценивая по совокупности, следует с похвалой отнестись к новой работе рижских архитекторов и придири критики — лишь от стремления к полному совершенству, столь же неосуществимому, сколь и вечному.

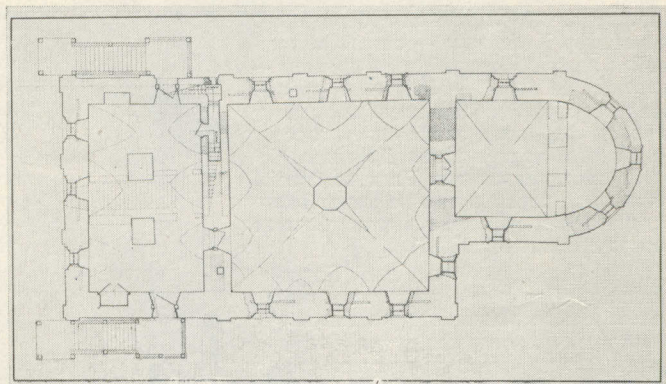


РЕСТАВРАЦИЯ ТРАПЕЗНОЙ С ЦЕРКОВЬЮ УСПЕНИЯ, XVIII в., НОВГОРОД. РСФСР

Автор—архитектор Н. Кузьмин
Спецпроектреставрация, Ле-
нинградский филиал
Исследовательские работы
1964—1965 гг.
Проектирование 1983 г.
Реставрация 1980—1983 гг.

В отличие от предыдущего примера можно лишь с натяжкой, если вообще можно, отнести к успехам работу новгородских реставраторов. Все мы восхищаемся неповторимой архитектурой Новгорода. Но есть периоды и периоды. Конечно же хорошо, что вернули к жизни, восстановили облик, реставрировали со всей возможной тщательностью. Старина априорно заслуживает высокого к себе уважения, если это даже первая четверть XVIII в.—время для новгородской архитектуры далеко не самое цветущее, если не менее того. Древний Деревяницкий монастырь XIV в. служил загородной резиденцией новгородских епископов, многократно перестраивался, катастрофически пострадал во время Великой Отечественной войны. Отреставрированная церковь Успения с трапезной, по сути дела, единственное сохранившееся здание монастырского комплекса.

Что же касается приспособления памятника под новые нужды, то здесь критический скепсис может быть выражен со всей определенностью. Заявление о соответствии первичной функции трапезной новому назначению (заводская столовая) поражает не столько наивным прекраснодушием, сколько своей угрожающей формальностью. И результаты налицо. Худшего пошиба люминесцентные светильники и дурная мебель в прекрасных сводчатых залах оскорбительно чужеродны и дискредитируют не только конкретное решение, но и сам в принципе верный подход к новой жизни памятников архитектуры. Какое уж тут новое вино в старых мехах, коль скоро мы условились оценивать и свои успехи по самым высоким меркам — без скидок на «местные условия».



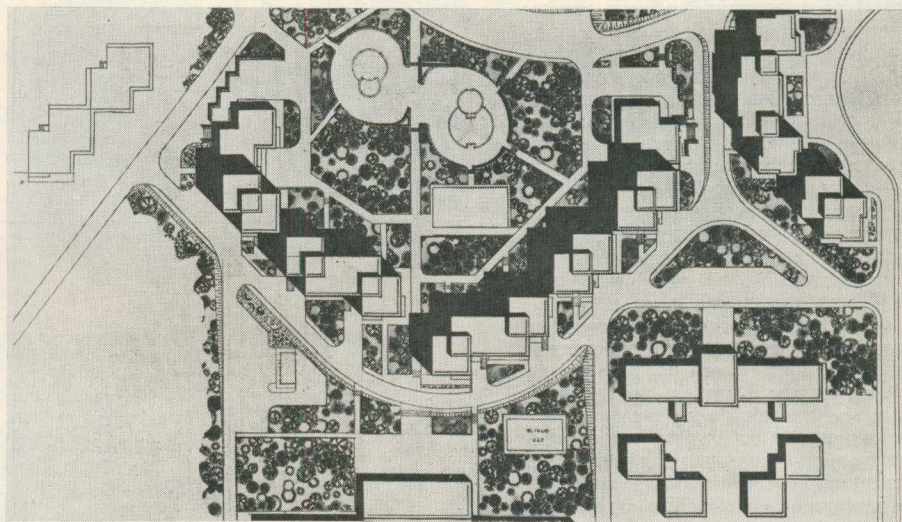
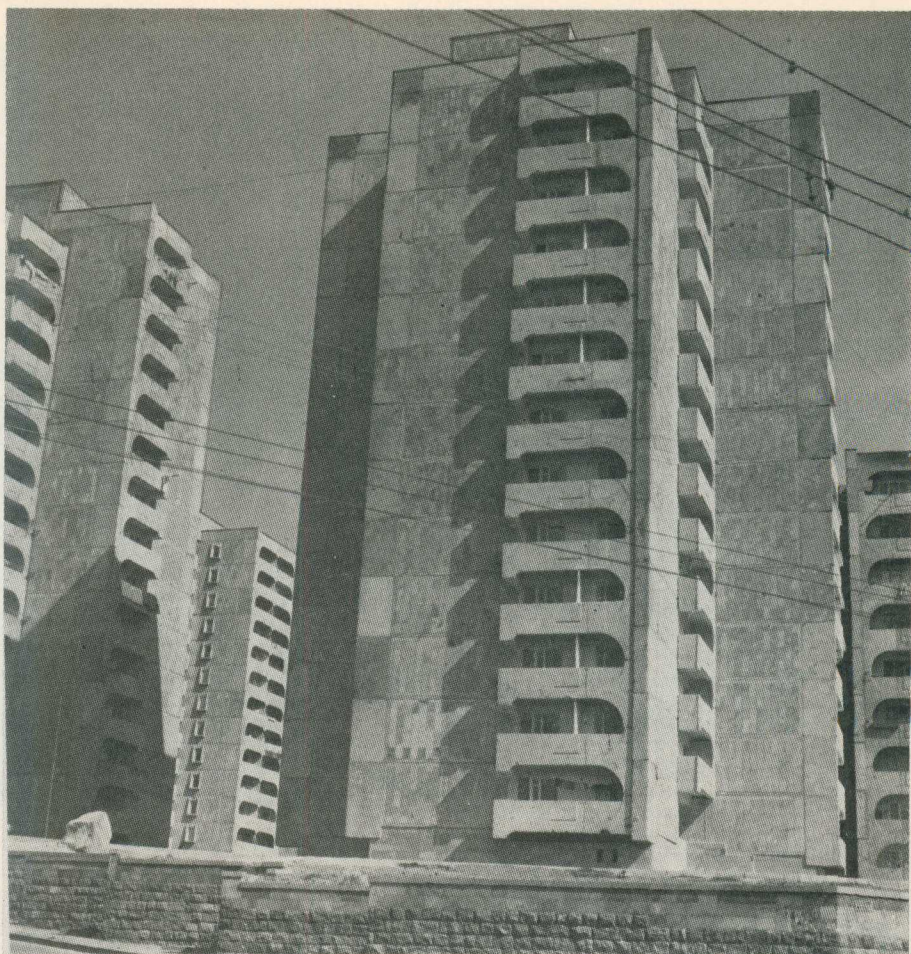
ЗАСТРОЙКА МИКРОРАЙОНА АВАН-АРИНДЖ. ЕРЕВАН

Авторы: архитекторы
Я. Исаакян, Г. Рашидян,
С. Акопян, А. Мкртчян,
С. Амиракян, А. Арутюнян;
конструктор Г. Бальян
Проектирование 1977—1980 гг.
Строительство 1979—1986 гг.

Осуществлена застройка первого микрорайона на 8 тыс. жителей — составной части жилого района на 31 тыс. жителей, ПДП которого был разработан теми же авторами в 1975—1976 гг. Здесь впервые в Армении реализован принцип — от застройки к жилым домам. Предусмотрена номенклатура блок-домов и блок-секций на основе единого конструктивно-планировочного модуля в 6 м с использованием одного типа рамы сборно-монолитного каркаса. Отработана методика проектирования, типизации, унификации и выбора ограниченного количества исходных элементов, множественность сочетаний которых обеспечивает разнообразие объемно-пространственных композиций.

Для застройки микрорайона разработаны четыре типа блок-домов со смещением объемов: односекционные точечные в 8—9 и 13—14 этажей, двухсекционные 9-этажные ступенчатой и П-образной конфигурации. В соответствии со спецификой участка выделены две жилые группы с детскими садами-яслями, между группами расположена школа. Учреждения торгового назначения решены на основе тех же конструктивных элементов в виде пристроенно-встроенных блоков. Полузамкнутые пространства групп закрыты со стороны неблагоприятных северных ветров. В живописной пространственной композиции акцентные дома выявляют расположение обслуживаемых учреждений.

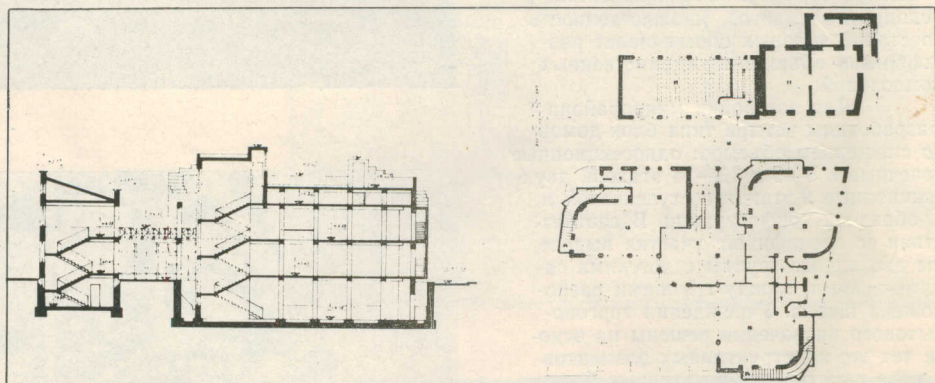
Композиция застройки обеспечивает многообразие пространственных ракурсов и точек восприятия. Перетекающие пространства, следующие за рельефом ступенчатые и уступчатые в плане жилые структуры и точечные дома создают запоминающийся облик застройки. Цельность архитектурного решения органично сочетается с его многообразием. Однако характерный вырез панелей — основной мотив пластической разработки объемов — при неизбежно многократном повторении оказывается слишком навязчивым — именно в силу своей активности, вполне уместной для индивидуального решения. Обесценивание любого архитектурного мотива при его бесконечном тиражировании — общий и пока непреодоленный дефект полносборного домостроения.



ДЕТСКИЙ САД В СТАРОЙ ЧАСТИ ТБИЛИСИ

Авторы: архитекторы Г. Батиашвили, Т. Гванидзе, Г. Гогричиани
Тбилгорпроект
Проектирование 1984—1985 гг.
Строительство 1986—1987 гг.

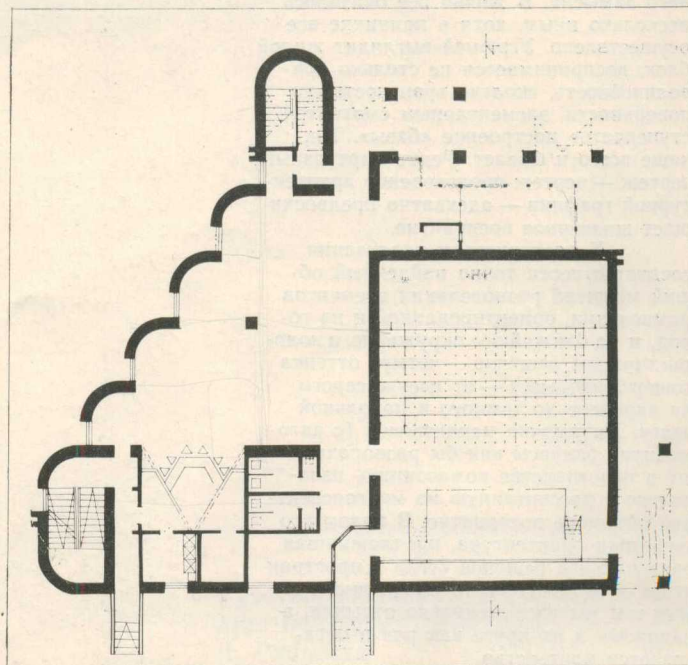
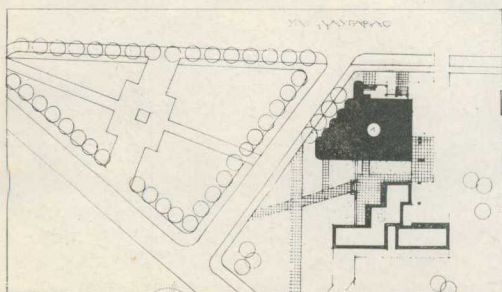
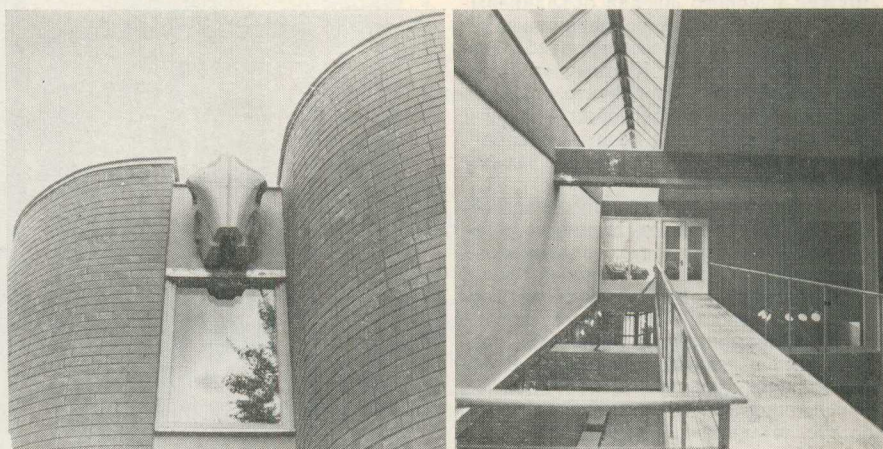
Современные объемы в старом Тбилиси — так названа серия новых зданий, запроектированных для комплексной реконструкции ул. Леселидзе. Улица сформировалась еще в феодальный период, не раз перестраивалась, но сохранила свою структуру. До наших дней дошла типичная застройка XIX в. с характерной пестротой стилей, объединенных узнаваемым тифлисским колоритом. Новые объекты займут место не имеющих ценности старых сооружений. Тем не менее к ним предъявляются особо высокие архитектурные требования, учитывая их размещение в самом ядре охранной зоны, на ее главной артерии. Начаты строительством Дома моды, Молодежный центр досуга, Торговые ряды. Впереди строительство еще некоторых объектов. Представляемый детский сад по ул. Авлева — первая завершенная постройка. Новый архитектурный объект авторы стремились сформировать по законам окружающей исторической среды города с исключительно высокой плотностью жилой застройки, ее хаотично-живописной структурой, постепенно складывавшейся и за счет бесконечных перестроек и пристроек. В соответствии с этим и новое здание как бы скомпоновано из различных сочлененных в сложное единство элементов. Это предопределено уже свободно нарисованным планом, в который включена даже уцелевшая часть памятника архитектуры. В композиции детского сада сохранен масштаб архитектурного контекста, характерны черты его прихотливо дробной структуры с как бы прислоненными и врезающимися друг в друга объемами, меняющимися ритмами горизонтальных и вертикальных членений, лепящимися по стенам и сбегаящими по закруглениям объемов «традиционными» наружными, но тем не менее остекленными лестницами и т. д. Формы однозначно новы, подчеркнуто современные, без всяких стилизаций, имитаций, цитирований. Но живописное их сочетание — в духе места. Может быть, несколько излишня вся эта беспокойная пульсация объемов, элементов, деталей, мотивов — особенно на обоих уличных фасадах с вызывающе подрезанным углом. Но это станет ясным со временем, по одному законченному объекту трудно судить, насколько удалась эта современная «концептуальная» архитектура, как ее примет реальный архитектурный контекст.



**КИНОТЕАТР НА 200 МЕСТ,
пос. БАЛДОНЕ, РИЖСКИЙ район.
ЛАТВИЙСКАЯ ССР**

*Авторы: архитектор У. Шенбергс, скульпторы О. Бергс, Л. Алкснис, художник Я. Митревиц, дизайнер В. Целмс
Латкоммунпроект
Проектирование 1980—1982 гг.
Строительство 1986—1987 гг.*

Курортный городок Балдоне сплошь зеленый, малоэтажный, и новый кинотеатр в нем в общем-то миниатюрный, изящный. Его свободный план естественно вписан в участок непрямоугольной конфигурации. Специально созданная хозяйственная постройка создает своего рода фон для необычной архитектуры кинотеатра. Прихотливая пластика его композиции строится на чередовании массивов кирпичных стен — плоских и скругленных, выступающих вперед и уходящих вглубь, с остеклением витражей, окон. Ядро здания — двусветное фойе, со стоящим посредине опорным столбом, пересекающими пространство балками, парящим в воздухе мостиком-переходом в уровне второго этажа, протяженным фонарем верхнего освещения. Тьма и свет, игра и легенда — автор сознательно стремится воплотить в архитектуре некие особые смыслы, содержания, связанные не только с кинематографом, но и со зрелищностью вообще. Отсюда акцентированные элементы декоративно-изобразительной скульптуры, дизайна, словесное указание в названии кинотеатра. Особый эффект создает верхний свет в замкнутом пространстве фойе — он как луч прожектора, рассекающий тьму. Тема контрастности поддерживается на всех уровнях композиции. Тем не менее изощренное многообразие форм создает ощущение некоторого перебора. Элементарный закон композиции — маленькая вещь решается крупно — здесь не выдержан. Разумеется, бывают счастливые исключения. Но не в данном случае. Рецензию на новый театр в Утрехте Б. Дзеви в свое время возглавил: «Стена, замолкни, ты говоришь слишком много». Нечто подобное хочется сказать и здесь.



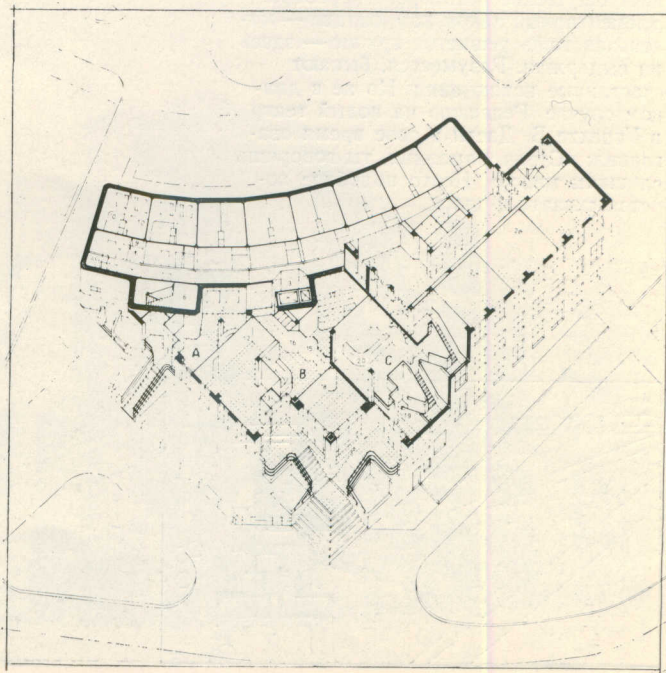
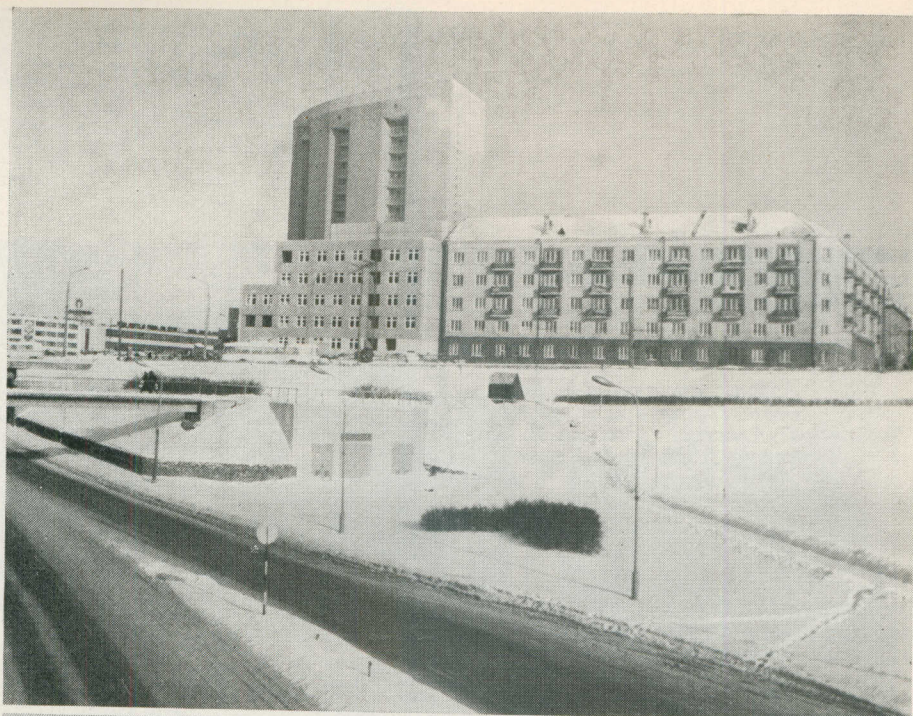
ОБЩЕЖИТИЕ НА 450 МЕСТ С УЧЕБНО-КУРСОВОЙ БАЗОЙ. ВИЛЬНЮС

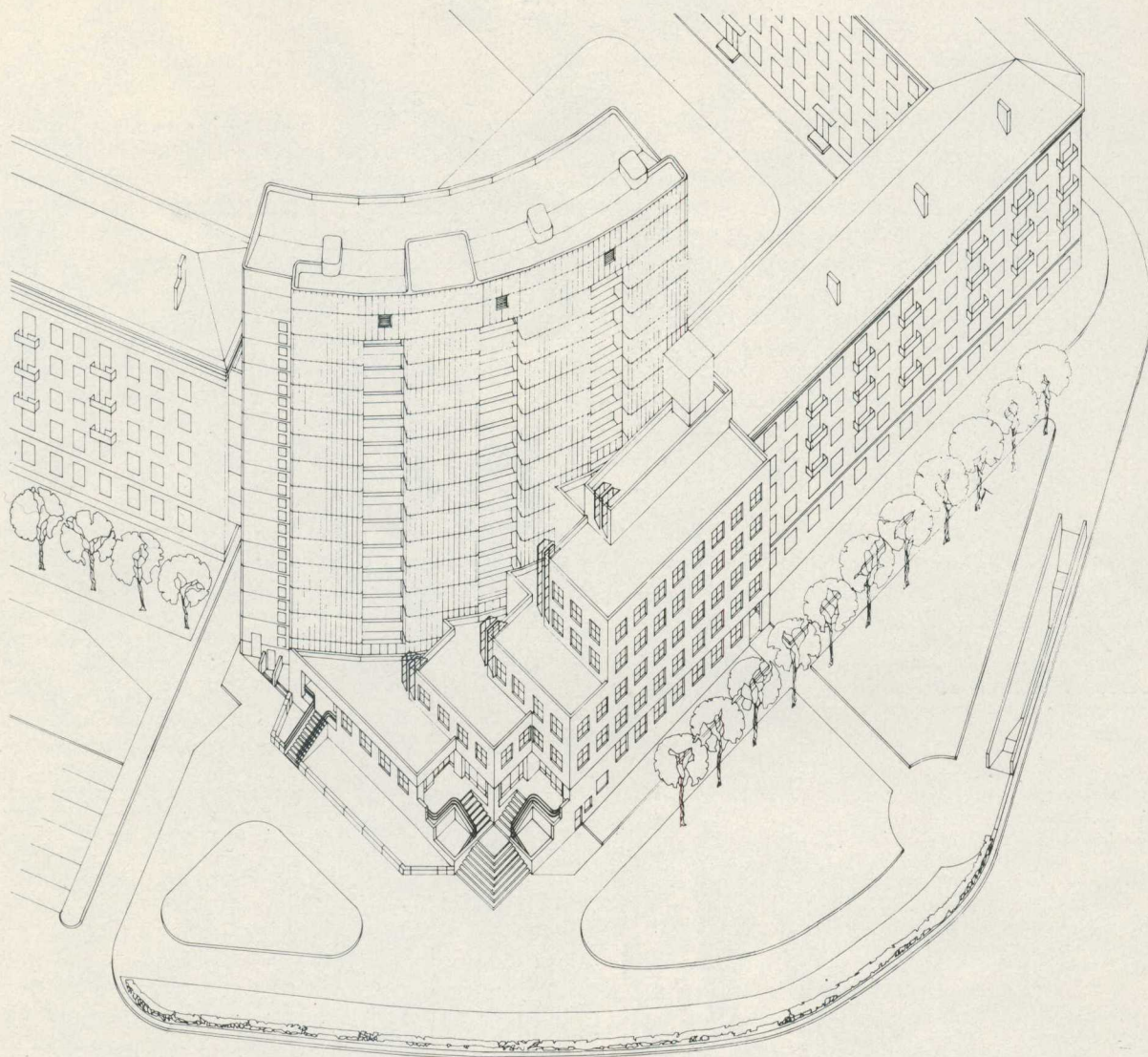
Автор — архитектор С. Гаруцкас
Институт проектирования городского строительства
Проектирование 1984 г.
Строительство 1986—1987 гг.

Предложено виртуозное объемно-пространственное решение в сложной градостроительной ситуации: замкнут «пятый» угол квартала, непосредственно примыкающего к напряженной транспортной развязке проспектов Красной Армии и Космонавтов и ул. Конарского, и одновременно создан предусмотренный генпланом Вильнюса объемный акцент. 14-этажный монолитный жилой блок строг по архитектуре и развернут по мягкой кривой, соединяющей две стороны существующего квартала. Собственно ячейки ориентированы во двор, к транспортным артериям обращены коридор и вертикальные коммуникации. Лоджии уличного фасада объединены в три мощные ниши, подчеркивающие «работающий» на город масштаб лаконичной архитектуры. К этому «городскому монументу» ступенчато примыкает каркасная часть новостройки — кафе и собственно «курсовая база» — с кабинетами, спортивным и актовым залами, библиотекой.

В проекте буквально очаровывает изящная непосредственность, этакая «естественность» такого примыкания, как бы вводящего мощный блок в окружающий контекст, «привязывающего» всю новостройку к земле раскрытыми лестницами и террасами, развернутыми в различные стороны. Вообще поражает культура и свободная нарисованность всей композиции, контрастно сталкивающей масштабы, мотивы, объемы, направления плоскостей и тут же уверенно примиряющая их сложным единством общего архитектурного замысла. В жизни все оказалось несколько иным, хотя в принципе все осуществлено. Угрюмой выглядит жилой блок, воспринимается не столько криволинейность, сколько граненость его поверхности, элементарным смотрится ступенчатое построение «базы». Так чаще всего и бывает. Редко виртуозный чертеж — чертеж-произведение архитектурной графики — адекватно предвосхищает жизненное восприятие.

К достоинствам реализации следует отнести точно найденный общий масштаб разновеликих элементов композиции, ориентированной и на город, и на ближайшее окружение, и колористическое решение — четыре оттенка тонкого набрызга — от светло-серого на парапете до темного в цокольной части. Динамично меняющиеся (с автомобиля) ракурсы как бы разворачивают в пространстве композицию, изначально и рассчитанную на многоаспектное объемное восприятие. В целом это серьезная архитектура, предложившая оригинальное решение «угла в пространстве» — от таких чисто профессиональных тем мы уже несколько отвыкли, а напрасно, в их круге как раз и оттачивается мастерство.





Рубрику «Панорама» комментирует доктор архитектуры А. Рябушин

торы М. Посохин, А. Мндоянц. 1949—1955 гг.
Фото Б. Томбака

Высотный дом на пл. Восстания в Москве. Архитек-



Визуальный язык архитектуры

И. Лежава, И. Галимов

15

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

И. Лежава, И. Галимов

Визуальный язык архитектуры

В данной статье, как явствует из ее заглавия, речь пойдет о проблемах изучения архитектурной формы в аспекте ее зрительного восприятия.

Анализ этой проблемы в современном отечественном архитектуроведении обнаруживает несколько исследовательских направлений, использующих различные методические процедуры. Поэтому, чтобы ввести читателя в круг затрагиваемых ниже вопросов, мы постараемся кратко описать эти направления и подвергнуть критическому анализу применяемые ими методы. Но сначала оговорим, что наше критическое осмысление будет ориентировано на выявление в рамках этих направлений такой описательной модели архитектурной формы, которая отвечала бы трем широким критериям. Во-первых, она должна быть максимально простой и экономичной в исследовательских затратах, т. е. отношение входных данных модели к выходным должно быть минимальным. Во-вторых, она должна быть точной, т. е. отвечать не только наблюдениям исследователя или определенной социальной группы, но и согласовываться с непосредственными наблюдениями каждого. В-третьих, принцип, лежащий в ее основе, должен быть абстрактным (структурным), т. е. модель должна работать в отвлечении от специфики конкретной пространственно-временной сферы (архитектуры)*.

Самое большое распространение исследования архитектурной формы в аспекте ее зрительного восприятия получили в комплексе проблемы архитектурной композиции. Обычно здесь пользуются представлением объекта в виде серии фотографий, рисунков, киносъемки макета или моделированием объекта на дисплее ЭВМ.

Рассмотрим метод рисуночного и фотографического представления. Последовательная «раскадровка» объекта осуществляется по определенному маршруту его визуального «потребления», исходя из соображений максимальной частоты использования этого маршрута «потребителем». Обычно в анализе используют две-три серии «рас-

кадровок» объекта. В случае фотографического представления исследователь чаще всего ограничивается параллельным словесным описанием, или пояснением, вроде «обратите внимание на...», либо снабжает серию фотоснимков добавочными графическими схемами в виде планов или разрезов, показывающих «визуальные связи» объекта, оптимальные точки его обозрения и раскрытия в зрительных углах.

Однако если целью практически всех исследований, использующих фотографический метод, является изучение объемно-пространственных характеристик объекта, то предмет изучения поражает своей необыкновенной изменчивостью. Один автор увлеченно анатомирует «планы» (передний, средний, дальний) и их отношения (открытость — замкнутость, протяженность — глубина, высота — ширина и пр.), другой увлечен силуэтом и конфигурационными характеристиками объекта в их отношении к окружению; третий — соразмерностью или масштабностью пространств, пропорциями объекта, его метрическими характеристиками; четвертый... В исследованиях встречаются «фактуры» и «текстуры», «контраст» и «нюанс», «пластика» и «доминанта»... В зависимости от выбора описываемых признаков меняется и способ их графического представления: опускаются одни детали объекта, акцентируются другие. Отметим, что при любом выборе списка геометрических или физических признаков объекта в рамках такого метода описания список этот останется открытым для его пополнения. Кроме того, в выборе способа описания объекта всегда будет таиться произвол. Очевидно, что эта модель при всех возможных (не оспариваемых нами) достоинствах не отвечает критериям искомой не только по отмеченным причинам, но и потому, что принцип описания, лежащий в ее основе, задается конкретной объективной действительностью, а не закономерностями зрительного восприятия человека, такими, например, как структурность зрительного поля («фигура-фон», или «пребгантность»), а также такой характерной особенностью его, как непрерывный переход от восприятия одного уровня объективной действительности к другому.

При макетоскопировании и моделировании объекта на дисплее ЭВМ процедура его описания превращается в чисто эмпирическое наблюдение за суррогатом, конечной целью которого является экспертная оценка по принципу «хорошо — плохо» и ряда его характеристик: общее «пятно», основные членения, отношения к окружению и пр. Этот метод в настоящее время получает все большее распространение, поскольку значительно облегчает решение целого ряда градостроительных задач: оптимизация высоты объекта, его положения в структуре городской застройки, силуэта.

Еще одно направление изучения архитектурной формы в аспекте ее зрительного восприятия — информационно-теоретическое. В анализе информационного потенциала архитектурной формы применяют, как правило, уже рассмотренный нами прием покадрового представления объекта.

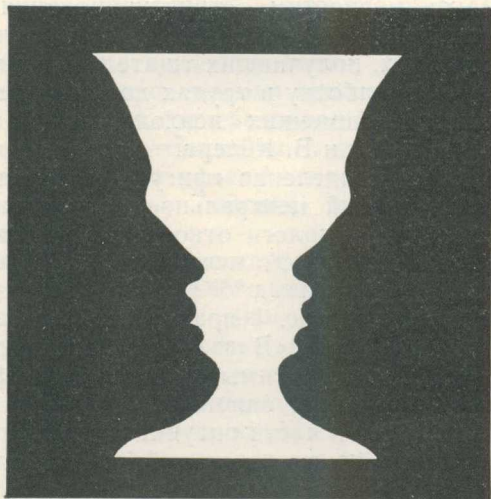


Рисунок Э. Рубика «Взапрофили»

При этом, однако, существенно меняются содержание аналитической процедуры и ее цели. На фото или графических изображениях исследователь фиксирует ряд информативных признаков объекта: «узловые» точки в пересечениях контуров или плоскостей, изломах силуэта, кривизну линий пересечения плоскостей, фактурные и текстурные характеристики, другие признаки. Процедура выбора информативных признаков объекта превращена здесь в чисто механическую: фиксируются конфигурационно-геометрические аспекты формы и некоторые физические характеристики. О «психологичности» этого метода не может идти и речи: все здесь поставлено на исчисление количества бит информации, которые исследователь (в идеале) стремится однозначно определить и закрепить за той или иной единицей объекта исходя из ее предсказуемости. Недостатки этой модели очевидны: несмотря на заявку на максимальную однозначность и точность, она всегда несет в себе зерна неопределенности, причина которой кроется, во-первых, в невозможности исчерпать список всех описываемых признаков объекта, а, во-вторых, в произвольности выбора способа их описания **.

Следующее направление представлено рядом работ социологического руслу. Авторы в них ставят задачу проследить оценку конкретной формы различными социальными группами ее «потребителей». Используются при этом самые разнообразные методики описания: семантический дифференциал, опросы, тесты. Не вдаваясь в подробное рассмотрение этих методов и моделей, укажем на то, что распространность их результатов (каковы бы они ни были) изначально ограничена местом, временем, контингентом опрашиваемых...

Существует также весьма неоднородное по своему количественному и качественному составу исследовательское направление, разрабатывающее проблемы художественного восприятия архитектуры. Обзор этих работ, представленных рядом искусствоведческих текстов, не дает ничего нового в интересующем нас аспекте: установка на художественную созерцательность и определенную эзотеричность, присущая этому исследовательскому жанру, во многом, на наш взгляд, определяет отсутствие в этих работах конструктивного начала.

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что отсутствие единого методологического основания в исследованиях проблем визуального восприятия архитектуры, отсутствие общепринятой

и широкой описательной модели и, как следствие, единого взгляда на проблему выбора признаков объекта, подлежащих описанию, — все это в совокупности приводит к неизбежному «разбросу» и противоречивости получаемых результатов.

В результате нашего анализа мы приходим к выводу о необходимости радикальной смены исследовательской установки: изучению и описанию должны подлежать не отдельные геометрические или физические признаки объекта, а структура его формы, опосредованная закономерностями восприятия объективной действительности человеком. Говоря более конкретно, структура зрительного поля человека («фигура-фон») должна задавать онтологический статус описательной модели архитектурной формы в ее зрительном восприятии. Как следствие этого постулата, мы формулируем еще одно утверждение: **описанию подлежат структура формы объекта, изоморфная фигуροфоновой структуре зрительного поля человека.**

Развернем это утверждение. В основу наших рассуждений будет положен факт, хорошо известный в психологии зрительного восприятия и сформулированный еще Генрихом Вельфлином в блестящем афоризме: «Мы видим только то, что ищем, но, с другой стороны, мы ищем только то, что можем видеть»¹. Сущностная сторона этого высказывания ставит нас перед центральным фактом науки о восприятии — фактом изначальной установленности, направленности прецептивного процесса.

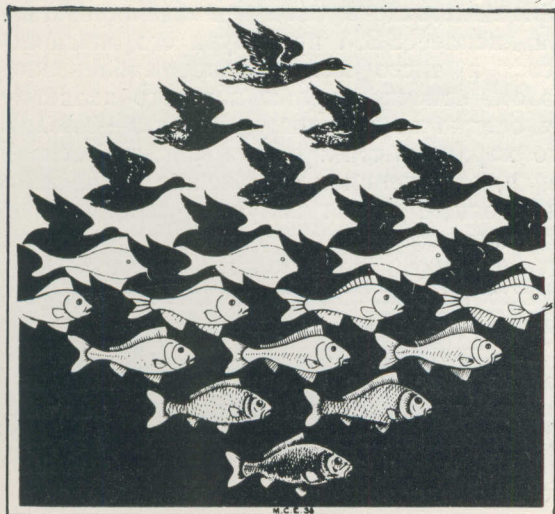
Важно понять, что любой акт восприятия детерминирован определенной той или иной установкой воспринимающего, понимаемой как целостная направленность организма на какую-либо активность в отношении воспринимаемого объекта. Именно установка подчиняет себе течение других процессов и придает восприятию «предметный» характер. «Воспринимать кресло, — говорил французский психолог П. Жане, — это значит видеть предмет, в который можно сесть, а воспринимать дом, — еще более сильно говорил фон Вейцекер, — это значит видеть не образ, который попал в глаз, а напротив, узнать объект, в который можно войти»².

Факт изначальной «предметности» нашего восприятия осознается нами лишь иногда — в специально или случайно созданных условиях, изменяющих привычный характер структурирования зрительного поля.

Один из разделов психологии зрительного восприятия — гештальтпсихология *** — посвящен закономерностям структурирования зрительного поля. Эта теория основывается на нескольких постулатах, получивших тщательную экспериментальную разработку в трудах датского психолога Э. Рубина и немецких психологов — М. Вертгеймера, К. Кафки и В. Кёлера.

Выделение «фигуры из фона» — феномен, занимающий центральное положение в гештальт-теории. Психологи относят эту структуру к структурам первичной психической активности любого живого организма ****.

На рис. 1 представлен классический рисунок Э. Рубина «Ваза — профили», ярко демонстрирующий обратимые свойства фигуροфоновой структуры: при одной установке — на восприятие центральной части рисунка — мы видим вазу, а при другой — на восприятие боковых полей — два человеческих профиля. Причем, когда мы восприни-



Гравюра Эшера «Рыбы-птицы»

маем вазу, профили «тают» в пространственном «ничто» и, наоборот, при восприятии профилей черное поле рисунка как бы твердеет, «материализуется», а белое — то, что было вазой, — «тает», «растворяясь» буквально на глазах. Исчезновение одного объекта и «всплытие» другого производят сильное впечатление на того, кто впервые встречается с подобными рисунками. Различие семантик, чередующихся в восприятии объектов, столь велико, что их сосуществование, основывающееся на обладании общим контуром, кажется невозможным. Но зрительно они все же сосуществуют, как бы наша «рациональность» ни противилась этому. Подобные противоречивые рисунки помимо всего прочего являются иллюстрациями к одному фундаментальному факту: воспринимаемое нами **не зависит** или автономно по отношению к нашим знаниям. Восприятие следует своим собственным законам.

Среди многочисленных свойств, характеризующих фигуру и фон, нам необходимо отметить важнейшие, так как в дальнейшем они будут имплицитно включаться во многие наши рассуждения. Но сначала определение: **фигура — это то, на что направлено наше внимание и что мы воспринимаем как вещь, как тело, как объект, в то время как фон — это то, что бесформенно, диффузно и неопределенно простирается за фигурой, не разрываясь ею.**

Фигура обладает качеством замкнутости и локализована, как правило, впереди фона. Площадь фигуры почти всегда меньше площади фона. Фигура имеет «активную» организацию и «хорошую» форму. Фон — «пассивную» организацию и «плохую» форму.

Таким образом, мы видим, что «выделение фигуры из фона» детерминировано не только установками субъекта по отношению к объекту, но и, с другой стороны, структурой формы самого объекта (вспомните афоризм Вельфлина).

Но приведенное определение было дано, а вышеперечисленные свойства фигуры и фона были изучены психологами лишь в отношении двумерных конфигураций, подобных описанной «ваза-профили». Анализ трехмерного мира нашей повседневности несколько изменяет содержание закономерностей фигутофоновой структуры в том виде, в каком они описаны в гештальтеории. Это и понятно: в реальности мы имеем дело не с графическими **знаками**, но с действительными **объектами**, не с «суррогатами», но с «оригиналами». Как отметил английский психолог Л. Засн, разница между гравюрами Эшера (рис. 2) и реальными птицами в небесах — это разница между мыслью и действительностью.

NB! Миллионы индивидуальных (свернутых в отстраненном созерцании или непосредственно предметных) действий, опосредованных человеческими установками по отношению к архитектурному объекту, изначально укладываются в схему выбора между пластикой (массой) и пространством архитектурной формы.

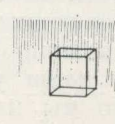
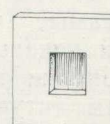
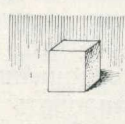
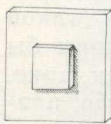
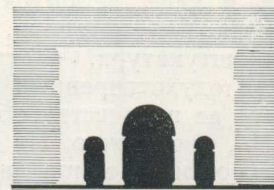
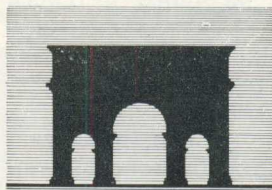
Отметим еще один весьма важный момент: **уровневый характер визуального языка.** Уровневость визуального языка во многом аналогична уровневому строению разговорного языка с весьма, правда, существенным отличием, выражающимся в том, что устная речь имеет линейное развертывание, а «визуальная речь» — пространственное. Однако как естественный язык имеет уровневое структурирование, разворачивающееся через фо-

нематические, морфемные, лексические, синтагматические и текстуальные единицы, «визуальный язык» разворачивается в пространстве «гештальт — вкладышей» — целостных структур, содержащих в себе иерархическую систему более мелких гештальтов. Пример: с расстояния 500—800 м триумфальная арка выглядит целостным объектом — «пятном»; с расстояния приблизительно 100—300 м зрительный аппарат «расчленяет» пространственный гештальт — проем и пластический гештальт — массу арки; с расстояния 20—100 м пластическое тело арки дифференцируется на более мелкие гештальты — членения, крупные «пятна» рельефа, основные фрагменты ордера, пространственные проемы; с расстояния 5—20 м дифференциация гештальтов пластического тела возрастает еще больше: мы можем видеть мелкие фрагменты лепнины, надписи, профилировки, все детали ордера и т. д.; с расстояния 0,5—5 м зрительный угол уже не позволяет охватить одним взглядом всю арку, зато фрагмент арки, оказавшийся в зрительном поле, дифференцируется на еще более мелкие детали: особенности фактуры камня, мельчайшие рельефы, каверны и «патины». Наконец, по меткому выражению А. Габричевского, мы можем «поить» арку, войдя в ее проем, и арка, «забеременев» нами, зрительно исчезнет, превратившись из феномена восприятия в феномен представления, из противостоящего в со-стоящий с нами предмет...

Теперь мы можем обобщить приведенные выше рассуждения. Из рис. 3, б, в видно, что арка «манипулирует» двумя различными типами фигур — фигурой пластической (масса) и фигурой пространственной. На рассматриваемом уровне восприятия, когда «тело» арки категоризируется в зрении как целостный гештальт-фигура, пространственный проем ее «прочитывается» фоном, и наоборот — при актуализации фигуры-проема в фон «уходит» масса... Таким образом, вместо одного отношения «фигура-фон» (в гештальттеории) мы получили два отношения: фигура пластическая — фон прозрачный; фигура пространственная — фон пластический.

Назовем их соответственно «позитив» и «негатив».

Обратимость фигутофоновой структуры, ее зависимость от структуры формы объекта заставляют нас сделать чисто логическое заключение о том, что существуют еще две фигутофоновые оппозиции, входящие наряду с вышеперечисленными в состав базисных, инвариантных структур грамматики визуального языка архитектурной формы: фигура пластическая — фон пластический; фигура пространственная — фон пространственный.



«апликация»

«позитив»

«негатив»

«решетка»

Фигутофоновые модели триумфальной арки

Дадим им названия соответственно «аппликация» и «решетка». На рис. 4 даны схемы всех четырех визуальных инвариантов архитектурной формы.

В самом деле, в трехмерном, пространственном мире, ситуация «ваза — профили» или «рыбы — птицы» невозможна. Либо ваза — и тогда ее образующие принадлежат только ей, а не пространству, ее окружающему. Либо профили — и тогда их очертания — это очертания тел, а не пространства между ними. Центральным в визуальном языке (как и во всех языках) является **значение** зрительно являющегося, значение, опосредствованное нашим жизненным опытом и общественно-исторической практикой всего человечества. Поэтому проблема «фигура — фон» двумерного мира, усложняясь в трехмерном мире, одновременно и упрощается.

Продemonстрируем это на примере триумфальной арки (рис. 3, а). Что мы видим, глядя на триумфальную арку? Безусловно, некий целостный объект. Теперь постараемся сформулировать наш вопрос более конкретно: **как мы видим предметную целостность триумфальной арки?** (читай: архитектурной формы).

В поисках ответа на этот вопрос мысленно постараемся «перевести» нашу интенцию с фотографии объекта на его реальность. Другими словами, попробуем «вчувствоваться» в конкретную реальность выбранного нами объекта. То, что представит перед нашим взором, в этом случае будет зависеть от нашего отношения к данной арке или, говоря более точно, от нашей установки по отношению к ней.

Триумфальная арка как объект нашего интереса чаще всего выступает в качестве объекта эстетического переживания — сложного «конгломерата» чувств, как правило, связанных с рефлексией культурно-исторического смысла, несомненно данной архитектурной формой. В зависимости от оттенков конкретного эстетического переживания, мы «читаем» сложную символику лепнины арки или следим за изяществом ее профилировок, наслаждаемся пропорциями членений или любимся общим силуэтом сооружения. Вблизи нас может интересовать фактура ее камня или стилистика декора, текст, указывающий на авторскую принадлежность сооружения или на событийную канву, которую оно призвано увековечить. В отношении к триумфальной арке — не будем скрывать — нередок и момент игры: мы можем представить себе (или себя в качестве) триумфатора, торжественно проходящего сквозь ее проем. В этом случае сам акт прохода сквозь арку будет нагружен определенным смыслом, достигающим своего апогея в момент нахождения в проеме арки. Арка может выступать в качестве объекта научного интереса реставратора или историка, узко «практических» интересов штукатура, «латающего» каверны ее камня, или одухотворенных интересов художника, избравшего ее в качестве объекта живописи...

Но, достаточно. На рис. 3, б, в, представлены фигуροфоновые модели арки, демонстрирующие ее представленность в зрительном поле человека в зависимости от его установки (взгляда) и обнаруживающие самые общие случаи такой структуризации. Они показывают, что, каковы бы ни были наши установки по отношению к арке, зрительно мы можем актуализировать **либо пластическое тело (массу) арки, либо ее пространственный проем.**

Таким образом, представленная модель демонстрирует, что в плане выражения архитектурная форма во всех ее морфологических проявлениях в нашем восприятии описывается с помощью **предложенного понятийного аппарата.**

Переходя к анализу содержательной стороны модели, заметим, что объекты, выбранные нами в таблицу для иллюстрации, взятые как «вещи в себе», являются, безусловно, более сложными феноменами, чем просто «фигурами», понятиями в абстрактно-упрощенном смысле гештальтпсихологии.

Действительно, понятие «фигура», заимствованное нами из гештальттеории и положенное в основу рассуждений (так же, как и понятие «фон»), само теперь нуждается в развернутом обосновании, конкретизации и углублении. И когда мы берем тот или иной архитектурный объект в качестве иллюстрации для предлагаемой модели визуального языка архитектуры, мы должны помнить, что речь идет лишь о плане выражения этого языка. В плане же содержания архитектурная форма в нашем восприятии опосредствована прежде всего ее предметным значением (как «текста» и «в контексте»). Это предметное значение архитектурной формы задает целостность ее визуальному явлению.

Мы упоминали выше, что наше восприятие изначально «предметно»****, его предметность укоренена в значении являющегося в восприятии объекта. При этом значение — «...это та форма, в которой отдельный человек овладевает обобщенным человеческим опытом»³. Отсюда становится ясным, что, говоря об инвариантной представленности архитектурного объекта в нашем восприятии в виде одной из четырех бинарных структур фигуры и фона, мы ни в коем случае не имеем в виду под термином «фигура» некое абстрактно-упрощенное содержание, данное нашему сознанию в виде какого-либо «предметного пятна», «тела» и т. п. Возвращаясь к примеру с триумфальной аркой, мы хотели бы подчеркнуть, что проведенный визуальный анализ ее не есть анализ абстрактного каменного объекта определенных размеров, но что этот объект, каким бы он ни был представлен в фигуροфоновой интерпретации, изначально нагружен конкретным значением и это значение — «триумфальная арка»...

Другими словами, как бы арка ни была дана нам в восприятии — в виде «позитива» (когда мы смотрим на ее «тело»), в виде «негатива» (когда нами актуализируется ее проем) или в виде «аппликации» (когда на близком расстоянии мы «читаем» ее лепнину) — ее **общее значение** как триумфальной арки неизменно. Смена одной грамматической структуры визуального языка другой, а также смена уровней восприятия влечет за собой изменение и уточнение **конкретной наполненности общего значения** формы как таковой. Аналогией этому в вербальном языке является разворачивание мысли, выраженной в заглавии текста, в пространстве его текстуальных единиц — слов, предложений, абзацев — на различных уровнях и с различных сторон раскрывающих авторский замысел произведения.

В заключение мы хотели бы вернуться к началу статьи и рассмотреть предложенную описательную модель архитектурной формы сквозь призму ее соответствия трем представленным выше критериям.

Анализ триумфальной арки показал, что,



оперируя лишь двумя общими понятиями — «фон» и «фигура», — конкретное содержание которых наполняется процедуральной и сущностной сторонами проводимого анализа, возможно получение полного описания объекта в структурных характеристиках формы на всех уровнях его визуальной данности. Было показано также, что, **используя понятийный аппарат предложенной модели, возможно полное структурное описание любой архитектурной (средовой) формы на всех уровнях ее восприятия.** Таким образом, первому критерию — минимальности отношения входных данных модели к выходным — мы удовлетворили. Второе: поскольку в основании модели лежит структурный принцип перцептивной организации **всех людей на земле**, т. е. всеобщий принцип, не подверженный индивидуальным, профессиональным или этническим различиям, эта модель действительно точна и поддается полной эмпирической проверке. Всякий человек при более или менее внимательном анализе своих зрительных впечатлений может легко убедиться в том, что архитектурно-пространственная среда в его восприятии в любом «мгновении», произвольно взятом временном срезе действительно представлена одним из описанных выше инвариантов на одном из уровней его перцептивной данности. И, наконец, третьему критерию, согласно которому принцип, лежащий в основании модели, должен быть абстрактным и работать в отвлечении от специфики конкретной пространственно-временной сферы (архитектуры), предложенная модель также отвечает. Ее основу составляет бинарная структура перцептивной организации целого, онтологический статус которой вообще не связан с областью архитектуры. Кроме того, модель построена по принципу матричной сетки — таблицы — одной из самых распространенных и универсальных форм представления переменных величин.

На наш взгляд, предложенная модель может иметь широкое применение в предпроектных морфологических анализах архитектурно-пространственной среды, когда необходимо получение объективной и точной информации о ее визуальной структуре в различных уровневых «срезах». В повседневной практике градостроителю (архитектору) довольно часто приходится сталкиваться с проблемами такого рода. Весьма актуальная ныне проблема застройки исторического центра города, когда перед архитектором ставится задача, не нарушая морфологической структуры сложившейся среды, «вписать» в нее новое сооружение, как раз и является одной из таких проблем. Заметим при этом, что, поскольку модель охватывает описанием все уровни морфологии среды, она может иметь непосредственное применение и в самой практике реконструктивного проектирования: с ее помощью возможно создание структурной «болванки» фасада здания, в рамках которой любой архитектор может запроектировать фасад, визуальная структура формы которого будет схожей с соседним. В настоящее время, как известно, подобные задачи решаются по наитию.

Помимо этого предлагаемый понятийный аппарат в принципе может быть редуцирован в систему различных символов без ущерба содержательной стороне модели. Так, если уровни описания заранее оговорить и пронумеровать по порядку, а структурные инварианты среды обозначить «А» (аппликация), «П» (позитив), «Н» (негатив) и «Р» (решетка), то анализ конкретного участка

среды, произведенный с помощью ЭВМ, позволит объективно установить количественные и качественные аспекты ее визуальной структуры. При этом конкретизация описываемых характеристик среды практически ничем не ограничена****, точность описания может быть бесконечной. Соответственно повышается надежность получаемых результатов.

В рамках одной статьи, безусловно, невозможно достаточно полно рассмотреть все затронутые вопросы. Так, один из самых интересных — проблема перцептивной семантики (феноменологии) массы и пространства — был нами лишь упомянут. Кроме того, предлагаемая модель поднимает ряд вопросов гносео-методологического порядка, до сих пор слабо изученных в архитектуроведении, и вопрос онтологии архитектурного знания. Эти проблемы, а также проблему приложения модели к конкретной проектной задаче авторы постараются рассмотреть в следующих публикациях. А пока мы формулируем словами Р. Вентури вывод, который на самом деле является достаточно очевидным: «Должно быть вновь осознано и использовано разнообразие, заключенное в многозначности визуального восприятия»⁵.

□

На стр. 19

Фантазия на тему «Образ моста будущего»
конкурса журнала «Японский архитектор»
И. Галимова и М. Фадеева, 1987 г.

* Необходимо сказать, что это самые общие критерии, предъявляемые ко всем описательным моделям в рамках «позитивной» науки. Из этого может следовать возражение того рода, что далеко не все рассматриваемые ниже исследовательские направления в архитектуроведении ставят своей целью разработку или использование подобной модели. Однако это возражение должно быть снято, хотя бы по тому соображению, что все они так или иначе описывают архитектурную форму, и вне зависимости от целей описания их моделирующие описательные процедуры могут и должны быть верифицированы по трем представленным критериям.

** Кроме того, сомнительна сама возможность однозначного определения информативности формы в том плане, что эстетический ресурс ее вообще не поддается точному исчислению по причине зависимости его от тезауруса приемника.

*** Гештальтпсихология — нем.: буквально «психология формы» (от нем. Гештальт — форма, целостность, структура, образ). Психологическая школа в Германии 1920—1930 гг., представители которой М. Вертхаймер, К. Коффка, В. Келлер, др. выдвинули программу изучения психики с точки зрения целостных структур (гештальтов), первичных по отношению к своим компонентам.

**** Достаточно сказать, что первым различием, которым овладевает зрение людей, перенесших операцию по удалению врожденной (конгенитальной) катаракты, является различие фигуры и фона.

***** Здесь уместно будет привести слова знаменитого советского психолога А. Н. Леонтьева: «Чувственные впечатления, получаемые мной от листа бумаги, определенным образом преломляются в моем сознании в силу того, что я владею соответствующими значениями; в противном случае лист бумаги остался бы для меня только чем-то белым, прямоугольным и т. д.»

***** Так, например, символ «Псвз» будет обозначать «Позитив, связанный на уровне 3», и т. д. В модель описания могут быть введены характеристики фактуры и текстуры, материала и конфигурации, ориентации (горизонт, и вертикаль) и пр. При этом в зависимости от конкретных задач список характеристик может варьироваться.

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: Л.: Академия. 1936. — С. 271.

² Пиаже Ж., Инельдер Б. Генезис элементарных логических структур. — М.: Прогресс, 1963. — С. 27.

³ Леонтьев А. Проблемы развития психики. — М.: Изд-во МГУ, 1972. — С. 289.

⁴ Там же. С. 290.

⁵ Вентури Р. Сложность и противоречия в архитектуре. — В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 546—547.

Дом для театра

С. Гнедовский

Какой дом нужен театру? Этот вопрос звучит уже не одно столетие с тех пор, как повозка комедиантов миновала городские ворота. Он возникал вновь, когда зажигались свечи Потешного дворца царя Алексея Михайловича, когда собиралась труппа Художественно-общедоступного театра...

Театр можно сравнить с человеком — так сложна и противоречива его творческая натура. Подобно человеку, сообщество служителей Мельпомены стремится обустроиться согласно собственному образу жизни, вкусу, моде, достатку, общественному признанию.

Возникновение театрального здания — часть совокупного процесса театральной жизнедеятельности, совершаемой в конкретной культурной и исторической ситуации. Любая постройка является не только поиском гармонии в отношениях между театром и архитектурой, но и отражением проблем и противоречий, свойственных этим двум областям творческой деятельности.

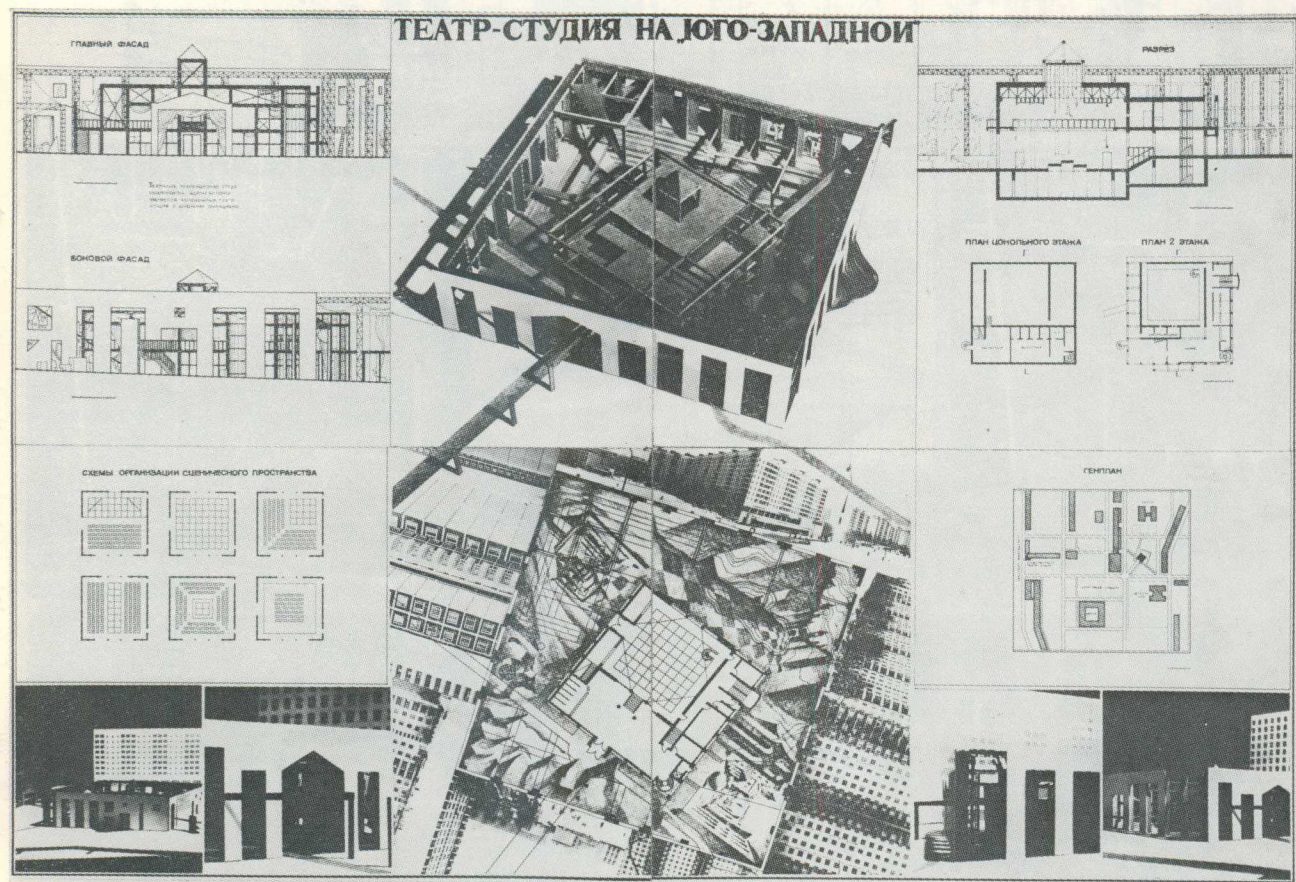
Сегодня мы продолжаем строить театральные здания, а в заделе находятся еще около десяти проектов, не считая реконструкции существующих зданий. Потребность в реконструкции растет год от года, демонстрируя со всей очевидностью, что в ближайшее время эта тема станет ведущей в общем объеме театрального строительства. До конца столетия предполагается увеличить общее число зрительских мест в театрах страны на 74 тысячи, что означает десятки новых построек и приспособ-

ление существующих сооружений, в каждом из которых архитектура и театр должны найти свой способ взаимодействия и взаимопонимания.

Семьдесят лет нашей театральной архитектуры показали огромное воздействие общественно-политической и социально-экономической ситуации, способной ускорить или замедлить развитие, направить по искусственному руслу. Канонизация принципов Художественного театра и выдвижение их в догматическом виде в качестве единственно верной системы в 1936 г. была закреплена проведением конкурса на проект здания типового театра. Несмотря на скромные результаты, это событие явилось поворотным в сознании архитекторов, проектирующих для театра, стало на долгие годы основой формирования заказа.

Наиболее серьезным последствием борьбы с «формализмом» была разработка концепции театрального строительства, надолго утвердившей принцип всеобщего, унифицированного и минимально необходимого для театра. По сей день мы видим ее рецидивы в нормативах проектирования и размещения театральных зданий.

Радикальные перемены, происходящие сегодня в театральной жизни, затронули прежде всего ее организационные, творческие и экономические основы, они со всей остротой показали, что трещины и зазоры, существовавшие между многоуровневой системой, именуемой «театральной деятельностью», и ее архитектурно-строительной обо-



Театр-студия на «Юго-Западе», Москва. Театрально-рекреационная среда микрорайона, ядром которой является молодежный театр-студия с клубными функциями, 1987 г. Архитекторы А. Сигачев, И. Хатунцев

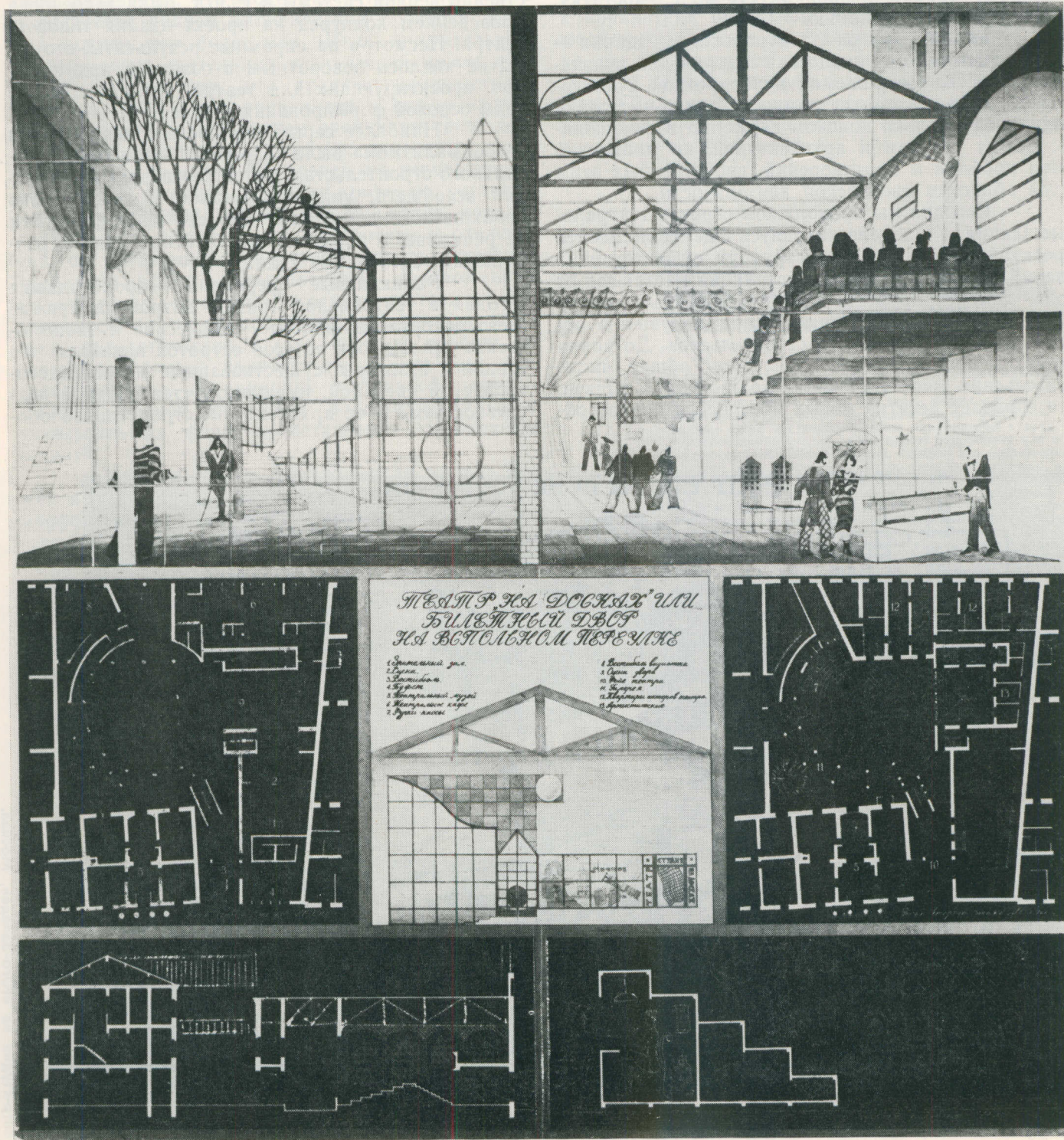
лочкой, достигают значительных размеров.

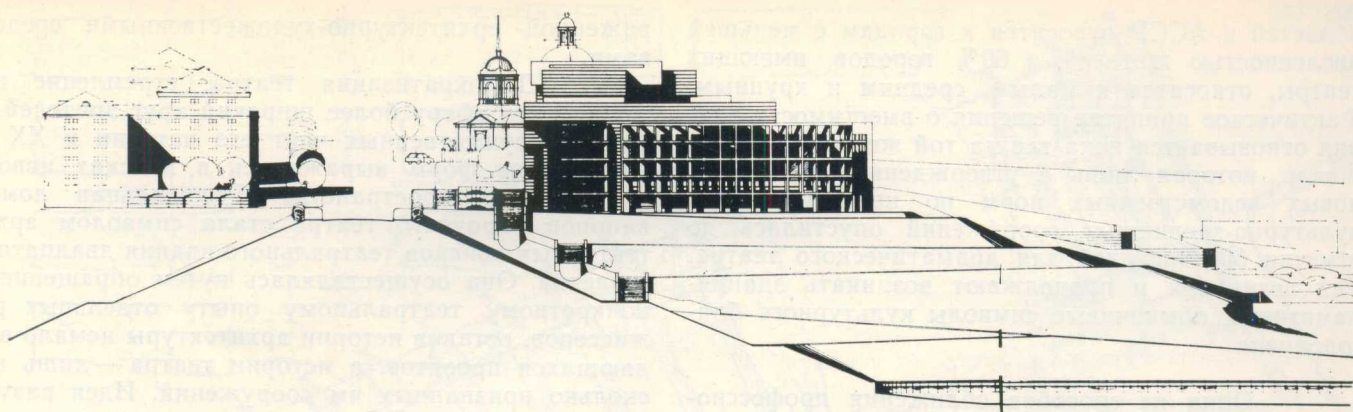
Мы видим, как обогатился язык искусства театра, приносящий достижения современности в русло изначальной театральной традиции. Наряду с образованием и укреплением театральных школ формируются индивидуальные театральные концепции. Серьезную надежду на естественный процесс обновления театральной жизни вселяют многочисленные молодежные театральные объединения и студии, которые открываются по всей стране. Утверждается принцип децентрализации создания новых театров. Идет процесс не только обновления форм театрального искусства, но и реконструкция его социальных функций как феномена городской культуры.

В понятие «театральная деятельность» входит совокупность взаимообусловленных процес-

сов и отношений внутри театральных коллективов, между театрами, театром и публикой, театром и городом, т. е. всем тем, что образует его культурную ситуацию. Она может способствовать возникновению коллективов, отвечающих самым взыскательным требованиям, или обречь единственную труппу города на бездуховную погоню за премьерными и выездными кассовыми сборами.

Можем ли мы утверждать, что при планировании строительных акций в полной мере учитывается ключевое условие — характеристика театральной ситуации города и роль в ней будущего театра, стоящего в ряду других объектов культуры? Одна из главных проблем состоит в том, что существующий нормативный подход опирается лишь на численность жителей (свыше 250 тысяч), в то время как около половины административных центров





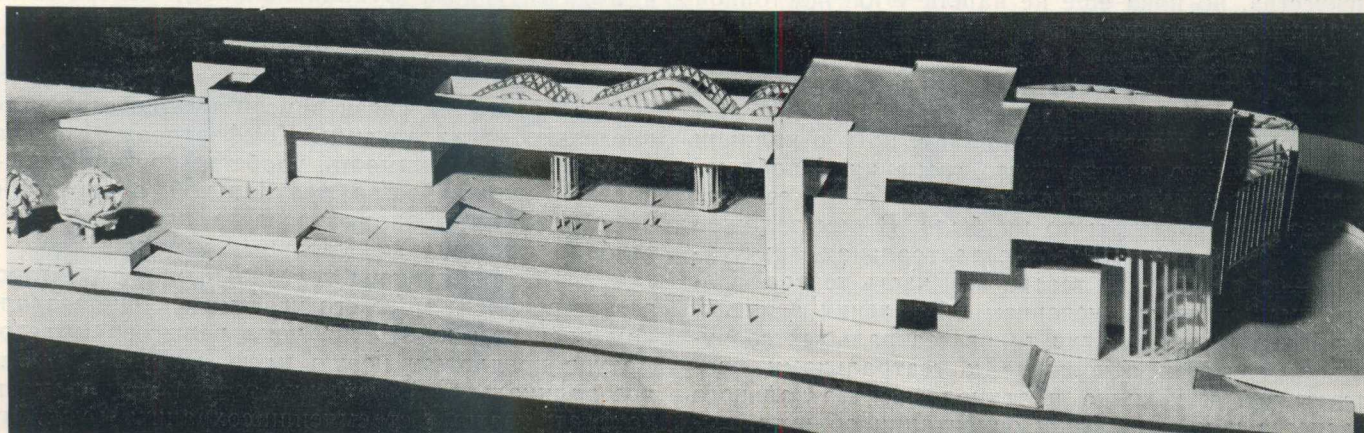
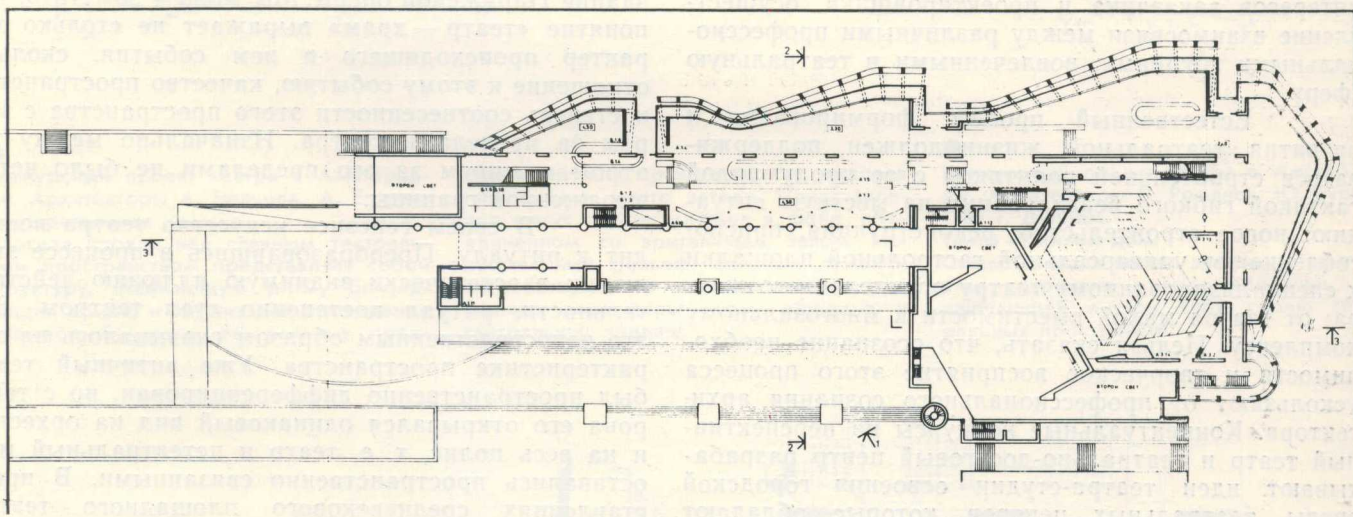
● Театр «На досках», или Билетный двор.
Москва. Вспольный переулок. 1987 г.
Архитекторы Д. Величкин, Н. Голованов,
А. Вязьменов

● Драматический театр с залами на 800
и 200 мест в Брянске. Архитекторы
В. Тенета, М. Веснин, О. Старостина.
1986 г. Проект.

Взаимодействие театрального здания и
города, средовой подход осуществле-
ны не прямым стилистическим цитиро-

ванием и заимствованием, а посредст-
вом поддержания градостроительного
масштаба, сохранения природного ланд-
шафта

Боковой фасад
Планы этажей
Фото с макета



областей и АССР относятся к городам с меньшей численностью жителей, а 60% городов, имеющих театры, относятся к малым, средним и крупным. Фактическое принятие решения о вместимости здания основывается пока все на той же нормативной шкале, которая лишь с утверждением в 1987 г. новых ведомственных норм по проектированию культурно-зрелищных сооружений опустилась до отметки 600 зрителей для драматического театра. Так возникали и продолжают возникать здания-памятники, обманчивые символы культурного благополучия.

Один из способов сближения профессиональной задачи архитектора с потребностями театра состоит в юридическом закреплении особой стадии — научного обеспечения проекта. Ее задача заключается в определении структурных, технологических и эксплуатационных характеристик объекта, исходя из конкретных условий его строительства и будущей деятельности.

Научное обеспечение проектирования театральных зданий достаточно широко распространено за рубежом. Берлинский институт объектов культуры в ГДР практически полностью обеспечивает предпроектными исследованиями все возводимые и реконструируемые крупные объекты культуры. В США и Великобритании распространена профессия театрального консультанта, в задачу которого входят консультирование проекта, учет интересов заказчика и проектировщика, осуществление взаимосвязи между различными профессиональными группами, вовлеченными в театральную сферу.

Естественный процесс формирования и развития театральной жизни должен поддерживаться строительной политикой с ее продуманной тактикой гибкого реагирования на местную ситуацию: новое строительство, реконструкция, приспособление; от универсальной гастрольной площадки к специализированному театру определенного жанра; от театра малой вместимости к многозальному комплексу. Нельзя сказать, что осознание необходимости и творческое восприятие этого процесса ускользают от профессионального сознания архитектора. Концептуальные конкурсы на перспективный театр и театрально-досуговый центр разрабатывают идеи театра-студии освоения городской среды, театральных центров, которые обладают сложной иерархической системой игровых пространств и вмещают все известные формы театра. Предлагаются идеи развития досуговой сферы на базе театра, раскрывающие новые аспекты его активной социальной роли. Во многом они совпадают с общим процессом демократизации театрального искусства, но пока еще не нашли у нас достойной практической реализации.

Выделение в рамках архитектурной профессии специалистов по театральной архитектуре должно свидетельствовать не только о знании ими особенностей театрального здания, но и о наличии специфического театрального сознания. Проблема театрального сознания архитектора стоит сегодня острее, чем когда бы то ни было. В нем заложен ответ на вопрос, что такое театральная архитектура — оболочка для театра или часть театра? По-прежнему главным условием обновления архитектуры театра и развития типов театральных сооружений остается отношение к театральному пространству, к технике и технологии театрального процесса и к социальной ориентации объекта, вы-

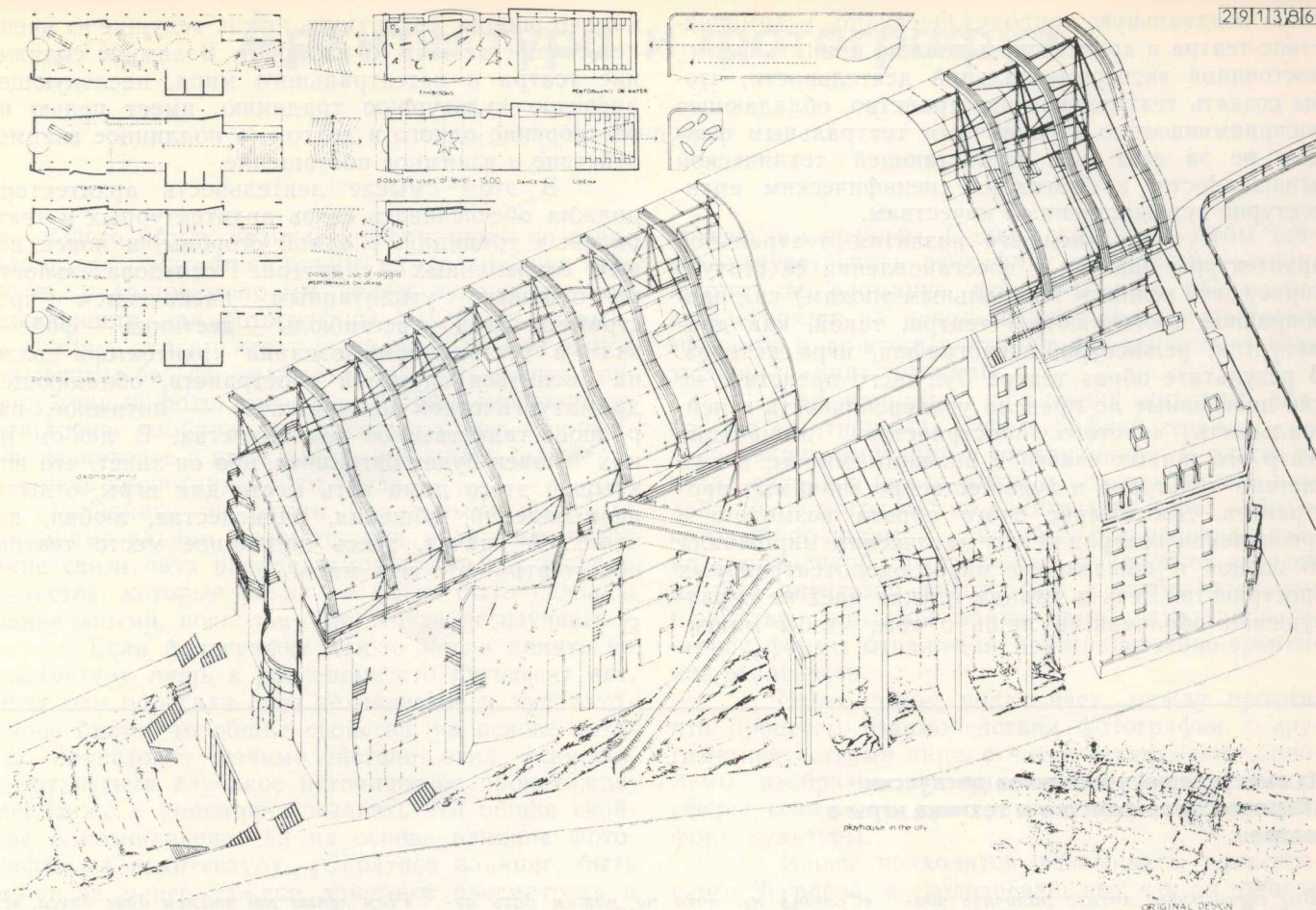
раженной архитектурно-художественными средствами.

Демократизация театра, стремление вовлечь в его сферу более широкий круг зрителей — одна из существенных черт его истории в XX в. Обновление форм выражалось в поисках нового театрального пространства. Радикальная ломка канонов барочного театра стала символом архитектурных поисков театрального здания двадцатого столетия. Она осуществлялась путем обращения к конкретному театральному опыту отдельных режиссеров, оставив истории архитектуры немало выдающихся проектов, а истории театра — лишь несколько признанных им сооружений. Идея разумного компромисса между задачами театра и архитектуры, положенная в основу даже самых удачных решений, натолкнулась на решительное неприятие ее со стороны театра, какую бы новую архитектурно-технологическую форму они ни принимали. Этот конфликт на протяжении столетия вылился в попытки разрушить «четвертую стену» между сценой и залом, восстановить ее или вовсе покинуть театральный зал и осваивать нетеатральное пространство.

Размышляя о будущем театральной архитектуры и вновь обращаясь к истории, мы можем заметить, что любое здание, оставившее след в ее развитии, было прежде всего частью театра своей эпохи. Ими являются театр Фарнезе в Парме, театральный зал Останкинского дворца в Москве, здание Парижской оперы. Мы можем заметить, что понятие «театр — храм» выражает не столько характер происходящего в нем события, сколько отношение к этому событию, качество пространства и степень соотнесенности этого пространства с миром за пределами театра. Изначально между театром и миром за его пределами не было четко выраженной границы.

В своем генезисе искусство театра восходит к ритуалу. Преобразовавшись в процессе эволюции в эстетически значимую иллюзию действительности, ритуал постепенно стал театром. Все это непосредственным образом сказывалось на характеристике пространства. Уже античный театр был пространственно дифференцирован, но с театра его открывался одинаковый вид на оркестру и на весь полис, т. е. театр и нетеатральный мир оставались пространственно связанными. В представлениях средневекового площадного театра игровое пространство было выделено, но не воспринималось иначе, как часть городской среды. Однако, начиная с эпохи Возрождения, театр заключает себя в оболочку театрального здания, а внутренний объем его постепенно разделяется на две части — зал и сцену, противостоящие друг другу в архитектурном, функциональном, декоративном и других отношениях. С течением времени появляются фойе, вестибюль, многочисленные вспомогательные помещения. Связи театра с внешним миром, равно как и связи внутри театра, становятся предельно утилитарными. Комфортность, хорошая видимость и слышимость, удобство коммуникаций — вот критерии качества театральной архитектуры, выработанные в эпоху расцвета рационализма и глубоко усвоенные нормативным мышлением.

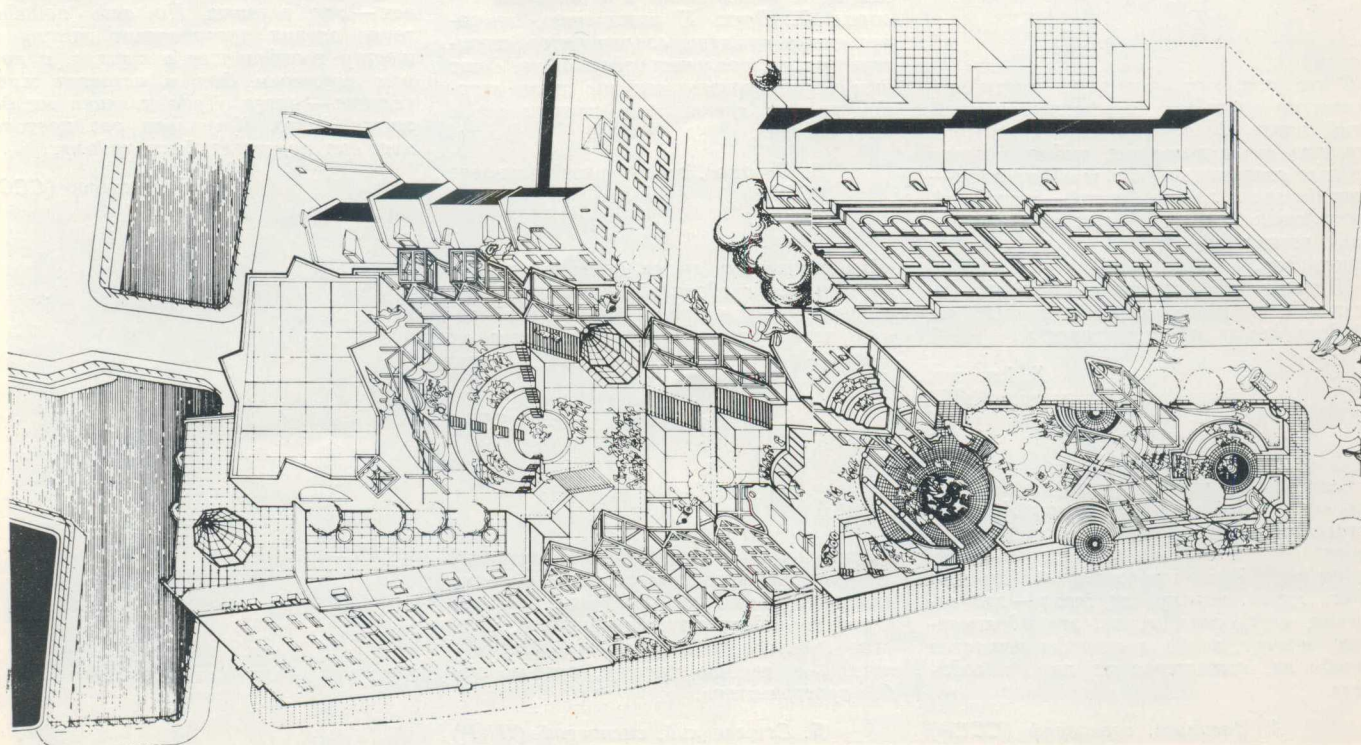
Сегодня перед театральной архитектурой встает вопрос о мере его участия в общетеатральном процессе: ждать ли, пока режиссер или драматург предложат новую идею, сулящую очередное радикальное обновление театра, или всемерно помогать театру в стремлении сохранить и углубить



Конкурсный проект театра в Амстердаме. Архитекторы А. Чельцов, А. Егоров. Поощрительная премия. Плоская кровля над главным театральным пространством представляет собой структуру, отвечающую ритму близлежащих домов, и служит для проведения выставок, банкетов, театральных пред-

ставлений или трактуется как видовая площадка и место встреч. Представления могут осуществляться в фойе, объединенном со зрительным залом. Искусственный рельеф, зеленые лужайки способствуют, по мнению авторов, созданию атмосферы игры, общения и театральных зрелищ

Конкурсный проект театра в Амстердаме. Архитекторы С. Романов, Ю. Буров. 1987 г. Диплом. Театр — жилой дом. Существующая жилая застройка на участке сохранена в виде оболочки, заключающей внутри себя серию театральных пространств



свою изначальную природу. Очевидно, взаимодействие театра и архитектуры должно принять форму постоянной экспериментальной деятельности, чтобы создать театральное пространство, обладающее восприимчивостью к различным театральным формам не за счет все возрастающей технической оснащенности, а благодаря специфическим архитектурно-художественным качествам.

Путь дальнейшего развития театральной архитектуры видится в восстановлении ее статуса (присущего великим театральным эпохам) как равноправной составляющей театра, такой, как драматургия, режиссура, сценография, игра актеров. В результате образ театра будущего предстает не как доведенные до предела универсальность и нейтральность «пустого пространства», лишаящие театр его живых связей с внешним миром, а как система культурно и художественно значимых пространств. Достижение этого образа возможно в преодолении преград между магическим миром зала со сценой и обывденного мира, околотеатральных пространств. Речь в данном случае идет не о разрушении оболочки, а лишь о том, чтобы макси-

мально широко распахнуть двери, ведущие из внешней жизни в театр, и наоборот. Взаимное сближение театра и нетеатрального мира, наследующее древнюю культурную традицию, имеет целью не растворение одного в другом, а подлинное взаимодействие и взаимное обогащение.

В этом смысле деятельность архитектора должна обеспечивать связь архитектурных и театральных традиций, с одной стороны, и поиск новых, современных — с другой. Последовательность разобщенных утилитарным назначением пространств «вход — вестибюль — лестница — фойе — зал» в театральном сознании архитектора должна смениться системой пространств, обладающей драматургической значимостью — интимное, парадное, таинственное пространства. В любом из них человек будет органичен, ибо он знает, что под крышей этого дома есть место для игры, отдыха, размышлений, общения, одиночества, любви, печали... А значит, здесь подлинное место театра, ибо «театр — это весь мир».

□

Из выступлений участников дискуссии «Игровое пространство и техника игры в театре»

«Вы, сценографы, хотите получить здание, которое удовлетворяло бы всем вашим желаниям. С другой стороны, мы, архитекторы — такие же деятели искусств, имеющие свою художественную позицию и обязанные создавать архитектурное произведение с ярким, четким художественным лицом. Создание «черных ящиков» вряд ли может радовать глаз тех, для кого мы работаем, оно не укладывается в русло развития современной архитектуры».

В. Красильников, архитектор (СССР)

«С тех пор, как существует театр, архитектор ищет так называемый идеальный театр. Но те, кто строят театр, и те, кто его используют, видят в своем идеале совершенно разные залы: один — как бы зал в храме, другой — парадный, праздничный, третий — как место встречи, четвертый — просто как игровую площадку...

Прежде чем строить — получите ответ от заказчика на вопрос: «Что вы будете делать в этом театре?»

Х. Гроссер,
театральный технолог (ФРГ)

«Театральная идея существует два поколения. Идеальная концепция Художественного театра оказалась исчерпанной через 70 лет. Стройте как можно разнообразнее. Талантливых идей должно быть много, потому что театр — это веселая, интересная штука, это вдохновение, момент, когда в секунды решается проблема, вынашиваемая иногда годами».

А. Васильев, сценограф (СССР)

«Сегодня мы пока не можем дать ответ — каким будет театр в будущем. Взять хотя бы голографию, которая вот-вот войдет в театр, но мы четко знаем, что форма не должна следовать за функцией. Наш объект — пространство».

О. Грейнер, архитектор (Нидерланды)

«Творческие устремления сегодняшней архитектуры должны быть направлены не на поиски новых форм сцены, а на создание таких условий восприятия драматического действия, о которых мечтал К. Станиславский и о которых говорил П. Брук. К сожалению, многочисленные примеры современного строительства театральных зданий не дают нам права сказать, что мы стали строить театры лучше, чем строили их в начале века».

В. Базанов, театральный технолог (СССР)

«Мы живем во время большой рационализации, следовательно, театр — иррациональный остров. Итальянский театр, новый театр в Лондоне, театр на улице — все это нужно и все должно быть».

И. Нетер, архитектор (ГДР)

«Я хотел бы сказать всем архитекторам, что они все время находятся на грани «хорошо» — «плохо». Все, что они строили, подвергается критике. В качестве сценографа скажу: «делайте, что хотите, а мы, сценографы, освоим любое пространство».

Я. Стишелецкий, сценограф (ПНР)

«Чем лучше мы поймем друг друга, чем больше войдем в обстоятельства друг друга — тем лучше будет театру. Каждый из нас должен подарить зрителю эмоции — и архитектор, и сценограф, и техник».

Э. Кочергин, сценограф (СССР)

«Некоторые режиссеры и вместе с ними архитекторы увлекаются разными техническими выдумками. Часто это доходит до того, что техника становится самоцелью. При этом ссылаются на XX век — век техники. Но ведь подобная точка зрения противоречит самому существованию театрального искусства, в котором основным был и остается живой человек — актер. Чудо техники не держится долго. Несколько раз повторенное, оно перестает быть чудом».

К. Ирд, режиссер (СССР)

Архитектура и фотография

А. Раппапорт

Что общего между архитектурой, которая по справедливости считается одним из древнейших искусств, и таким молодым видом художественной деятельности, как фотография? Мы давно привыкли к тому, что архитектурный журнал или книга немыслимы без фотоиллюстраций, что архитектор, вооруженный фотокамерой, за 1/100 с может получить точное изображение архитектурного сооружения, на которое в ином случае пришлось бы потратить день кропотливейшего труда.

Однако за этими банальными фактами при внимательном рассмотрении обнаруживаются такие связи двух вполне самостоятельных жанров искусства, которые никак не могут быть названы тривиальными, поскольку они почти не изучены.

Если фотография как-то могла влиять на архитектуру лишь в последние сто пятьдесят лет, когда она обрела свое техническое и художественное бытие, то общие свойства, на основе которых происходит взаимодействие этих искусств, имеют весьма глубокое историческое происхождение. Ниже я попытаюсь выявить эти общие свойства и возникающее на их основе влияние фотографии на архитектуру. (Обратное влияние, быть может не менее важное, уместнее рассмотреть в издании, посвященном фотоискусству, что же касается самого искусства фотографирования архитектуры — это интереснейшая тема, которой здесь мы также не будем касаться.)

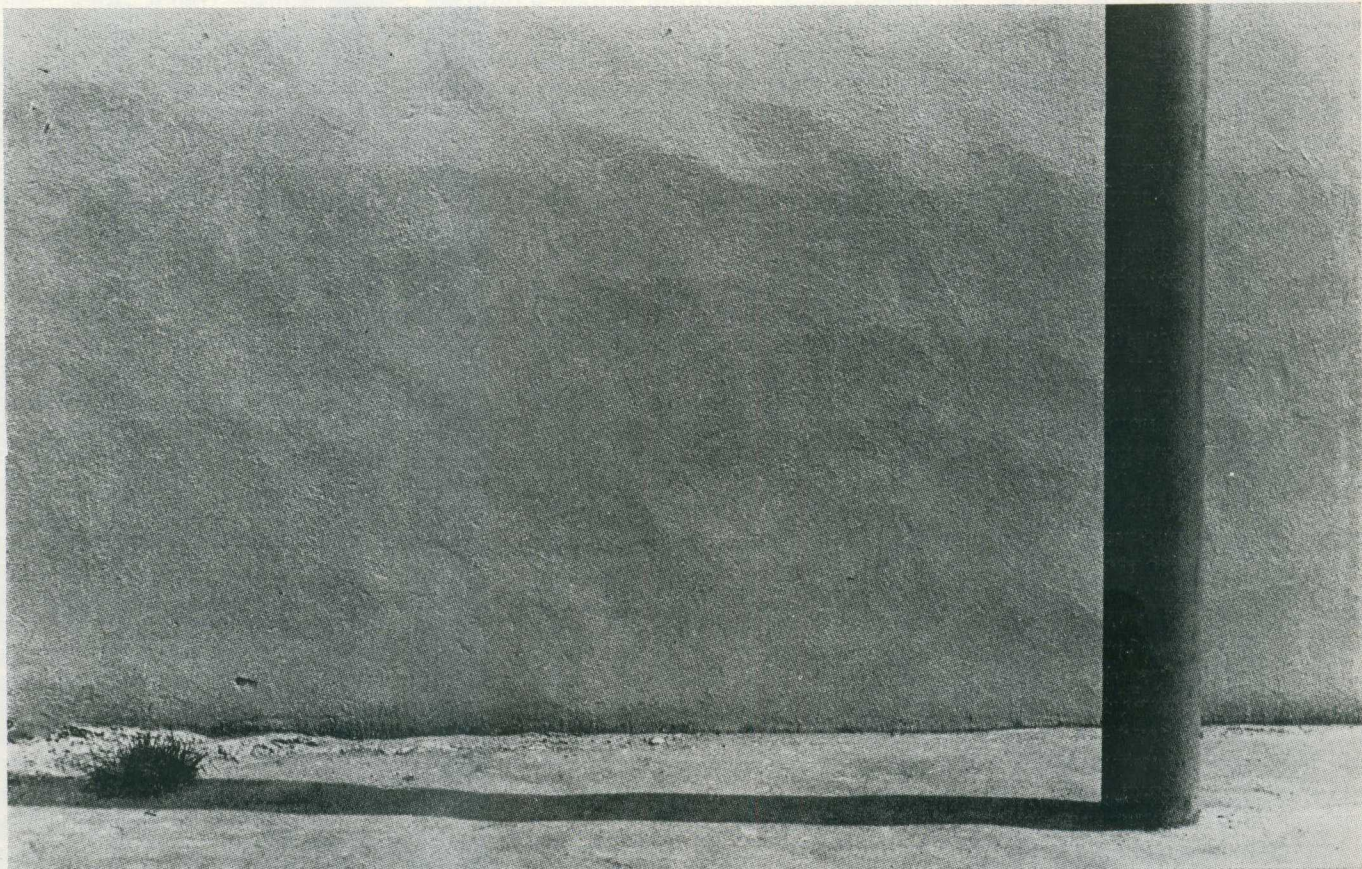
Фундаментальная общность архитектуры и фотографии состоит в том, что они связаны с че-

ловеческим зрением. Однако для того, чтобы точнее почувствовать специфику их родства, нужно принять во внимание, что, во-первых, оба искусства строятся на использовании света и световых эффектов и, во-вторых, что оба они вырастают «из» техники и «над» техникой.

Так, например, из истории живописи видно, что ее отношения с фотографией строились на чередовании имитации и отталкивания. В одном из таких эпизодов имело место и опосредованное воздействие фотографии на архитектуру через кубизм, который, по-видимому, связан со становлением языка современной архитектуры: в какой-то степени он был антитезой фотографии в изобразительном искусстве, попыткой найти иные, ненатуралистические формы отражения пространственно-временной реальности.

Этот эпизод показывает, между прочим, что процессы взаимодействия фотографии с другими искусствами лишь отчасти захватывают проблемы изобразительности, выходя в более общие сферы созидания пространственных и временных форм культуры.

Вновь приходится вспоминать мольеровского Журдена, не подозревавшего, что он говорит прозой. Вот и отношения между архитектурой и фотографией высвечивают категории, имеющие, вероятно, более глубокий смысл, чем тот, что вырисовывается из этого частного сопоставления. Дело философии раскрыть этот смысл. Мы же ограничимся простыми наблюдениями, приводящи-



ми к размышлению над значением таких пар понятий, как «отражение и прозрачность», «пространство и поверхность», «нерукотворность и созерцательность».

*

То, что фотография — искусство световых эффектов, ясно из самого слова, обозначающего «светопись». Но и архитектура — искусство света. Не случайно Луис Кан говорил, что архитектура — это пространство, в котором живет свет. Прабабушка современного фотоаппарата, знаменитая «камера обскура» (в переводе с итальянского — «темная комната») действительно была когда-то тесной камеркой, в которой располагался наблюдатель. Свет в комнату попадал через крохотное окошечко, в которое со временем стали вставлять увеличительное стекло. Проходя сквозь это отверстие и падая на стенку, поток света давал перевернутое изображение, которое можно было зафиксировать на бумаге или холсте. Так создавались многие знаменитые архитектурные виды.

В слове фотокамера («светокомната») еще звучит родство с архитектурой. Но и любая комната в таком случае — тоже отдаленное подобие фотоаппарата, из окна которого мы видим некий кадр. И не случайно, что окно стало одним из излюбленных мотивов живописи Нового времени.

Недавно в Париже было выстроено здание Института арабского мира*, окна южного фасада которого снабжены механическими диафрагмами, способными автоматически менять величину отверстия в зависимости от количества света на улице. Таким образом, традиционные шторы (в фотоаппарате также, кстати, используется понятие «шторка») были заменены автоматикой, аналогичной той, что используется в объективах современных фотокамер. Фасадная стена здания при этом покрылась затейливыми арабесками больших ирисовых диафрагм, напоминающих средневековые мусульманские орнаменты.

Еще больше роднит архитектуру с фотографией зеркало. В зданиях с зеркальными стенами появляется — и особенно ярко — двусмысленность, имеющая место во всяком изображении. Ибо на вопрос, что мы видим, глядя в зеркало, можно дать два ответа: само зеркало или то, что в нем отражается. Глядя на зеркальный фасад, мы видим не только его, но и небо, облака, толпу людей, автомобили, закаты и, не в последнюю очередь, — другие здания, которые в нем отражены.

Эта двусмысленность наводит на умозрительную рефлексию, размышление о том, что же мы видим на самом деле. Но таково созерцание любых изображений, в том числе и фотографии. То, что сближает фотографию с зеркалом в особенности, — это, конечно, подробности, полнота изображения и его нерукотворность, оптический автоматизм.

Интересно, однако, что какие-то элементы подобного оптического автоматизма были присущи архитектуре задолго до появления не только фотографии, но и зеркал. Это — тени на архитектурных сооружениях. Тени, которые видны на фасадах зданий, делятся, как известно, на собственные и падающие. Собственные тени ничего не изображают, они выражают пластику стены или объема. Но падающие тени — суть проекции иных предметов: деревьев, выступающих частей здания, других зданий. Этот театр теней в принципе подобен фотографии. Двусмысленное смешение собственных и падающих теней создает на поверхности архи-

тектурных сооружений таинственный и прихотливый узор, способный стать бесконечно варьируемой темой как в самой архитектуре, так и в изобразительной графике. Увы, эта игра теней постепенно исчезает из архитектуры, отказавшейся от фасадности. Зато неожиданно она воскресает на листах станковой графики московского художника Сергея Резникова, некоторыми работами которого проиллюстрирована эта статья. Тень дерева на стене неожиданно подсказывает и другой, в какой-то степени уникальный пример использования отчасти фотографической, отчасти скульптурной техники в архитектуре: контактный отпечаток следов деревянной опалубки на поверхности железобетонных стен, знаменитый «бетон брют».

*

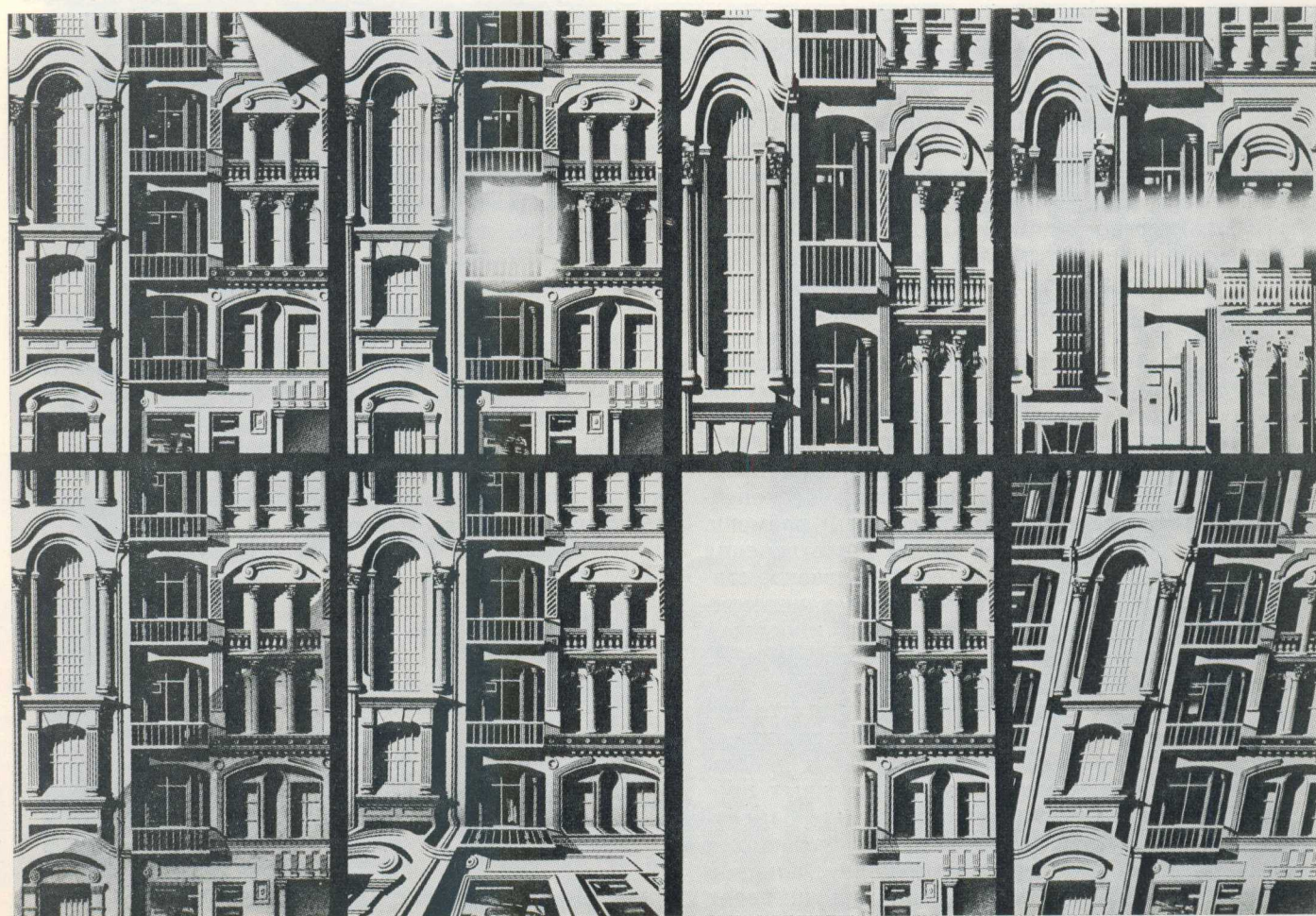
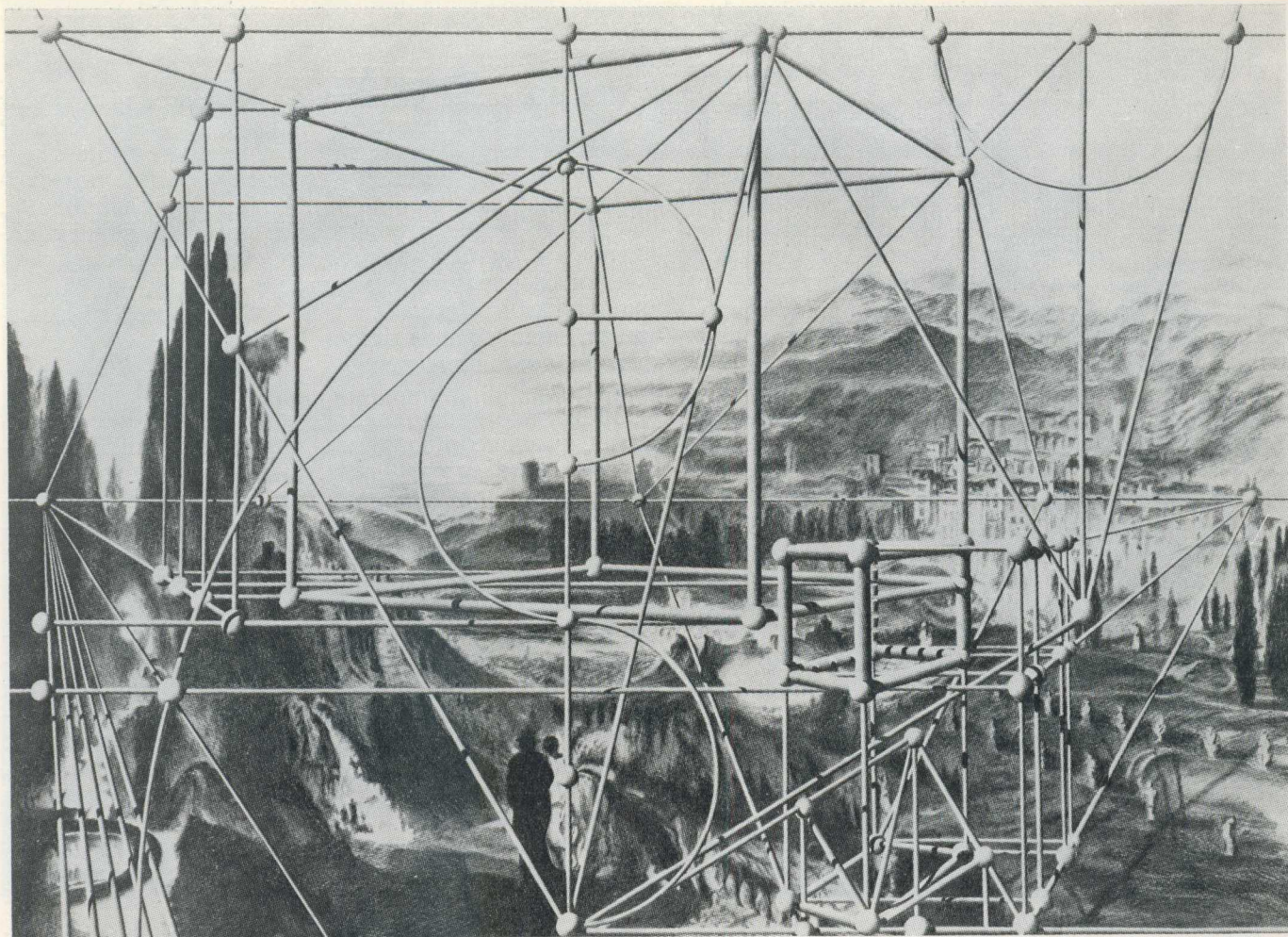
Во всех этих случаях становится очевидным, что всякое изображение — фотографическое или живописное, простой отпечаток или тень — не могут существовать в пространстве, но, являясь разновидностями проекции, требуют поверхности. Здесь мы находим удивительную и малоизученную диалектику пространства и поверхности в архитектуре. Последние сто лет пространственность архитектуры стала своего рода догмой, к которой уже никто не относится критически. На все лады доказывается несводимость архитектуры к плоскости фасада или двумерным изображениям. Но это ведь только половина истины. Вторая же состоит в том, что архитектура немыслима без поверхности, которая не только ограничивает пространство и отражает свет**, но и обеспечивает само видение, так как оно сопряжено с проекцией пространственных объектов на поверхность.

Распространение фотографий, в гигантских масштабах тиражируемых современной культурой, привело к тому, что пространственные ситуации стали восприниматься преимущественно «сквозь призму» их плоских проекций. Припомним поведение туристов, тщательно выискивающих для съемки наиболее стереотипные точки. Афиши, рисунки на ткани, телеэкраны — все это поверхностные транспозиции пространства. Но в фотографии выбор одной — из бесконечного множества точек не уменьшает ее информационной насыщенности, так как она, как правило, наполняет свою картинную плоскость наряду с рационально выбранными фигурами перспективы мириадами случайных подробностей.

Эта особенность фотографии и сыграла не последнюю роль в становлении того, что в современной архитектуре стали называть «средовым» или «контекстуальным» видением и одноименным проектным подходом. В средовом видении архитектурный объект слит со своим природно-историческим окружением. Прототипом такого восприятия является как раз фотография, которая запечатлевает не только фасад, но и пробегающую мимо него собаку, не только карниз, но и выросшие на нем волею случая травинки, фиксирует все, что попадает в беспристрастное поле зрения объектива и что составляет «контекст» сооружения.

Если вышесказанное очевидно, то значительно менее заметно, что именно проекция на поверхность и приводит к совмещению предметов, находящихся в пространстве, в одном зрительном изображении, а через него и в умозрительном, мыслительном представлении.

Незаметность такого значения поверхности в средовом подходе объясняется кажущейся естественностью зрения и фотоснимка, которая



проявляется в его неизбирательности. В фотоизображении нет «пустых мест» и «фонов», оно фиксирует все, что существует и имеет совершенно реальный, предметный характер. Фотография не знает живописных и графических условностей, чем и отличается от рисования или иного способа получения изображения человеком***, сопряженного с рациональным воссозданием изображаемых предметов. «Естественная» неизбирательность, нерукотворность фотографий делает их одним из символов могущества техники, которая хоть и создана человеком, но наследует у природы превосходящие способности человека — полноту и избыточность.

Есть и другой феномен, связывающий архитектуру и фотографию, который тоже прямо касается взаимодействия искусства и техники. Это эстетика поверхностей, культивируемая как дизайном, так и современной архитектурой. Здесь поверхность выступает уже как условие не столько зрительного, сколько тактильного восприятия вещи. Зеркальная, полированная, блестящая или имитирующая текстуру естественных материалов поверхность тоже оказывается символом нерукотворности вещи. В наши дни такие поверхности получают с помощью машинной технологии или фотоспособом. Но уже средневековые ремесленники знали секреты термической и химической обработки материалов, дававшие аналогичный эффект: всякого рода травление, золочение, амальгамирование, морение, обжиг и т. п.

Здесь природа и техника обнаруживают свое внутреннее родство: когда при полировке камня обнажается его рисунок, в орнаменте прожилок нам открываются древнейшие вулканические процессы, столь же превосходящие силы человека, сколько и немислимая точность обработки поверхностей в современных технологических процессах, используемая, например, в архитектуре «хай-тека». В обоих случаях, обнаруживая свое родство с могучими силами природы или техники, вещь возвышается над человеческими способностями, а следовательно, и над человеческими суждениями вкуса, возвращая его в лоно таинственной мифологии.

Эта превосходящая наше воображение красота роднит архитектуру и фотографию, обнаруживая вопреки аргументам функционализма лежащую за ними тягу к созерцательности. Если архитектура вызывала желание созерцать уже в древности, то фотография постепенно становится предметом созерцания в наши дни одновременно с новейшей архитектурой. Фотография оказывается не просто наидешевейшим, доступным школьнику средством получения изображений, но и предметом, позволяющим зрительно уяснить бесконечную сложность мира и необратимость времени. Архитектура, создаваемая во имя удовлетворения как будто простейших потребностей человека, становится символом технического разума и неповторимости творческого духа как новых ипостасей природы, чреватой для человека либо счастьем, либо гибелью.

Глубинная двусмысленность фотографии и современной архитектуры предполагает созерцательность, прообразом которой является наблюдение ночного неба. Созерцание бесконечных пространств, предстающих перед нами в виде бархатной поверхности, усыпанной алмазами светящихся точек, требует, как и всякое созерцание, покоя и внимания, устремленного на некий экран, перед

которым физически и метафизически расположен человек.

Экзотика, скажете Вы!

Может ли быть что-нибудь более далекое от нашего динамичного времени с его скоростями? Однако именно наше время и наша техника представляют современному человеку небывалые возможности для созерцания сидя. Не только дома, в кресле перед телевизором, но и на заднем сиденье мчащегося автомобиля, перед пультом управления сверхсложной машиной, наконец — в кабине космического корабля мы обнаруживаем ложемент, окно иллюминатора, а за ним — абсолютную статику звездного неба.

*

Эти беглые наблюдения, ни в коем случае не исчерпывающие общих черт фотографии и архитектуры, заставляют задуматься над свойствами «второй природы», того особого симбиоза естественного и искусственного, сознательных и бессознательных действий человека, результат которых всегда иной, чем намерения.

Научное познание и изобретательский гений, родившие технику, создали иллюзию господства человека над природой. И лишь недавно экологический кризис, кризис городов и архитектуры обнаружили, сколь противоречиво это господство. Архитектура, упоенная своим рационализмом, неожиданно открыла в себе множество проблем, связанных главным образом с ценностью времени, истории и памяти. И вот оказывается, что другое искусство, тоже являющееся символическим воплощением памяти, — фотография, близка архитектуре как одно из средств организации пластики и пространства жизненного мира. Природа, казалось бы, покоренная техникой, вновь необузданно всплывает на поверхность явлений и создает эстетические феномены, по мощности своей не уступающие древним мифам.

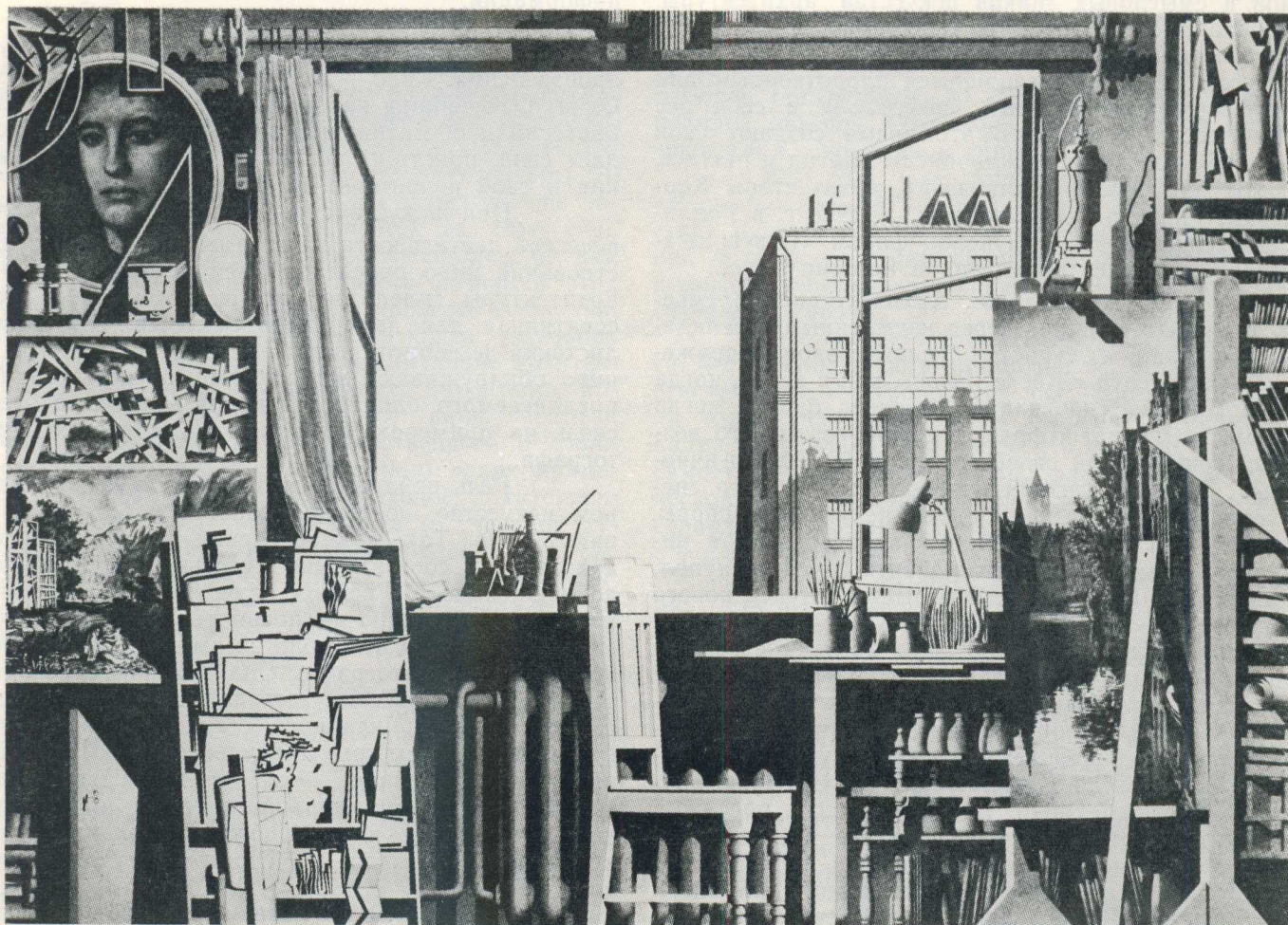
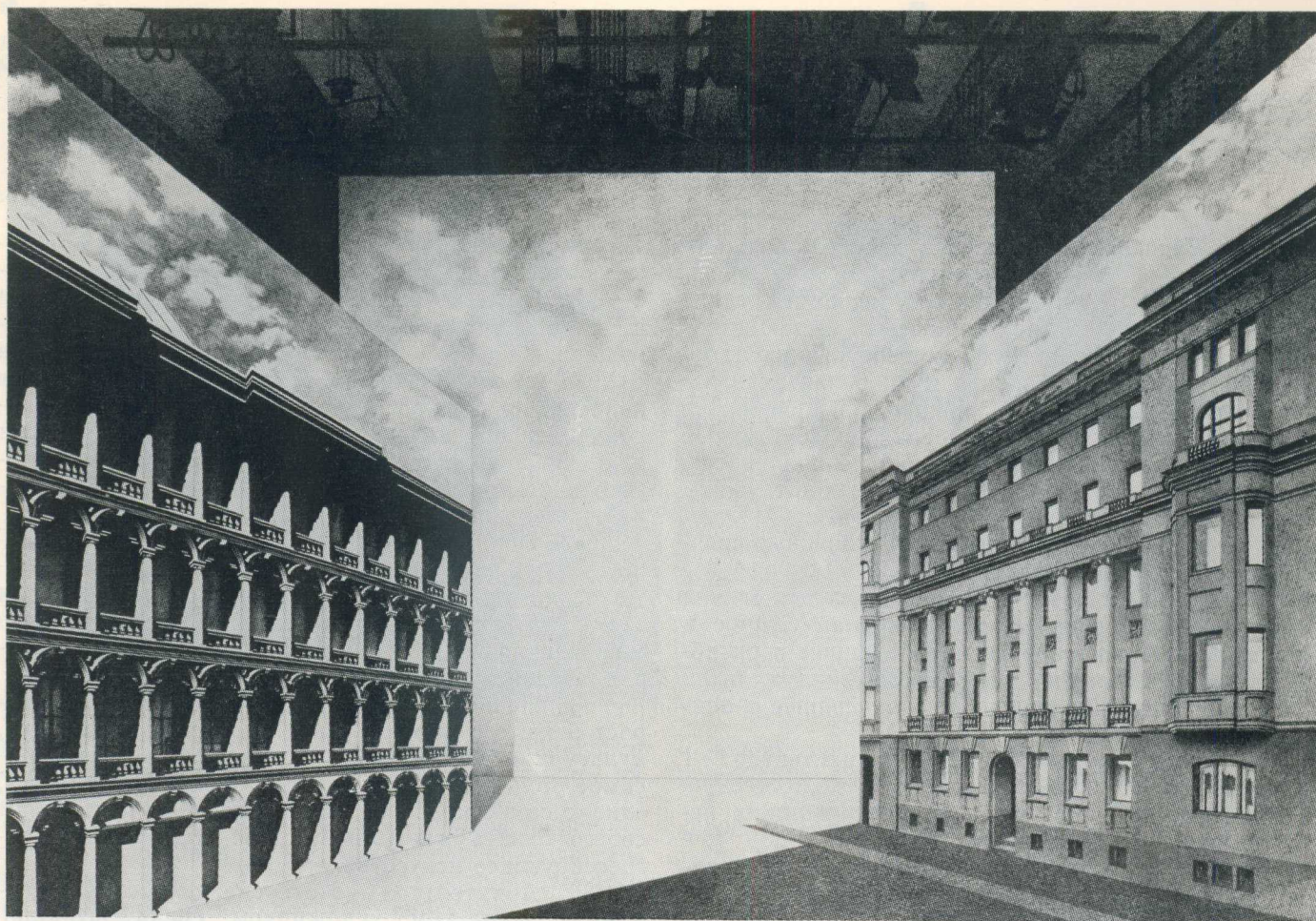
Разве это не удивительно? Кажется, Аристотель говорил, что и наука, и искусство начинаются с удивления. Архитектура и фотография во многом противоположны. Фотография — сугубо изобразительное искусство, архитектура лишь отчасти связана с изобразительностью. Разве не удивительно, что у самого монументального и самого моментального из всех искусств обнаруживается столько точек соприкосновения? Внимательное сопоставление архитектуры и фотографии показывает, что они не случайны, ибо оба искусства основаны на естественно-научных закономерностях зрения и техники, оба одновременно служат удовлетворению насущных практических нужд и в то же время связаны с исторической памятью человека. Следовательно, точки их соприкосновения могут стать точками роста неведомых порослей науки и искусства будущего.

□

* Архитекторы: Ж. Нуэль, М. Робен, Ж.-Ф. Гальмиш, Р. Тизнадо, Ж.-Ф. Бонн — победители конкурса на проект здания Института арабского мира в Париже, 1981 г.

** Эта тема стала предметом самостоятельного исследования московского архитектора А. Фейста, которому автор приносит признательность за плодотворные дискуссии.

*** Своего рода имитацией фотографии в живописи является не столько гиперреализм, сколько метод П. Филонова, который буквально «проявлял» каждый квадратный сантиметр, каждую точку полотна, насыщая его творческой проработкой, не оставляющей никаких пустот и пропусков.



Архитектура кино или киноархитектура

Ю. Мергольд

«Кино и архитектура — единственные искусства современности».

Ле Корбюзье

1928 год. Москва. Для участия в заседаниях Комиссии экспертов по рассмотрению конкурсных проектов Дома Центросоюза на Мясницкой улице приехал архитектор Ле Корбюзье, выдающийся мастер, художник, теоретик архитектуры, чье творчество во многом определило пути развития этого искусства XX в.

Здесь произошла встреча Ле Корбюзье с Сергеем Эйзенштейном, крупнейшим кинорежиссером и теоретиком кино, художником, который в своем творчестве искал и выстраивал в единую систему язык и художественно-изобразительные средства нового вида искусства.

Ле Корбюзье просмотрел фрагменты еще не законченного фильма Эйзенштейна «Старое и новое». Вскоре в интервью, напечатанном в октябре 1928 г. в журнале «Советский экран», были приведены слова Ле Корбюзье, вынесенные в эпиграф данной статьи.

Итак, кинорежиссер № 1 и архитектор № 1 XX столетия. Встреча, пересечение художественно-эстетических поисков лидеров двух великих искусств нашего времени станет своеобразной точкой отсчета в исследовании взаимовлияния архитектуры и кино, возникновения на их стыке нового качества, позволяющего осмыслить глубинные связи изобразительного строя кинематографа с закономерностями композиционных, пластических приемов и смысловых знаков искусства архитектуры. Необходимо отметить, что 1928 г. был чрезвычайно интересным временным этапом для многих видов искусств, этапом, оказавшимся плодотворным для кинематографа, который «впитывал» в себя все самое прогрессивное. В это время создают свои лучшие произведения живописцы Шагал и Матисс, поэты Ахматова и Маяковский, архитекторы Корбюзье, Гинзбург и Мельников. В 1928 г. в Голливуде вышел первый звуковой фильм «Певец джаза» — начиналась новая эра в истории кино...

1985 год. Париж. Архитектурная премьера столицы Франции. Перед изумленными взглядами парижан и туристов удивительное сооружение — кинотеатр «Жеод». Вновь, как и в дни, когда небо Парижа «пронзила» Эйфелева башня, когда на месте «чрева» города, в самом сердце его возник шокирующий своей вульгарной технологичностью шедевр дизайн-архитектуры — центр искусств им. Помпиду — вновь не утихали споры. 40-метровая сфера, ослепительно сверкающая никелированными пластинами, фантастический купол, вырастающий из воды... Это был кинотеатр нового поколения — кинотеатр XXI в. Крутой амфитеатр, гигантский крупнейший в мире экран составляют со зрительным залом сложный, математически выверенный организм, позволяющий получать потрясающий эффект изображения. Проекционная и звуковоспроизводящая аппаратура фокусируют в себе самые последние достижения электроники, акустики и светотехники (горизонтальная протяжка пленки, лазеры, голография). Пока в кинотеатре «Жеод» демонстрируется всего одна программа — небольшая лекция, подготавливающая зрителя к необычному аудиовизуальному эффекту, а затем

42-минутная картина «Хронос» режиссера Р. Фрике. Картина по стилистике неразрывна со стилистикой архитектуры сооружения. Более того, она и об архитектуре — объекты этого полифонического произведения — древние храмы, вырубленные в скалах, величественный Нотр-Дам, 120-этажные небоскребы Центра мировой торговли. Символично, что именно в Париже 90 лет назад в маленьком кафе на бульваре Капуцинов первые зрители первого в мире киносеанса увидели простые однокадровые фильмы братьев Люмьер.

Появление «Жеода» весьма симптоматично для развития архитектуры и кино. Это сооружение не что иное, как архитектура, выражающая своим языком современный кинематограф в его эволюции и, с другой стороны, это — кино, материализованное в Архитектуре.

Архитектура — древнее искусство, его возраст века, его произведения выражают эпоху, дух, культуру целых народов в диалектике. И кино — самое молодое, не достигшее 100-летнего юбилея, однако самое массовое, потрясающее по масштабам своего охвата многомиллионной аудитории — прогрессирующее искусство.

Архитектура — это среда, осмысленно созданная человеком, художником, среда, функционально удобная, эстетически совершенная. Кино — аудиовизуальное искусство, средство коммуникации, информации.

Архитектура синтезирует в себе другие искусства, оставаясь ведущей в создании образа произведения. Кино — продукт, дитя этого синтеза. Однако, возникнув как результат технических изобретений и обогатившись от других искусств, создает свой, присущий только кино способ выражения и свой неповторимый стилизованный язык.

При кажущемся различии этих сфер человеческой деятельности на протяжении 90 лет существования кино прослеживается диффузия кино и архитектуры, плодотворная и, несомненно, перспективная для двух видов искусств. Структуралистский и семиотический анализ архитектуры и кино обнаруживают эту глубинную связь. Задача предлагаемого блиссследования — показать эту связь на примерах, известных в истории кинематографа.

Речь пойдет, лишь отчасти, о декорационном искусстве, косвенно коснется работы художников кино. Так, в киноведении принято считать архитектуру составляющей частью профессии художника кино. Во всяком случае в последнее время «Художник кино — новая творческая профессия, возникшая в XX столетии вместе с рождением игрового кинематографа. Она формировалась на стыке разных искусств: театрально-декорационного и декоративно-прикладного, станковой живописи и графики, архитектуры и скульптуры» [1]. В разные годы художников — оформителей картин называли по-разному: художник-инженер, кинодизайнер — в Англии и США, художник-конструктор, художник-архитектор — в Германии, художник кино — в России.

Независимо от названия профессии функ-

Ле Корбюзье, С. Эйзенштейн, А. Буров.
Москва. 1928 г.



«Голем», реж. Г. Гелеен и П. Вегенер,
1914 г., 1920 г.

Поиск иррационального пространства,
предтеча атмосферы современных
«фильмов ужасов». В оформлении филь-
ма принимал участие архитектор Б. Таут



ция ее — создание зрительно ове­ществленного «мира» фильма, причем, как бы в две стадии: на эскизном, творческом этапе, когда изобразительный ряд картин выстраивается в замысле режиссера и художника, и на втором — производственном, когда этот найденный «мир» воспроизводится на съемочной площадке. Этот «двуязыкий» характер творчества художника адекватен творческому процессу архитектора: замысел-проект и воплощение в натуре!

Пусть архитектура, ее чисто профессиональные закономерности и каноны, остается скромной (пусть даже важной) составляющей профессии художника кино. Бесспорно, знание элементарных основ архитектуры необходимо для грамотного создания антуража художественного фильма. Но все же эстетические возможности архитектуры, ее теория и история, языковые и стилистические закономерности намного богаче тех ее категорий, какие использует сегодня кино. Это происходит как раз из-за недооценки или просто незнания этих глубинных ресурсов великого и древнего искусства. Такое утверждение рождается, когда смотришь картины, в которых кадры, фиксирующие архитектуру (здания, фрагменты зданий, памятники, интерьеры), бесстрастно отражают лишь место и время действия. История отечественного и мирового кинематографа хранит немало ярких примеров, в которых архитектурно-знаковое, архитектурно-образное мышление режиссера (с участием художников и операторов-единомышленников) давало удивительные результаты в создании значительных картин, когда те же кадры начинают обогащать эстетику произведения, несут значительную драматургическую нагрузку.

Данная работа — лишь заявка на более глубокое исследование этой проблемы, заявка, которая может стать основой теоретического курса «киноархитектуры» для режиссеров и художников кино, и поэтому примеры, которые приводятся ниже, носят конспективный характер:

1910—1913 годы... Помпезность и вычурность архитектуры гигантских декорационных построек в итальянских фильмах «Падение Трои»

и «Кабирия» были самоцелью и не явились художественными достоинствами картин.

1916 год... США. «Нетерпимость» Д. У. Гриффита. Параллельный монтаж действия и архитектуры разных эпох усилил эмоциональное воздействие картины в целом (худ. Уортмен).

1919 год... Германия. «Кабинет доктора Калигари». Программный фильм немецкого экспрессионизма Р. Вине вообрал в себя основы этого течения, возникшего, кстати, в кругах архитекторов (Э. Кирхнер, Ф. Брейль). Болезненно изломанная архитектура фильма (термин «архитектура фильма» в данном контексте представляется абсолютно органичным, Ю. М.) неразрывна с концепцией авторов. Отголоски этого явления встречаются и в современном кино.

1923 год... Следующая картина Р. Вине — «Раскольников», в которой авторы перенесли действие романа Ф. Достоевского в мир стилизованной архитектуры, напоминающей провинциальный немецкий городок (художники экспрессионистской группы «Штурм»).

1926 год... «Метрополис» режиссера Ф. Ланга. Вот что пишет об этой картине М. Теплиц: «Действительно в «Метрополисе» для Ланга была важна только изобразительная сторона. Композиция кадра определяла все. Человек в фильме не играл самостоятельной роли, он был элементом «человеческой архитектуры». Группы людей Ф. Ланг выстраивал геометрическими фигурами, чаще всего в форме пирамиды» [10].

1923 год «Париж уснул» и 1928 год «Башня» (режиссер Рене Клер). Крупнейший мастер французского кино прекрасно чувствовал внутреннюю динамику и изобразительные возможности архитектуры. В первом фильме удачно найденный «статический резонанс» сооружений Парижа и сюжетного драматургического приема. Фильм «Башня» — это эффектно снятый репортаж о строительстве Эйфелевой башни. Снятые в неожиданном ракурсе архитектурные детали известного объекта с движущегося лифта стали классическими и не раз впоследствии использовались в кино.

1941 год... «Гражданин Кейн» (режиссер

«Метрополис», реж. Ф. Ланг. 1926 г.
Так представлялся немецкому режиссеру образ города будущего и его конфликты.
Яркий пример творческой интуиции

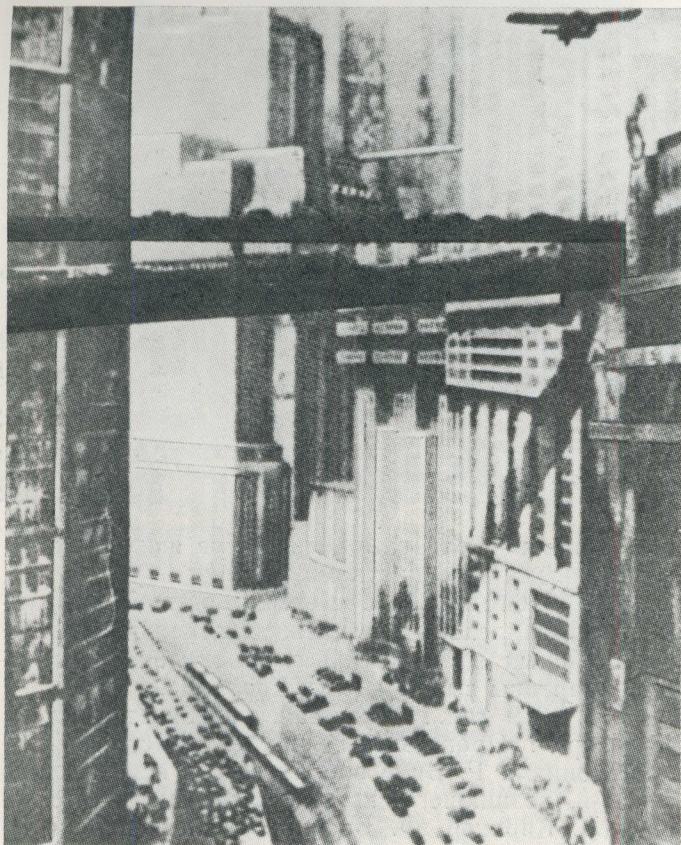
«Рокко и его братья», реж. Л. Висконти. 1962 г.
Ключевая сцена фильма.
Стремительный готический силуэт не статичный антураж, а философский камертон авторской концепции произведения

34

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Ю. Мергольд

Архитектура кино или киноархитектура?



Орсон Уэллс, оператор Г. Толанд) — один из лучших фильмов в истории кинематографа. Не последнюю роль в художественной концепции картины сыграла архитектура, мастерски и по-новому снятая оператором Грэггом Толандом. Величественный замок «Ксандау» — апофеоз морального крушения Кейна. Гипертрофированные детали, брутализм архитектуры замка эффектно контрастируют с приметами детства героя — хижинкой (с прозрачной крышей) его подруги и, наконец, необычная для кино трактовка интерьеров. Появление потолков придало иное, более реалистическое измерение происходящему. Бесспорно, в этой картине категории архитектуры — ритм, сомасштабность, контраст — были послушными инструментами в руках авторов.

Италия. Прекрасные города этой страны украшают величественные памятники архитектуры, созданные гением и мастерством Брунеллески и Браманте, Микельанджело и Палладио: Милан и Венеция, Флоренция и Рим — города-памятники, чья архитектура и по сей день остается камертоном художественного наследия человечества.

В эпоху Возрождения художники преуспевали в различных искусствах; были одновременно архитекторами, музыкантами, поэтами, скульпторами — Рафаэль, Леонардо, Вазари, Виньола. Выдающиеся мастера итальянского кино также разносторонни в своем творчестве — Ф. Феллини, П. П. Пазолини, Э. Сколла, Л. Висконти, Ф. Дзефирелли, П. Джерми. Они одновременно выдаю-

щиеся режиссеры, актеры, художники, архитекторы, теоретики искусств. Это завидная традиция итальянской художественной культуры. Киномастера, впитавшие с «молоком матери» образы классической архитектуры, великолепно используют ее язык и образный строй в своих лучших картинах. В фильмах «неореалистов» впервые на экране зритель увидел не возвышенную классическую архитектуру дворцов, палаццо, изысканных площадей, не подавляющую архитектуру времен фашизма. На экране предстали узкие улочки, лагуны окраин, тесные интерьеры квартир бедняков — все это усиливало социальный пафос неореалистических произведений.

В картинах Франко Дзефирелли «Ромео и Джульетта» (1971) и «Укрощение строптивой» (1968) по У. Шекспиру — создание «архитектурного фона» произведения — вопрос авторской концепции. Шекспир был англичанином и не бывал в Италии, а значит, трактовка зримого образа его Вероны, Падуи или замка Эльсинора («Гамлет») может быть самой неожиданной. Дзефирелли, кажется, идет по пути скрупулезной исторической достоверности, но и он снимает Верону не в Вероне, великолепно сочетает павильонные декорации с натурными кадрами. Здесь необходима параллель с советским кино. 1964 год... «Гамлет» (режиссер Г. Козинцев, художник Е. Еней). Удивительная по глубине ассоциативная стилизация архитектурных образов. Действие трагедии происходит в Дании — адресная характеристика автора.

«Отелло», реж. С. Юткевич. 1956 г.
Этот кадр снят не в Венеции, а на Химкинском речном вокзале благодаря удачной точке камеры (оператор Е. Андриканис)
Пример точного ощущения стиля и времени



«Отелло», реж. С. Юткевич. 1956 г.
Тектоника архитектуры становится тектоникой кино — возвышенное и низменное в одном кадре



Постановщики и художники «Гамлета» прежних лет непременно с археологической точностью воспроизводили быт и костюмы средневековой Дании. Ставились спектакли и фильмы в настоящем Эльсиноре, в королевском замке Кронборг (фильм «Гамлет», Дания, 1910 г.; «Гамлет», Германия, 1920 г.). Противоречие между статичностью, сдержанностью архитектуры Дании той эпохи и динамикой страстей шекспировской трагедии особенно отчетливо показал «Гамлет» Лоренса Оливье 1948 г. Но Оливье выстроил свою картину на философском, спокойном сглаживании этого противоречия. Аскетизм стиля раннего средневековья выводил действие фильма в условный мир абстрактных категорий.

В задачу Г. Козинцева входило обратное — не усыплять страсти, а подчеркнуть их накал и сложность. Для этого режиссер и художник Е. Еней (получивший, заметим, архитектурное образование, как и Ф. Дзефирелли, Р. Клеман, С. Эйзенштейн, Г. Данелия, список можно продолжать, Ю. М.) оттолкнулись от облика Англии Елизаветинской поры, от английского искусства, современного Шекспиру. «В те времена в Англии господствовал маньеризм. Это стиль болезненный, беспокойный, отличающийся чрезмерной изломанной пышностью» [6]. Контрасты маньеристской архитектуры точно выражали авторскую трактовку картины. Удачные архитектурные компиляции объектов — лестница в горах Крыма, силуэты Прибалтики, интерьеры павильона с гипертрофированными дета-

лями голов чудовищ, т. е. сочетание художественной условности с реалиями времени раннего средневековья — сделали эту картину крупнейшей удачей в истории мирового кино. И художественно-изобразительное решение фильма, верные архитектурные интонации — один из основных компонентов этого успеха.

Особое внимание следует уделить фильму Пьера Паоло Пазолини «Медея» (1969). Здесь режиссер столкнулся со сложной задачей — создать на экране зримый образ таинственной Колхиды, ее этнографию, архитектуру, быт. Блестяще решив эту проблему, он делает многосложный и неожиданный, по своим составляющим, архитектурный коллаж! Пещеры-храмы в Аравии монтируются с Соборной площадью в Пизе — так известные в истории архитектуры памятники в совершенно ином контексте «работают» на эстетическую ткань фильма. Этот пример открывает еще одну страницу в исследовании творчества Пазолини, иллюстрирует эффективное влияние архитектуры на кинематограф.

В американской картине «Римские каникулы» (режиссер У. Уайлер, 1953 г.) древний и прекрасный Рим — «вечный город» — один из главных действующих лиц. Неповторимая архитектура его создает не просто атмосферу всего фильма — это своеобразный лирический камертон всего произведения.

В фильме Федерико Феллини «Сладкая жизнь» зрительно показан другой Рим. Здесь ар-

«Смерть в Венеции», реж. Л. Висконти. 1971 г. Крупнейший мастер итальянского искусства, Висконти, «погружает» действие в

атмосферу зыбкой красоты неповторимого города как символ неотвратимой катастрофы, крушения надежд... Архитектура в этом фильме — важнейший элемент драматургии

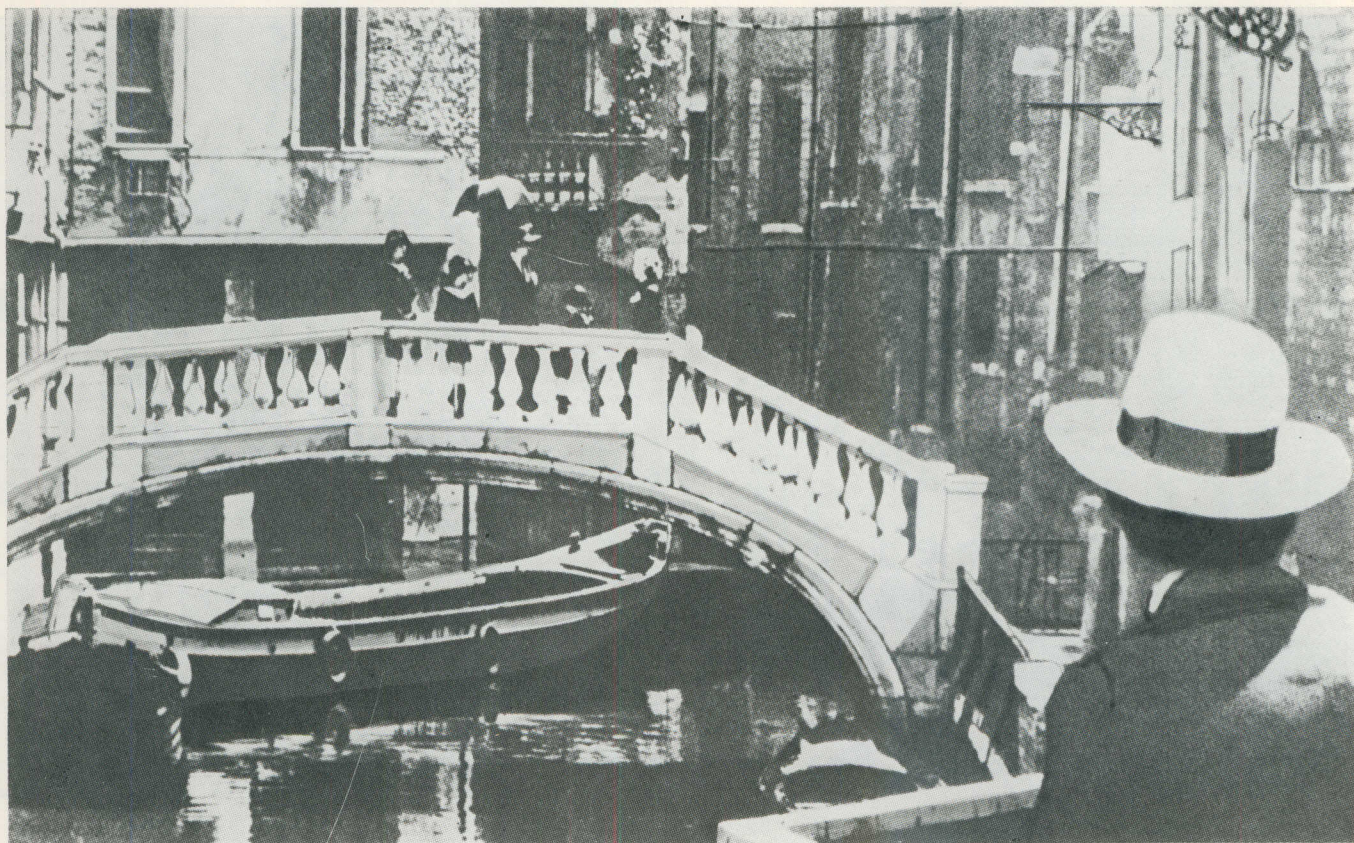
«Смерть в Венеции», реж. Л. Висконти. 1971 г. Крупнейший мастер итальянского искусства, Висконти, «погружает» действие в атмосферу зыбкой красоты неповторимого города как символ неотвратимой катастрофы, крушения надежд... Архитектура в этом фильме — важнейший элемент драматургии

36

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Ю. Мергольд

Архитектура кино или киноархитектура?



хитектура подавляет, она холодна и бесстрашна, философская сатира автора охватывает все звенья кинопроизведения.

В творчестве Э. Сколлы архитектура нечто большее, чем самостоятельное искусство. В его «Террасе» (1970) терраса — философский символ.

В советском кино немало ярких фильмов, которые демонстрируют бесспорное сотворчество архитектуры и кинематографа. Достаточно назвать таких мастеров, как С. Эйзенштейн, А. Довженко, А. Роом, Г. Козинцев, Л. Кулешов, С. Юткевич, а также ныне «действующих» — Э. Рязанова, С. Соловьева, Н. Михалкова, А. Германа. В их лучших картинах зримо присутствует «фактор архитектуры». Эта тема на материале советского кино достойна специального изучения. Можно назвать лишь несколько примеров. «Броненосец Потемкин» (1928), где знаменитая лестница — метафора, гневный протест режиссера. «Вздыбленные» львы, ставшие хрестоматийными, — это тоже компоненты архитектуры великой картины.

Через пятьдесят лет Алексей Герман ставит «20 дней без войны». Тщательность в проработке деталей, поиск точного эквивалента для воссоздания «материального климата» характерны для всего творчества режиссера. Режиссеру удается достичь удивительного результата: архитектура Ташкента времен войны присутствует в фильме почти «физически», причем общих планов объектов города почти нет. Представляется, что изобразительная культура всех картин А. Германа — свое-

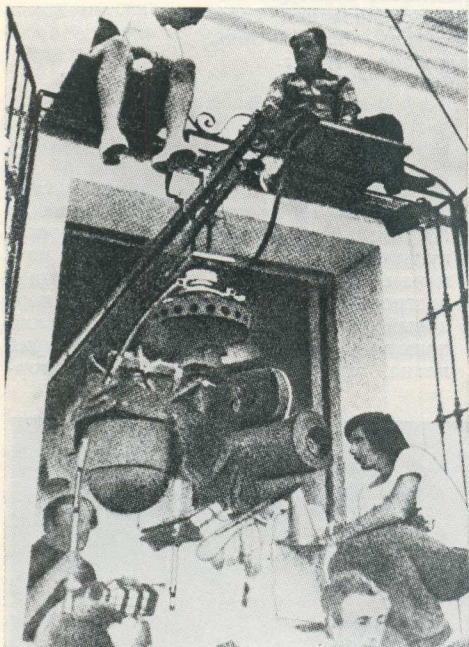
образный феномен, достойный серьезного исследования.

В фильмах Никиты Михалкова архитектура разнообразна, как разнообразны и творческие приемы режиссера. Например, «оглушающий» урбанизм «Родни»: вспомним типовой дом на окраине города у самого стадиона, где живет дочь главной героини. Или интерьер квартиры Обломова и запущенная усадьба в «Незаконченной пьесе для механического пианино».

У Сергея Соловьева каждый кадр картины — своеобразный «слайд» в архитектурном понятии. Это законченная фиксация объекта и фрагмента, позволяющая судить о его художественных достоинствах и прежде всего красивая сама по себе — «Сто дней после детства», «Избранные». В картинах узбекских режиссеров Али Хамраева и Эльера Ишмухамедова «Я тебя помню» и «Прощай зелень лета» архитектура играет ключевую роль. В первой — создана поэтическая возвышенная ассоциация древнего Самарканда сквозь призму фантазии человека, много слышавшего о сказочном городе, это как бы сбывшийся сон, оригинальная находка режиссера. Во второй — ностальгически грустные воспоминания о городе детства, с точными его приметам в контрасте с городом современным, решены как антиподы судеб главных героев...

1928 год. Сергей Эйзенштейн заканчивает работу над фильмом «Старое и новое» («Генеральная линия»). Фильм был принципиально важным в

«Профессия репортер», реж. М. Антониони. 1975 г.
Так снимался знаменитый кадр фильма «движение взгляда героя сквозь окно». Атмосфера холодной безжизненной архитектуры создала трагический образ обреченности...



«Актеры», реж. Ангелопулос. 1970 г.
Греция — страна скульптуры и архитектуры, отсюда у Ангелопулоса объемная лепка фигур на пейзажных и архитектурных фонах... (С. Юткевич «Кино — это 24 кадра в секунду»)

творчестве мастера, этапным в осмыслении им изобразительного строя искусства кино. Поиски средств выразительности, которые легли в основу теории советской кинорежиссуры, здесь особенно ярко выражены. Впервые режиссер обратился к архитектуре не как к вспомогательному компоненту изобразительного ряда произведения, а как к самостоятельному искусству. Для участия в картине был приглашен известный советский архитектор, теоретик, доктор технических наук А. К. Буров. Архитектор был в этом фильме не художником-декоратором. Он (по заданию режиссера) предложил дерзкие для того времени творческие разработки, полноценные, технологически обоснованные, перспективные по своим параметрам и, главное, лежащие в русле новаторских поисков проекты-постройки в духе революционных идей конструктивизма той эпохи.

Вот что писал сам А. К. Буров в неопубликованной статье «Архитектура и кино»: «...Кино открывает возможности архитектору и вообще всем нам осуществить такие задачи, которые до сих пор в жизнь проведены не были, и поэтому архитектор работает в кино не как декоратор, а как архитектор».

А вот еще мнение Ле Корбюзье, возникшее под впечатлением фильма «Старое и новое»: «Например, крестный ход «Генеральной линии» с его «динамическими портиками» наступающих икон по схваченности и скульптурной лепке фигур я мог бы сравнить только с остротой и характерностью фигур Донателло».

Таков пример ассоциативно-архитектурного созвучия концепций Эйзенштейна и Корбюзье!

1928 год. Один из ярких лидеров новой архитектуры Константин Мельников создает свой знаменитый клуб им. Русакова на Стромывке. Этот объект, построенный в 1929 г., стал символом

конструктивизма, признанным шедевром мировой архитектурной практики.

К. Мельников читает лекции по архитектуре студентам в техникуме кинематографии. Лекции строит с присущими ему оригинальными трактовками и комментариями теории архитектурного творчества. В своей работе «Архитектура и кино», найденной в его личном архиве, любопытный, во многом спорный, параллельный анализ приемов двух искусств. В заключение статьи вывод: «В своих достижениях оба искусства будут дополнять друг друга, и их совместная работа может создать невиданную до сего времени силу художественного воздействия на человека».

Это написано 25 ноября 1926 года...

Сколько неизданного было еще впереди!

□

¹ Громов Е. Пространство цвета. БПСК, М., 1981.

² Боров Ю. Эстетика. 1981.— М.: Политическая литература.

³ Буров А. «Письма, дневники». 1980.— М.: Искусство.

⁴ Разлогов К. «Искусство экрана». 1982.— М.: Искусство.

⁵ Козинцев Г. «Пространство трагедии». 1973.— Л.: Искусство.

⁶ Кузнецова В. «Евгений Еней». 1966.— Л.: Искусство.

⁷ Мельников К. «Сборник статей». 1985.— М.: Искусство.

⁸ Теплиц Е. «История мирового кино». 1966—1972.— М.: Искусство.

⁹ Теплиц Е. «История советского кино». 1969—1978.— М.: Искусство.

¹⁰ Теплиц Е. «История киноискусства». 1895—1927.

¹¹ Бондарев В. «Пространство цвета, заметки о советских художниках кино». БНСК.— М.: 1981.

¹² Хазанова В. «Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры». 1973.— М.: Советский художник.

Детский сад в колхозе «Рассвет»

В белорусском колхозе «Рассвет», известном своими трудовыми достижениями далеко за пределами республики, построен новый детский комплекс на 280 мест «Вясёлка» [в переводе с белорусского «Радуга»]. Проект выполнен в 1981 г. группой эстонских архитекторов и дизайнеров.

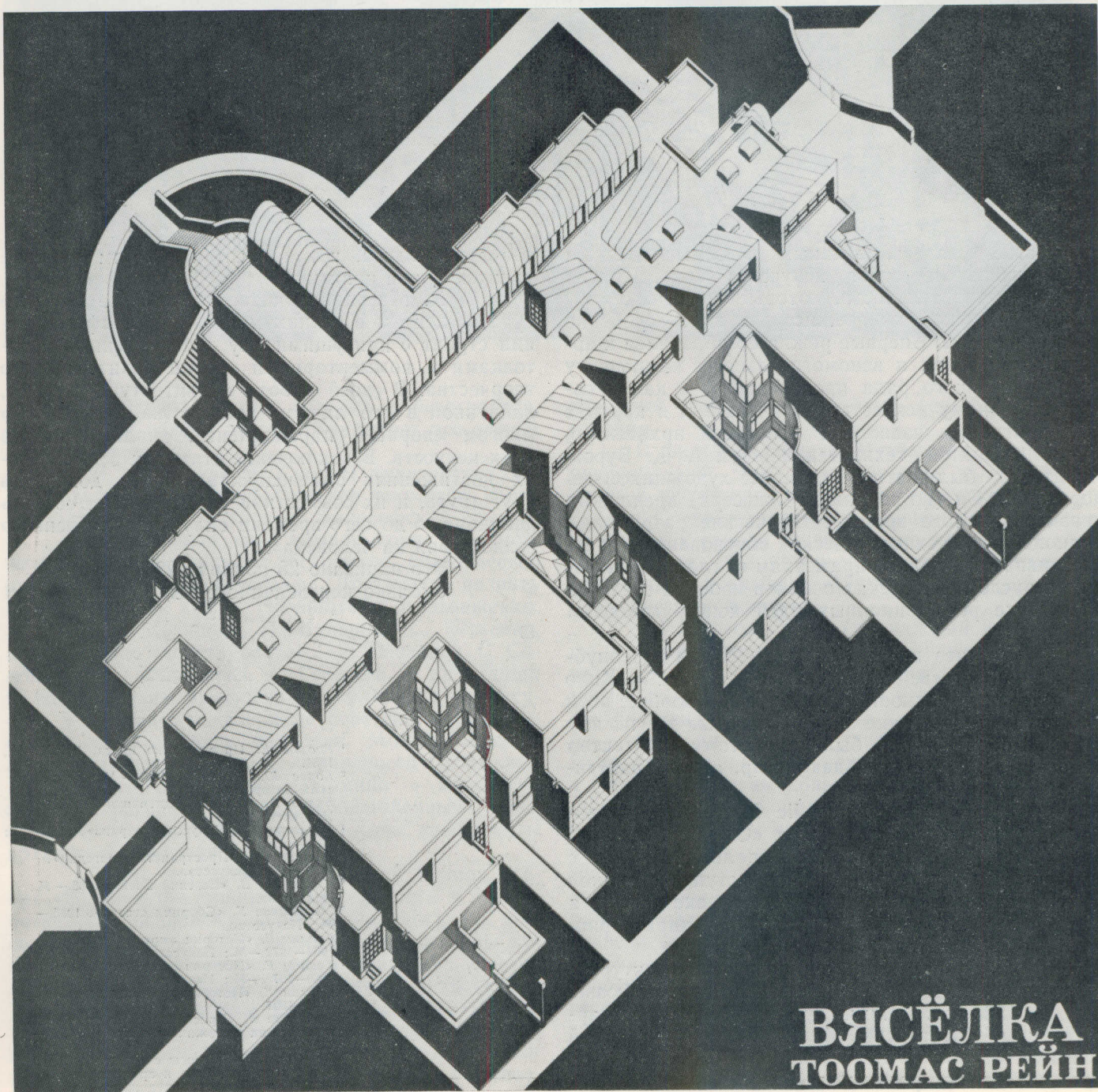
Архитектор комплекса — Т. Рейн, конструктор — Р. Лумисте, сад и игровые площадки — Л. Лапин, оборудование интерьеров — Х. Ганс, суперграфика — Л. Мейгас. Комплекс возведен местной строительной организацией. Главный инженер-строитель — Г. Мисюль. Строительство завершено в 1987 г.

В облике современных сельских поселков все более значительную роль начинают играть крупные общественные здания, которые становятся не только важными пространственными ориентирами, но и своеобразными символами этих населенных мест. В таких условиях огромное значение приобретают художественно-образные особенности

сооружений, оказывающие прямое воздействие на формирование эстетических вкусов и культурного уровня сельских жителей.

Детский сад, построенный в поселке «Рассвет», примечателен во многих отношениях. Он представляет собой большой комплекс, включающий собственно здание и развитой игровой

парк, связанный с этим зданием в единое целое. И по своему положению в поселке (на единой оси с Дворцом культуры), и по своим физическим размерам, и по своему композиционному построению он скорее напоминает дворцовый ансамбль, чем скромный сельский приют для детей. Строгая симметрия плана, крупность и своеобразная тор-



ВЯСЁЛКА
ТООМАС РЕЙН

жественность форм здания активно выделяют его в достаточно хаотичном и пестром окружении, подчеркивают определенную автономию и независимость от него. Особая монументальность образа детского сада, безусловно, являлась частью концептуальной программы авторов проекта, которые стремились усилить значимость социальной функции этого объекта, его роль в утверждении на селе нового, более высокого уровня культуры жизни, труда и быта.

Но этот объект, получивший уже самую высокую профессиональную оценку, стал свидетельством не только мастерства и таланта его создателей, но и редкого содружества заказчика, проектировщиков и строителей, их взаимного доверия друг к другу. Здесь совместились два очень важных момента — умение архитектора учитывать реальные условия и конкретные пожелания заказчика и встречное понимание со стороны заказчика специфики архитектурного творчества как сложно-

го и ответственного акта.

Воздадим должное заказчику, который, как подобает мудрому хозяину, сначала все обдумал, а уж потом принял решение — неординарное и смелое. Он не пошел проторенным путем, не пытался сделать подешевле, используя типовый проект. Его в первую очередь интересовало высокое качество — строили для себя, для своего колхоза, для своих детей. В результате колхоз обратился к архитектору Тоомасу Рейну, построившему еще в 1978 г. идентичный по вместимости детский сад в Пярну, который мог служить не только прототипом для «Вясёлки», но и гарантией необходимого качества.

И проект был заказан Т. Рейну. «Мы рисковали, — говорил мне председатель колхоза Василий Константинович Старовойтов, — нам было сначала многое непонятно в проекте, но Тоомас так убедительно и корректно объяснил нам все до мельчайших деталей, показал свой детский сад в Пярну, познакомил с другими работами. Он

быстро и хорошо сделал свое дело. И мы поверили и доверились ему. Мы стремились выполнить все, что он задумал, хотя это было нелегко».

И действительно, возводить комплекс было нелегко — строили местными небольшими силами, не очень быстро, но зато достигли такого высокого качества работ, о котором могут мечтать многие более солидные заказчики. Упорство и личная заинтересованность были также неплохим подспорьем. И теперь, когда все завершено, снова хочется подчеркнуть особую роль в реализации этого замысла творческого содружества и взаимного доверия, так необходимых нам сегодня.

Но вернемся снова к архитектуре детского сада, в которую Т. Рейн, развивая многие пространственные и пластические идеи пярнского прототипа, ввел новые композиционные элементы, обусловленные спецификой конкретного заказа. Как и в других работах Т. Рейна, пространственная структура здания выражена максимально ясно.



ВЯСЁЛКА
ЛЕО ЛАПИН

План первого этажа:

1. Галерея
2. Бассейн
3. Раздевалки яслей
4. Спальные комнаты
5. Игровые комнаты
6. Игровые пазильоны
7. Кухонный блок
8. Медпункт
9. Прачечная
10. Персонал
11. Администрация
12. Склады и техническая помощь

План второго этажа:

1. Галерея
2. Спортивный зал
3. Раздевалки детсада
4. Групповые комнаты
5. Спальные комнаты
6. Мастерские детсада
7. Методический кабинет
8. Инвентарная

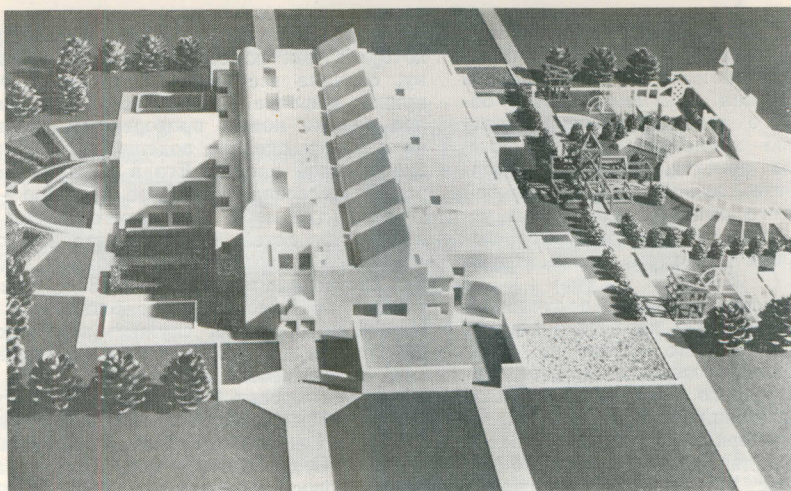
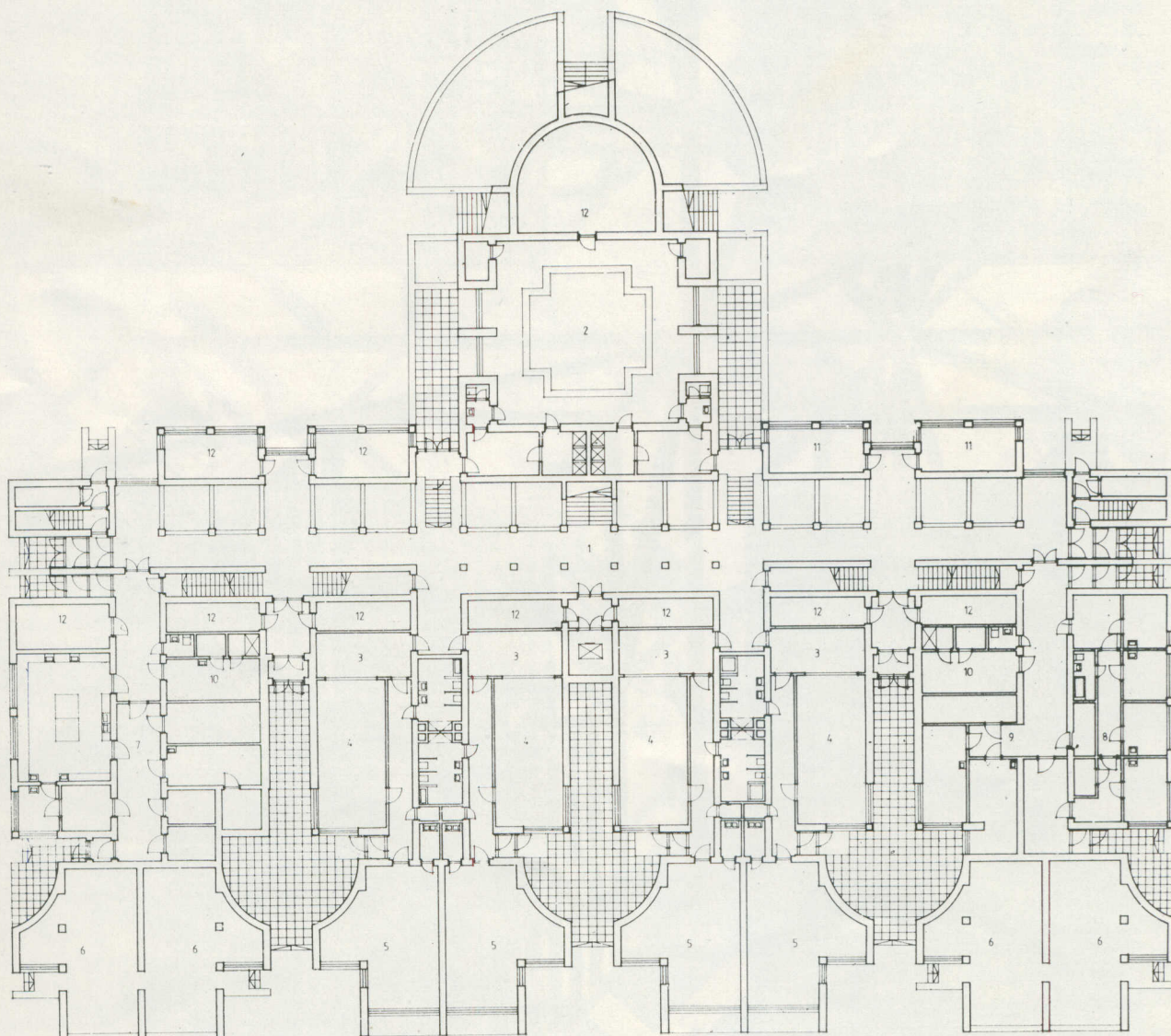
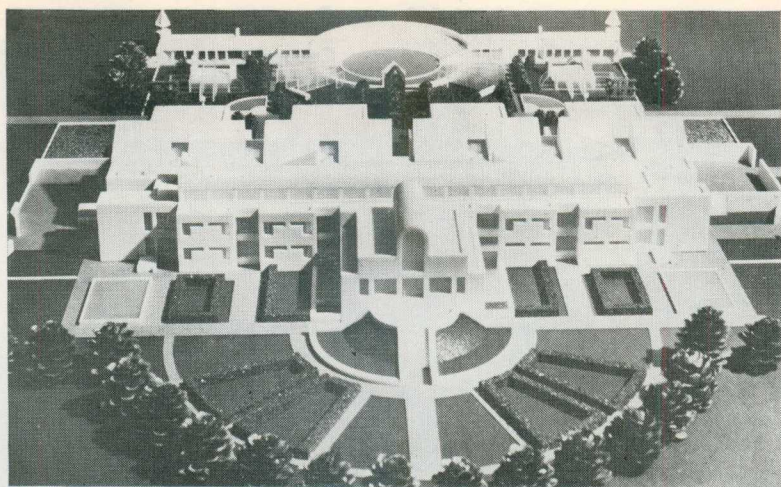


Фото с макета



ESMEH KORRUS



Она легко читается в плане, четко и последовательно переведена в объем, подчеркнута активной цветопластикой. Каждый последующий элемент композиции, развивая основную идею, детализирует и обогащает ее. Эстонский архитектор очередной раз показал, что возможности любой, даже самой традиционной схемы безграничны. Сдержанная ясность симметричного плана и объемной структуры не помешали ему достичь многозначности формы и богатства интонаций.

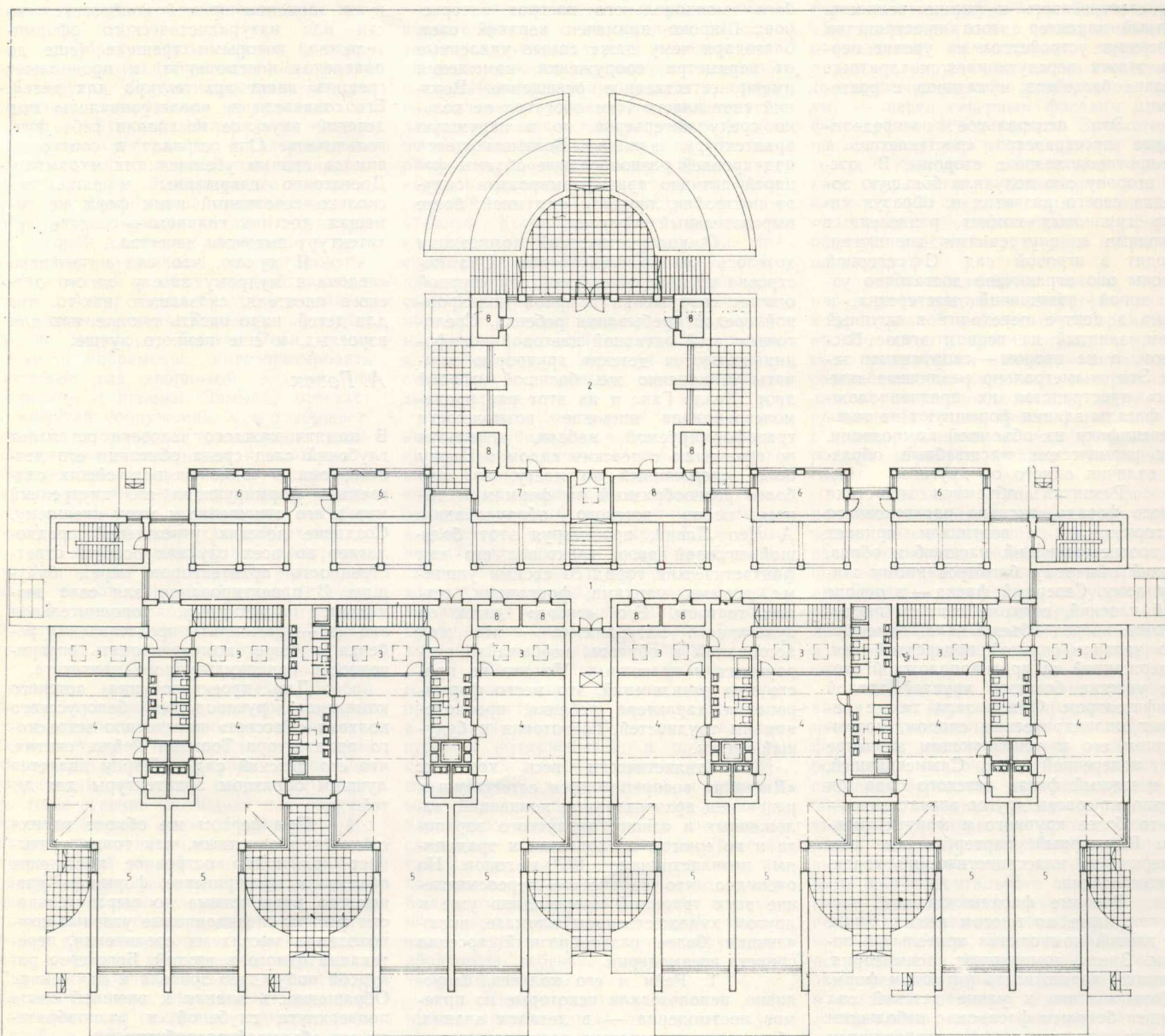
Принципиальная схема здания достаточно проста. Помещения детского сада расположены вдоль продольной оси, своеобразной внутренней улицы, которая является не просто функциональным стержнем сооружения, но и самым крупным общественным пространством. Оно напоминает большой пассаж, перекрытый цилиндрическим сводом, пропускающим естественный свет. Верхний свет пронизывает это пространство на всю глубину; выявляя

41

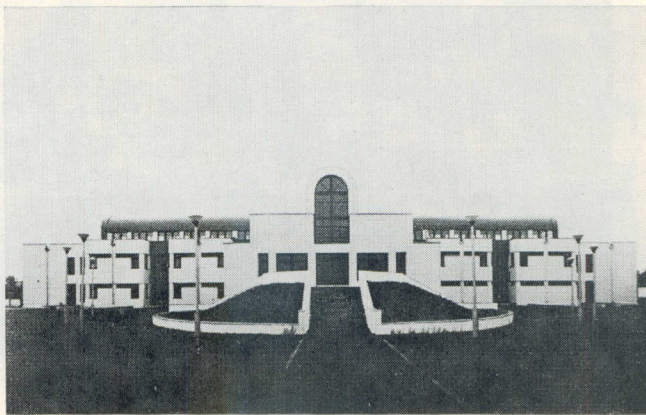
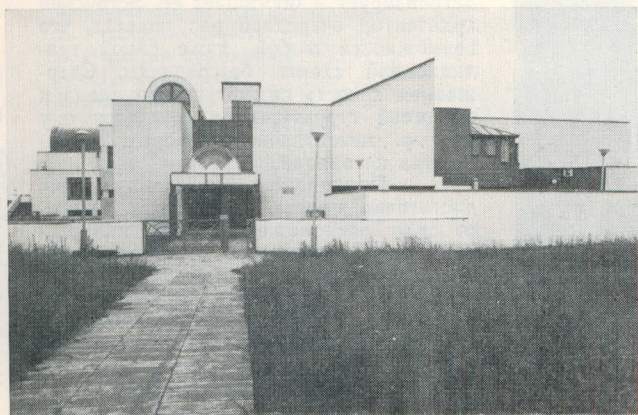
НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ

Детский сад

в колхозе «Рассвет»



TEINZ KORRUS



близну ограждающих его поверхностей, он придает всему интерьеру особую светоносность и торжественность. Уличный характер этого пространства подчеркнут устройством на уровне первого этажа чередующихся квадратных в плане бассейнов и вазонов с растениями.

Это центральное распределительное пространство «растекается» в две противоположные стороны. В южную сторону оно получило большую зону для своего развития и, образуя систему групповых комнат, разделенных проходами и внутренними дворами, выходит в игровой сад. С северной стороны оно ограничено достаточно узкой зоной помещений мастерских, и только в центре переходит в крупный объем, занятый на первом этаже бассейном, а на втором — спортивным залом. Эти диаметрально различные «выходы» пространства на противоположные фасады здания формируют не только специфику их объемной композиции, но и ритмические, масштабные, образные отличия одного от другого.

Развитая объемная пластика южного фасада, активно расчлененного по горизонтали и вертикали, придает ему соответствующий масштаб и образ, близкий обычному блокированному жилому дому. Северный фасад — в основе своей плоский, если не считать выступающего вперед объема зала, отмечающего наличие сильной поперечной оси, поддержанной на противоположной стороне участка большой круглой ареной с амфитеатром. Объем зала также перекрыт цилиндрическим сводом, возвышающим его и усиливающим значение этой поперечной оси. Симметричный, как и южный фасад детского сада, он производит совсем другое впечатление — чего-то более крупного и монументального. Регулярный партер перед ним подчеркивает классицистический характер композиции.

Боковые фасады здания раскрывают иные, во многом неожиданные для данной композиции зрительные аспекты. Здесь доминируют асимметрия, динамика, подвижность ритмов и форм. Любопытно, что к улице детский сад обращен боковым фасадом с небольшим входным порталом, акцентированным ярким суперграфическим изображением радуги.

Говоря об основных средствах выразительности, активно использованных для артикуляции пространственных форм, следует выделить свет и цвет. Возможности «архитектуры света» все-

гда еще использованы при формировании внутренних пространств, создании особого эмоционального настроения интерьеров. Широко применен верхний свет, благодаря чему даже самые удаленные от периметра сооружения помещения имеют естественное освещение. Верхний свет пластически обогатил не только среду интерьеров, но и наружную архитектуру здания. Возвышающиеся над кровлей разнообразные объемы фанарей активно трансформировали силуэт постройки, придали ему иной, более выразительный характер.

О колористической композиции хотелось бы сказать особо. Она построена на контрасте белой структурной основы сооружения с яркой полихромной средой пребывания ребенка. Средоточием этой активной цветовой полифонии являются детские групповые комнаты и, конечно же, большой игровой двор. Хелле Ганс и на этот раз продемонстрировала широкие возможности трансформируемой мебели, используя по сравнению с детским садом в Пярну более сдержанный по цвету, но зато более разнообразный по формам и типам, набор детского оборудования. А Лео Лапин, проектируя этот большой игровой двор, трактовал его как фантастический город со своими улицами, домами, парками, фонтанами, летним театром. Его «город» далек от вульгарного натурализма — это мир ассоциаций и образов, необычайно остроумных и красочных. Но это не просто мир развлечений, это место формирования характера ребенка, преодоления им трудностей, подготовки к будущей жизни.

Стилистически весь комплекс «Вяселки» воспринимается естественным развитием архитектурных концепций, заложенных в основу пярнуского варианта и во многом восходящих к традициям неопластицизма 1920-х годов. Но очевидно, что творческое переосмысление этих традиций происходило уже в другом художественном климате, включающем более разнообразный арсенал средств постмодерна.

Т. Рейн и его коллеги, безусловно, использовали некоторые из приемов постмодерна — в деталях здания, оборудовании игровых площадок и др. В то же время они не последовали за ортодоксальной контекстуальностью постмодернистов, не стремились подчеркнуть что-то специфически местное или национальное, хотя и использовали, например, для облицовки фрагментов фасадов популярную в этих местах

керамику. В архитектуре и дизайне детского комплекса практически отсутствуют элементы прямой изобразительности или натуралистического оформления, которыми грешила (еще до появления постмодерна) и продолжает грешить наша архитектура для детей. Его создатели не «подстраивались» под детский вкус, не позволяли себе фрикционничать. Они строили в соответствии со своими убеждениями и опытом. Достаточно сдержанный и даже несколько аскетичный язык форм не помешал достичь главного — создать архитектуру высокого качества.

Я думаю, что они интуитивно следовали мудрому завету одного детского писателя, сказавшего как-то, что для детей надо писать так же, как для взрослых, и еще немного лучше.

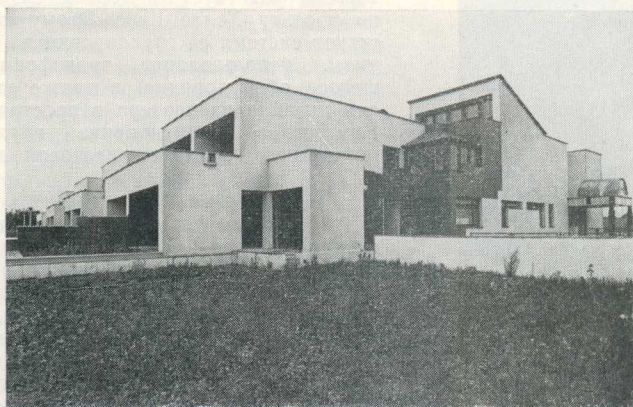
А. Гозак

В памяти каждого человека оставляет глубокий след среда обитания его детства; она — одно из важнейших слабых, формирующих его внутренний мир и его отношение к миру внешнему. Создание детских учреждений предполагает во всех случаях особую ответственность архитекторов перед будущим. В проектировании для села возникает, по-видимому, дополнительная задача — расширить представления ребенка о мире, компенсировать ограниченность социокультурного контекста.

Для проектирования детского комплекса руководство белорусского колхоза «Рассвет» пригласило эстонского архитектора Тоомаса Рейна, считая, что его детский сад в Пярну является лучшим образцом архитектуры для детей.

При первом же обходе здания становится заметным, как точно учитывает архитектор островное положение объекта в пространстве, формируя разные, но равноценные по выразительности фасады и живописные угловые композиции в местах их соединения, перетекания одного в другой. Богатство ракурсов побуждает зрителя к движению. Обращенность здания к внешней среде подчеркнута глубиной и разнообразием его объемной разработки.

Скульптурную игру белых объемов усиливает облицовка заглубленных частей всех фасадов дополнительным материалом — коричневой керамической плиткой теплого тона. Эффективное использование керамики, органично сосуществующей с оштукатурен-



туренными поверхностями объемов и коричневой столяркой, было тактичной данью архитектора национальной традиции.

Обращенность здания к окружению — результат естественного роста его изнутри. Ясную пространственную структуру сооружения определяет система его функций. Центральное единое двусветное пространство с галереями на втором уровне, перекрытое цилиндрическим сводом и образующее продольную ось композиции, представляет собой главную коммуникацию — «улицу», от которой движение расходится в протяженные, выходящие на нее «корпуса» — жилой и общественный.

Автор видел будущий комплекс как «дворец детей». Реализуя эту смысловую метафору, Тоомас Рейн сумел тонко и современно интерпретировать типичные для дворцовой архитектуры принципы и приемы. Замыслу отвечает и масштаб сооружения, и его торжественный характер, и традиционно уравновешенная классическая композиция с перекрестием продольной и поперечной осей, с протяженными парадным и дворовым фасадами, каждый из которых решен в своей симметричной схеме.

Автор ландшафтной архитектуры Лео Лапин поддержал и развил эту идею, создав партерный парк (с регулярной планировкой дорожек, газонов, бордюров и водоемов) и амфитеатр с галереями, замыкающий комплекс с юга.

Северный фасад — лицо общественного корпуса — отмечен особой репрезентативностью. Он представляет собой традиционную осевую иерархическую систему с пластически и силуэтно акцентированным центром. Резко выступающий «ризалит» спортивного блока торжественно приподнят над полуконусом земляного холма. Горизонталь его аттика прорезана по центру взлетающей вверх узкой аркой оконного проема, завершающего сводчатое перекрытие по оси зала. Стремительность этого взлета усиливают лестницы в центре и по сторонам холма-пьедестала, стягивающиеся как в фокусе у основания вертикали. Своей значительностью, масштабом, крупностью масс этот фасад органично соотносится с открытым пространством полей и перелесков, на которые он обращен.

Боковые фасады отражают функциональную неоднозначность сооружения и сложные взаимодействия между жизненными процессами в динамичной асимметрии живописной композиции и силуэта. Козырек с красными опо-

рами и полихромный знак радуги отмечают вход в здание.

Распластанность протяженного южного фасада с выраженной горизонтальной силуэтом мастерски преодолевается ритмическими вертикалями членений с прорывами в глубину (входы в корпус из сада через террасы), зрительно усиленными пластической разработкой, дополнительными фактурами и цветом (керамика и красные крыши угловых эркеров в групповых комнатах), а также сложной системой многоступенчатости объемов. Композиция этого фасада, в какой-то степени напоминающая застройку блокированными домами, рождает чувство сомасштабности ряда детских жилых ячеек с расположенными неподалеку, через дорожку, двухэтажными жилыми домами колхоза. Открытый к солнцу фасад обращен в пространство сада с игровыми площадками и амфитеатром.

Здесь построены многочисленные конструкции для гимнастики и стенки для игр с мячом, бассейны-лягушатники и горки, маленькие эстрады для «камерных концертов» и крытые галереи для занятий в ненастную погоду, амфитеатр с гранитной ареной для проведения праздников и под ним таинственные закоулки и переходы (где так хорошо прятаться!) с проемами-иллюминаторами во внешний мир — в сторону будущего колхозного парка (проект которого уже сделан Л. Лапиным).

Воспоминания о любимых играх собственного детства помогли автору проявить остроумную изобретательность в создании широкого веера реальных игровых возможностей, а одаренность и опыт художника — привести в стройную систему этот пестрый и веселый мир. Вместо привычных на детских площадках изобразительных мотивов и слащавых сказочных сюжетов (рассчитанных больше на созерцание, чем на подвижные игры и сотворчество) здесь была создана игровая модель жизненной среды, условность которой, увеличивая емкость образа, активизирует воображение ребенка, воспитывает творческую фантазию.

Цвета радуги с тимпана над входом «разбежались» по легким ажурным постройкам, которые разместились по сторонам от центра композиции игрового городка — гигантского дома-башни*. Выделяясь масштабом, остротой силуэта, пространственной и цветовой активностью, эта конструкция и «ворота» за ней зрительно продолжают поперечную ось композиции комплекса,

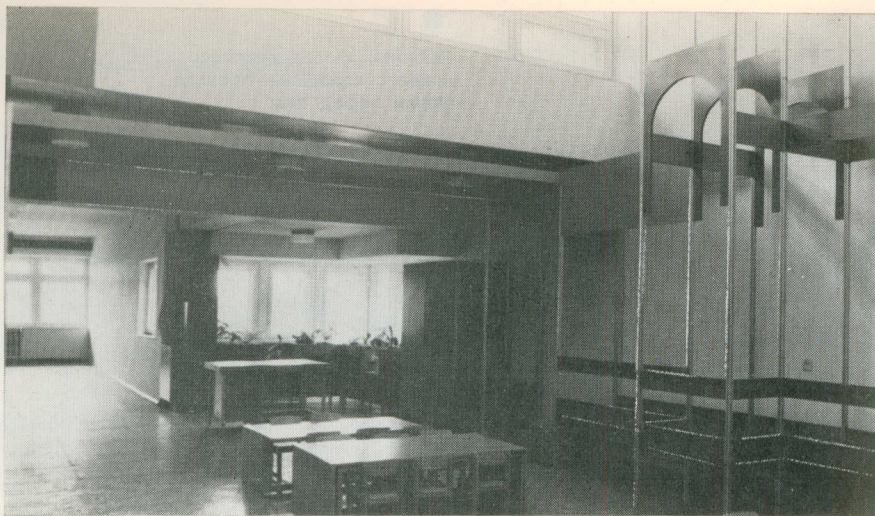
которая протягивается от свода спортивного зала (и центральной дорожки перед ним) к амфитеатру. Таким образом, поперечная ось в плане комплекса оказывается симметрично замкнутой двумя полукругами: холма-пьедестала (с концентрической планировкой парка) — перед северным фасадом и амфитеатра — перед южным. Замечательно при этом, что в пространстве амфитеатра с крыльями действительно замыкает перспективу (защищает жилую часть от поселка), но холм, являющийся обратным амфитеатром, напротив, образует перспективу, широко открытую на ландшафт.

Столкновение в южной части парка двух систем — амфитеатральной и фронтальной — достаточно драматично. Но острота противостояния смягчается прозрачными объемами интенсивно окрашенных конструкций, которые являются посредником между этими системами. В то же время фасад здания с проецирующимся на него игровым городком образует задник театральной сцены.

Высокий уровень профессионального мышления авторов, их творческая самостоятельность и дружеское взаимопонимание содействовали рождению единого живого организма ансамбля. Средства синтеза — искусственный ландшафт и цветоконструкции — не декоративные дополнения в комплексе, а активные элементы его архитектурной композиции.

Ведущим средством формирования всех внутренних пространств является естественный свет. Многообразные формы и местоположение источников освещения, их сочетания. Свет, льющийся через вертикаль арочного проема в спортзале, скользит вдоль свода, зрительно увеличивая его высоту, подчеркивая пластику перекрытия и, «стекая» вниз, подхватывается световыми потоками из горизонтального пояса больших окон, расположенных почти на уровне пола и открывающих интерьер на окружающий пейзаж. Свет, проходящий через лоджию и боковое окно в спальне, через верхний фонарь и угловой эркер — в столовой, помогает функциональному зонированию единых интерьеров групповых комнат. Разрастание помещений по вертикали и горизонтали в столовой-

* Эта цветоконструкция органично ложится в ряд пространственных композиций — архитекторов, который является важным разделом в творчестве Лео Лапина. Адресованный детям, он отличается образной и пространственно-конструктивной ясностью, это урок техники.



Интерьер групповой и
спальной комнат

Центральная галерея



игровой и преобладание здесь верхнего света формируют микропространство, которое дает чувство защищенности, располагает к спокойной игре, сосредоточенным занятиям. В зонировании интерьера участвует и мебель, созданная по проекту Хелле Ханс. Этому способствует система ее группировки по функциям, использование трансформирующегося оборудования, а также экспансия дизайна из партера в пространство. Внутреннее оборудование групповых помещений — второй цветовой аккорд в белой архитектуре.

Наиболее значительную роль играет свет в формировании интерьера главной внутренней коммуникации здания. При устойчивости, геометрической определенности структуры центрального пространства, при обыденности повседневной утилитарной функции оно обладает особой притягательной силой, магическим воздействием. Особенно сильное впечатление, ощущение высокой одухотворенности возникает на уровне второго этажа, где оно прочитывается как единое целое. Магия светосносного пространства сродни тем ощущениям, которые испытываешь в интерьере белокаменного купольного храма, волею судеб лишенного росписи, икон и утвари, или в мастерской дома Мельникова в Кривоарбатском.

Загадочные потоки света вливаются в него сверху — через ленты окон под сводом, со всех сторон — через остекленные двери и окна, по-разному удаленные от центрального пространства и почти всегда невидимые в нем. Два ряда светильников из блестящего белого металла, вынесенных на арматурных планках во всю длину нефа под основанием оконных лент, зрительно раздвигают пространство выше себя и отчасти просто перекрывают окна. Эти бликующие, размытые, но достаточно определенные горизонталы создают зыбкий, но к стати приходящийся рельеф на плоской глади протяженных стен, необходимый пластический элемент, предупреждающий готовое возникнуть ощущение некоторой монотонности. Свод, подсеченный выпускными гирляндами светильников и таинственным светом из незримых источников, почти отрывается от тела корабля и парит в воздухе, фиксируемый в «подвижной устойчивости» лишь легкими рамами арочных окон в торцах нефа.

Освещение разнообразится и цветом световых потоков, вливающих сквозь синеву стеклоблоков. (И легко представить, как многократно обогатят эту среду эффекты солнечного света, воздействие различных атмосферных явлений, блики света от маленьких водоемов в нижнем уровне нефа.)

На восприятие и переживание пространства действует и характер поверхностей — преимущественно бликующих, мерцающих, по-разному отражающих, преломляющих свет, обладающих разными светообразующими свойствами (преобладает искусственный мрамор, дополненный натуральным камнем и белой штукатуркой).

Эмоциональное воздействие центрального пространства обостряет и асимметрия симметрий — двух продольных несущих частей, являющихся своеобразными схематическими проекциями южного и северного фасадов: в разности масс, площадей с отражающими поверхностями, ритмических систем. Здесь сталкиваются два ритма: с южной стороны — длинный метрический ряд с бесчисленным количеством повторяющихся опор (читаются именно эти «входящие» элементы, а не проме-

жутки между ними) и только семь элементов — проемов, членищих северную сторону (центральный, на поперечной оси — вход в спортивный зал и по три с каждой стороны — короткие шлюзы, с боковыми входами в мастерские). И хотя эти проемы тоже находятся в метрическом ряду, но он контрастен первому — его элементы воспринимаются как самостоятельные единицы и они — негатив по отношению к опорам — «уходящие» из пространства. К тому же метр ряда нарушен по горизонтали, так как уровень пола в спортивном зале значительно понижен по сравнению со всеми остальными помещениями здания (верхняя горизонталь находится на общем уровне, отсюда — парадная высота помещения). Здесь, на пересечении осей, происходит и разрыв в ритме висячих переходов, соединяющих два корпуса, и вместо очередной поперечной горизонтали возникает единственная диагональ — лестница (ведущая с нижнего уровня в актовый зал), графически подчеркнутая черной лентой на стыке ступеней с ограждениями.

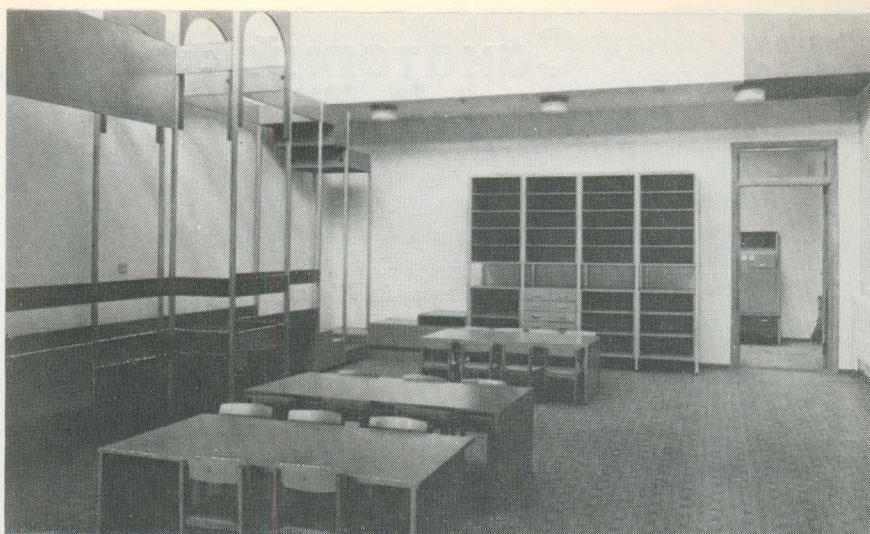
Противоречия асимметрий в масштабах, ритмах, измерениях интерьера (компенсирующиеся геометрической простотой всех элементов композиции, цветоматериальным единством, гармонией пропорций) в сочетании с богатством и разнообразием освещенности, необычностью источников света, мерцанием поверхностей порождают особую, пульсирующую, движущуюся атмосферу пространства, его символическо-ассоциативную многозначность. Кажется, что здесь ощущаешь течение времени. И если устремленность пространства ввысь, дематериализация массы провоцируют ассоциации с поэтикой средневековых соборов, то поэтичное воплощение основной функции интерьера — связывает его символические смыслы с образами движения, роста: городская улица с выходящими на нее фасадами домов, с крупными номерами подъездов, с балконами, мостиками переходов и с переулками; дорога с тропинками, убегающими в стороны, взбирающимися на холмы, с землей, зеленью и водоемами; река с втекающими в нее ручьями; ствол дерева с растущими от него ветвями и т. д.

Высокое мастерство и профессиональная ответственность авторов помогли им создать сложный и целостный мир, где противоречия и гармония композиционных средств, знаковые интерпретации многих художественных систем — от античности до «современной архитектуры», выраженные в простой геометрии беленых объемов, — оказались органично синтезированными ясной упорядоченностью функционально-пространственной структуры, эстетическим единством комплекса, общей эмоциональной атмосферой.

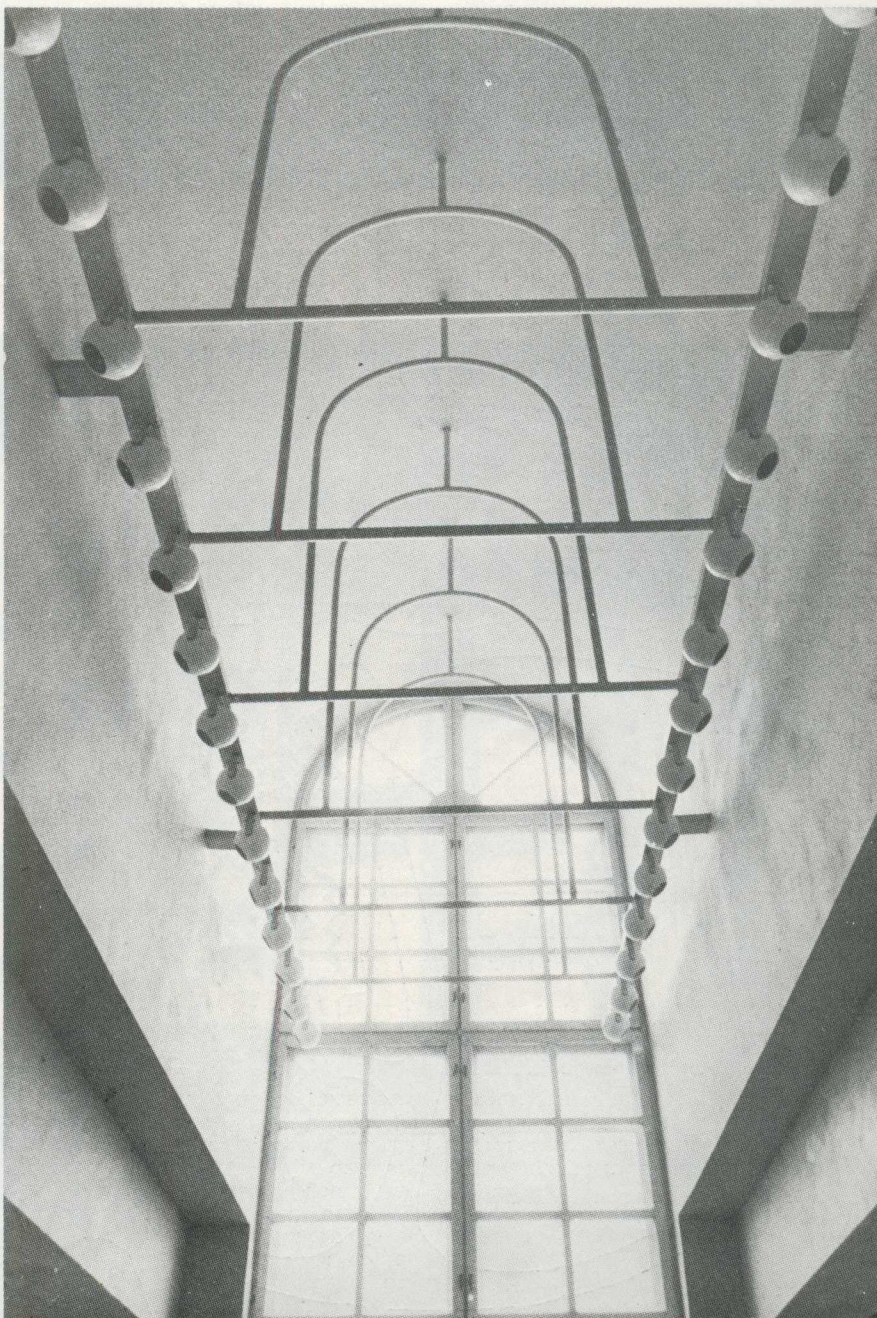
Насыщенность социокультурного содержания объекта — результат позиции авторов: отказ от заигрывания с юным потребителем, уважение к его личности, к потенциальным духовным возможностям, заботливое внимание ко всем аспектам жизни и развития детей. Здесь предусмотрены все условия не только для воспитания трудовых навыков и физического развития, но создано окружение, приобщающее к культурным ценностям, пробуждающее интерес к познанию, творческую энергию, стремление продолжить строительство этого мира.

И. Коккинаки

Фото А. Гозак, П. Краас



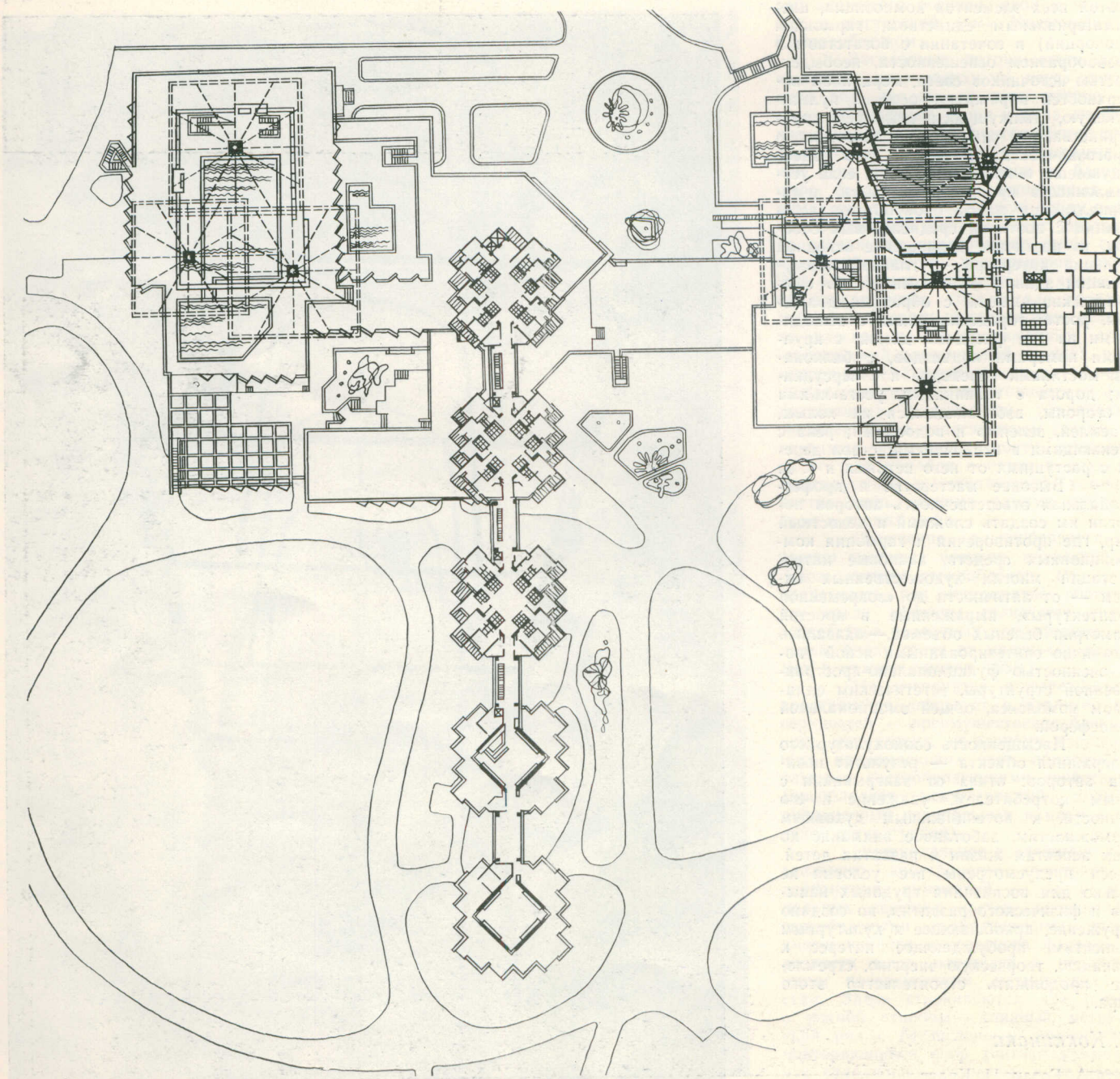
Интерьер групповой комнаты

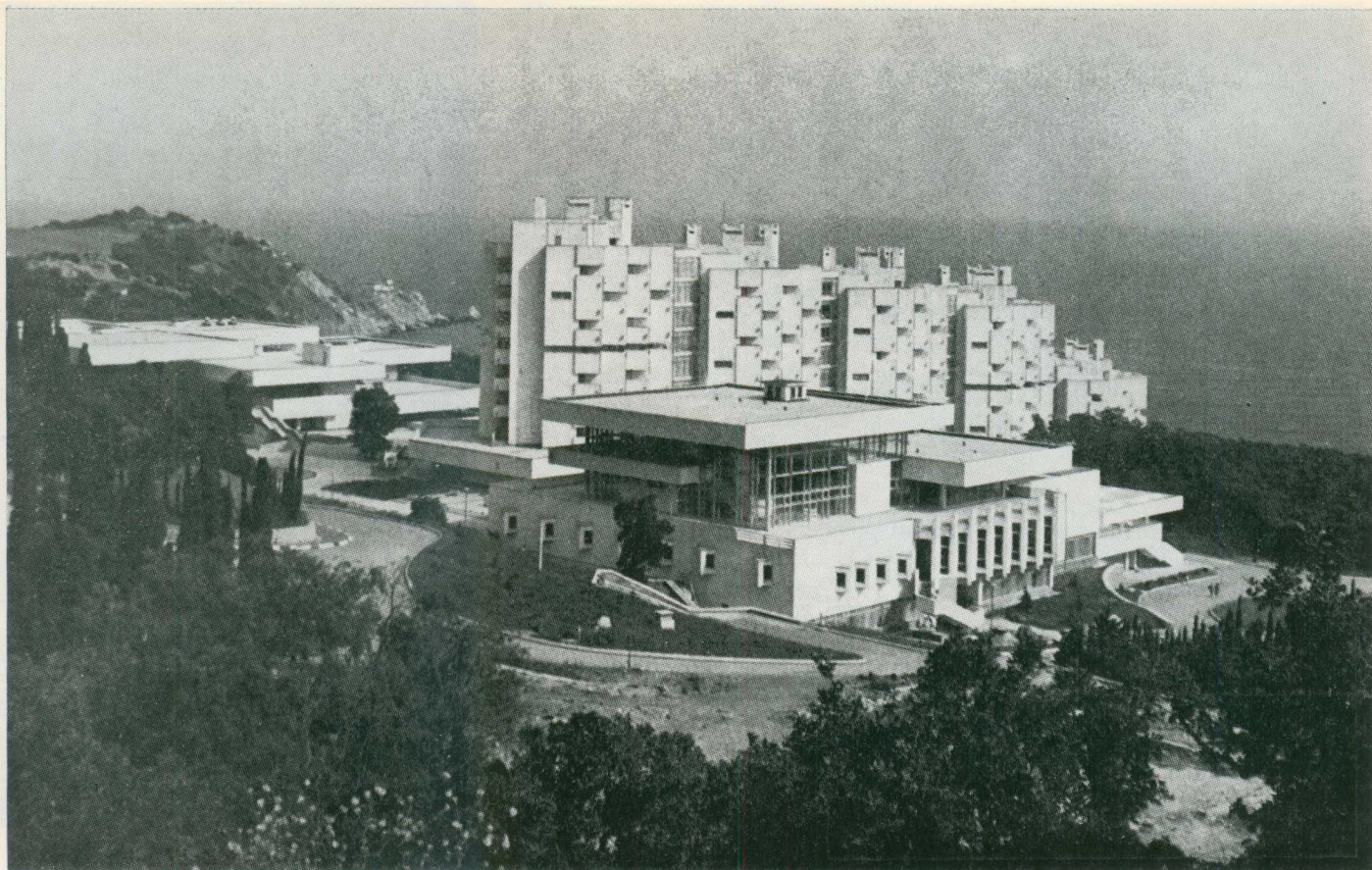


Фрагмент потолка спортивного зала

Санаторий «Зори России»

Авторы проекта:
архитекторы В. Жилин, М. Перченков, О. Иванов, Г. Костомаров;
инженеры-конструкторы Ю. Чернов, В. Левинсон

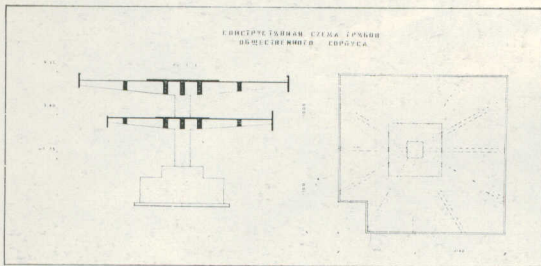
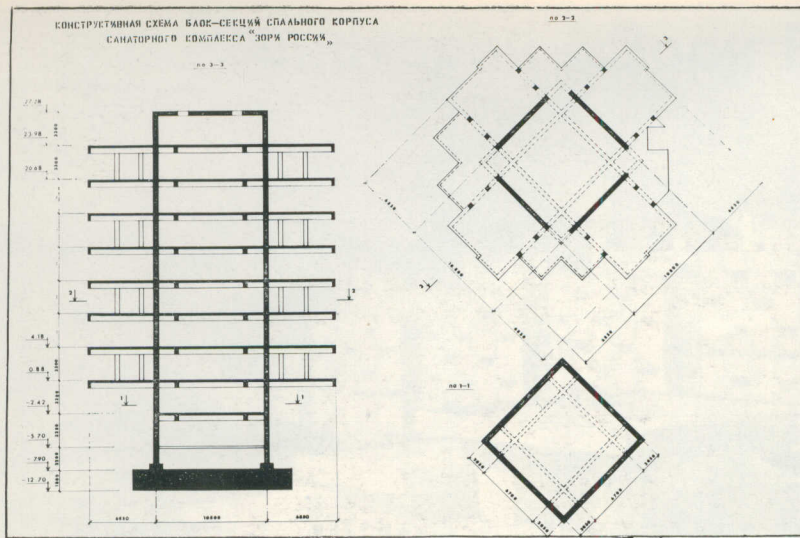




Общий вид комплекса с северо-запада

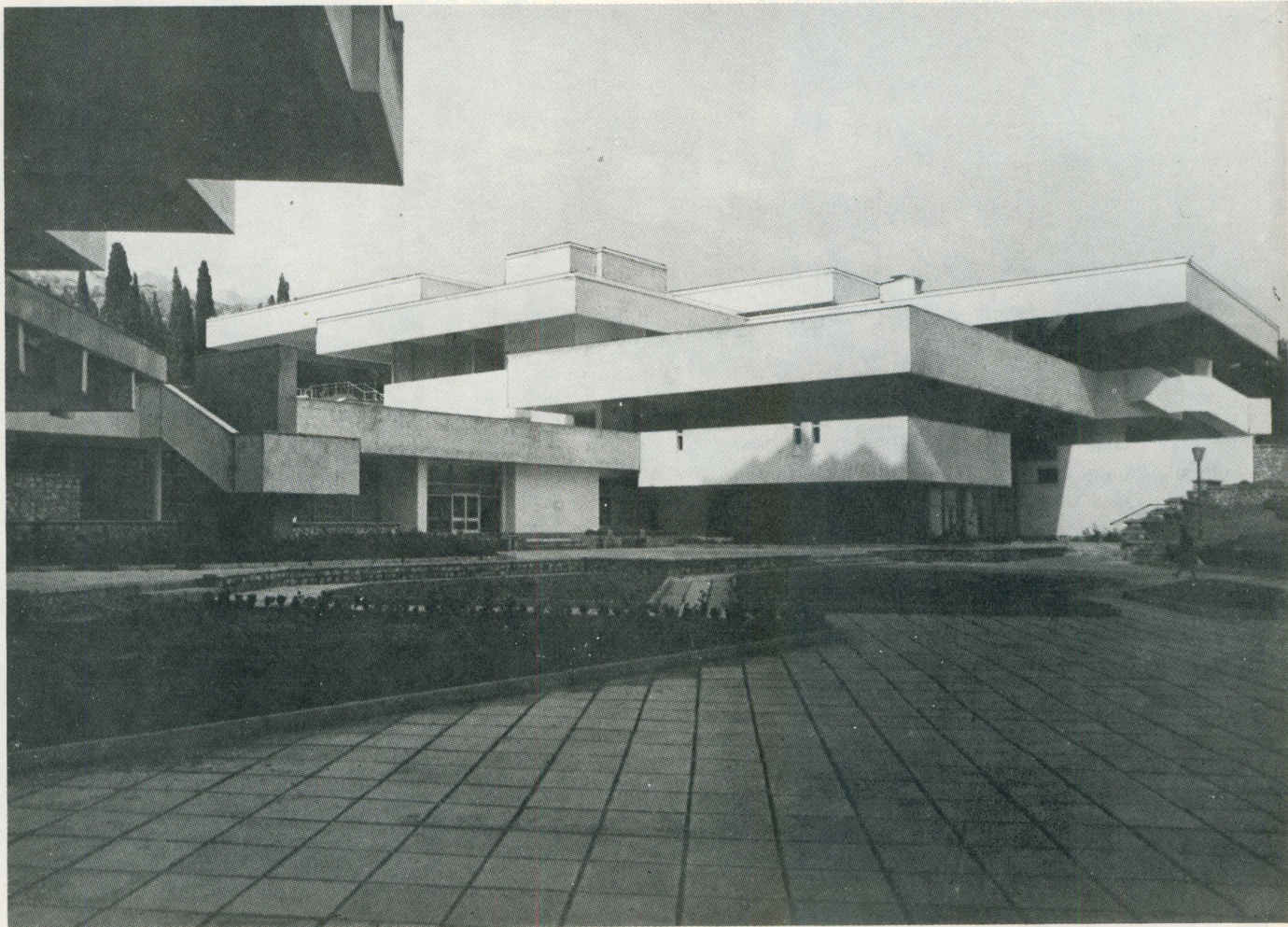
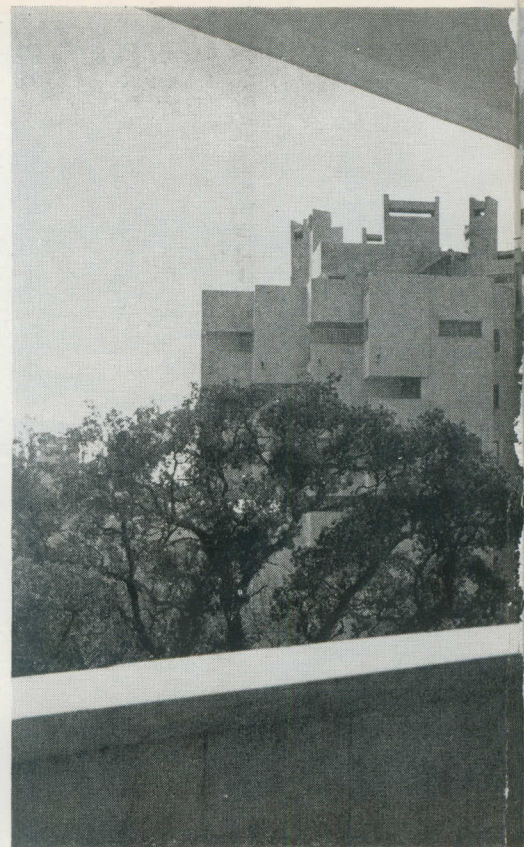
Вид спального корпуса с юга

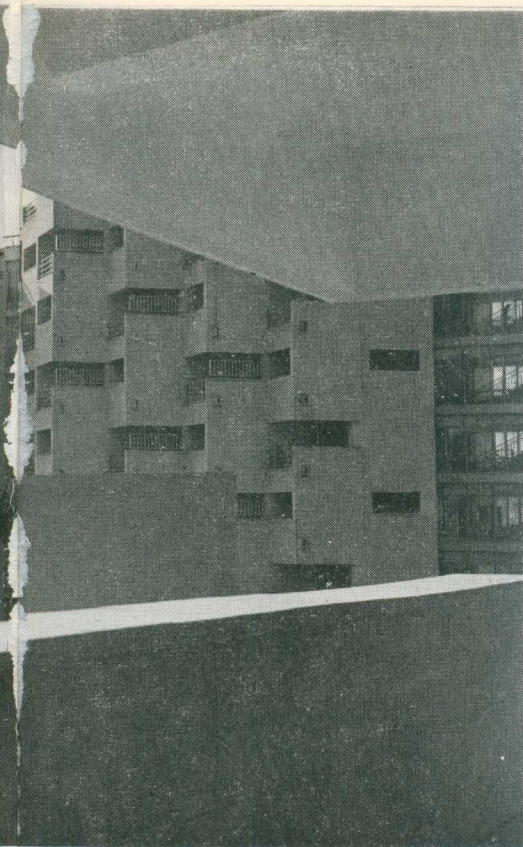




Конструктивная схема
спального корпуса

Конструктивная схема опор
общественных корпусов





●
Фрагмент спального корпуса



●
Фрагмент общественного корпуса

Построить крупный оздоровительный комплекс на Южном берегу Крыма в условиях крутого оползневого рельефа — задача не из легких, особенно если у авторов есть твердое желание максимально сохранить существующий ландшафт. Санаторный пансионат «Зори России» проектировался быстро (1968—1970), а строился на редкость медленно — 1-я очередь комплекса, рассчитанная на 500 мест, введена в эксплуатацию в 1986 г. За такой продолжительный срок может измениться не только подход к решению отдельных вопросов — типологических или функциональных — но и, как показал современный мировой опыт, направленность всей архитектуры. Поэтому не будем рассматривать данный объект в свете стилистических новаций, а попытаемся лишь сравнить заявленное в проекте с тем, что «говорит» нам реальная постройка. Признаюсь, что знакомство с объектом в натуре сразу же убеждает, что большая часть авторской программы реализована умело и изобретательно.

Общий замысел проектировщиков достаточно прост. На большой, возвышающейся над морем террасе расположены друг против друга два общественных корпуса. Между ними образована аванплощадь, встречающая приезжающих на отдых. Жилой или спальный корпус размещен перпендикулярно кроме террасы и, следуя уклону местности, ступенями спускается от нее к морю. Взаимодействие этих трех объе-

мов служит основой композиции комплекса. Остальные более мелкие здания визуальнo не связаны с главными сооружениями.

Удачное расположение основных построек явилось лишь первым шагом к достижению их тесного контакта с окружением. Вторым и наиболее важным шагом стало придание каждому из них индивидуальной формы, отвечающей функциональному назначению объекта и специфике его постановки. Крупные объемы расчленялись на мелкие, более гибкие и податливые к условиям рельефа. Это стимулировало и поиск соответствующих конструкций, оптимальных в условиях повышенной сейсмичности и оползневой опасности. Предложенная система монолитных консольных конструкций с сердечниками оказалась не только наиболее рациональной в инженерном отношении, но и развязала руки архитекторам, позволив им свободнее решать многие функциональные и композиционные вопросы.

В результате каждый из объемов приобрел свою ярко выраженную индивидуальную форму, а вся композиция получила направленный, динамический характер. Почти все наиболее представительные помещения общественных корпусов и буквально все номера жилого корпуса оказались ориентированными в сторону моря. Ступенчатая форма зданий содействовала их «срастанию» с естественным основанием, с рельефом, а расчленение крупных масс помогло сформировать разнообразные

пространства, обладающие необходимой замкнутостью и интимностью. Силуэт всего комплекса не только обогатился пластически, но и обрел многие, адекватные характеру местности индивидуальные черты, теснее связав здания с ландшафтом.

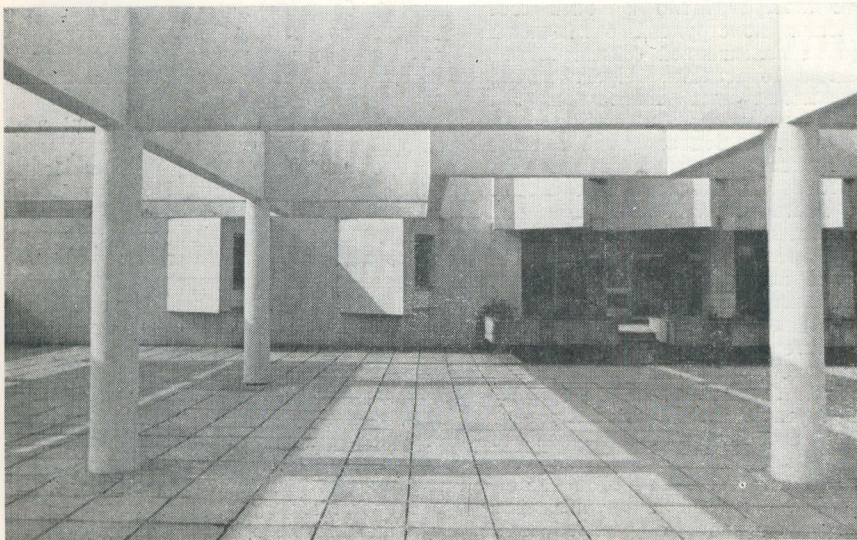
Авторы стремились не только максимально сохранить ландшафт, но и включить его фрагменты (овраги, рощи, деревья, скалы) в композицию как активное художественное и образное ее дополнение. Наиболее эффектный пример — использование небольшого ручейка, пробегающего по участку летнего кинотеатра, эстрада и зрительские места которого неожиданно соединены между собой мостиками, перекинутыми через этот ручей.

Для облицовки фасадов всех зданий использован местный известняк, превративший их в большие белые скульптуры, обогащенные светотенью и рефлексами. Особенно удачно смоделирована пластика жилого корпуса с очень выразительной ритмикой простых в своей основе пропорциональных членений. Неудачен, на мой взгляд, лишь рисунок витражей переходов между отдельными секциями, выпадающий из общего характера пластики.

Интерьеры — выразительнее там, где структура пространств и конструкций выявлена наиболее полно и не «затуманена» декором, как профессиональным, так и неожиданно возникшем в процессе эксплуатации, и не имеющим отношения к авторскому замыслу.



●
Фрагменты лечебного корпуса



Создавая этот комплекс, авторы приложили много сил и умения, чтобы, не отгораживаясь от реальных проблем, найти более современную модель среды отдыха — психологически более комфортную и человечную. Их усилия не прошли даром. Архитектура нравится потребителю — нравится своей необычностью, непохожестью на что-то уже виденное.

И все-таки часть вопросов, связанных с трудностями формирования психологической среды крупного оздоровительного учреждения, остались открытыми. Первый, и я думаю главный из них, вопрос отличия среды отдыха от городской, связанной в нашем сознании с напряжением, стрессами, шумом и т. п. На отдыхе мы стремимся избавиться от этого. А многоэтажный дом, большое скопление людей, лишённые естественного света помещения напоминают нам город, от которого мы хотим отдохнуть. Многоэтажные объёмы протяжённого спального корпуса, например, с дальних точек зрения не воспринимаются громоздкими, но ближний план их восприятия менее комфортен — абсолютные размеры здания крупны, и находиться рядом с ними не очень приятно. Такие же «городские» ассоциации порождают лифты или темные поэтажные холлы жилого корпуса.

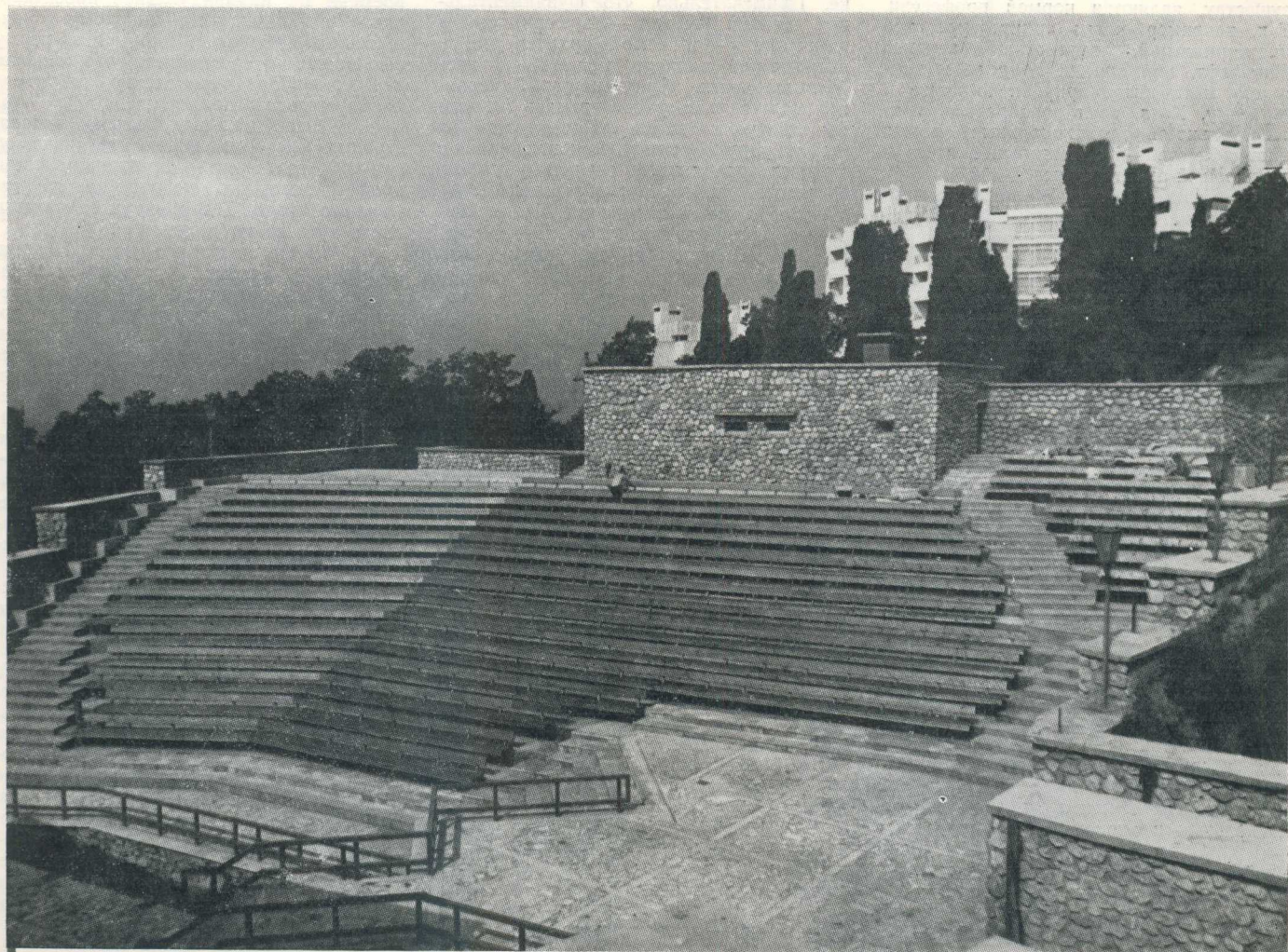
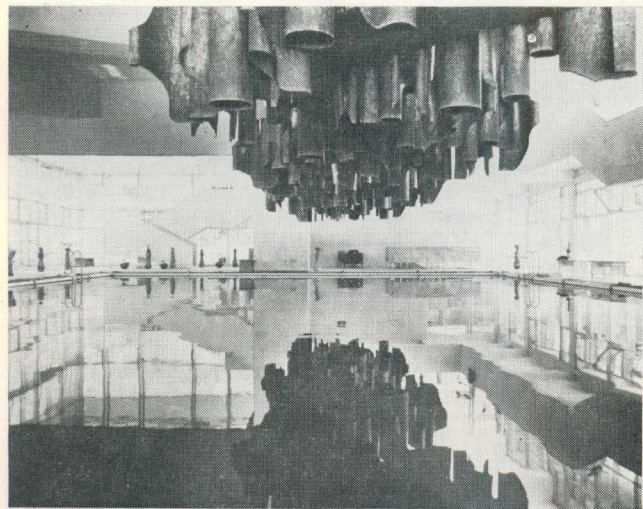
Я специально остановился на этих вопросах, потому что убежден, что среда отдыха должна иметь свой особый психологический климат, достигнутый особыми (отличными во многом от городских) архитектурными средствами. В таком редкостном по красоте месте, как Южный берег Крыма, эти средства должны быть уникальными. Взаимоотношения между человеком, архитектурой и природой должны приобрести здесь наиболее гармоничные формы. На пути отыскания этих форм создатели санаторного комплекса «Зори России» сделали уже очень много.

А. Гозак

Фото автора

Плавательный бассейн ле-
чебного корпуса

Летний кинотеатр



Наталья Захарьина

«Нельзя экономить на красоте»

Наталья Михайловна Захарьина окончила Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина. Ученица Е. Левинсона. Автор многих жилых комплексов и общественных зданий в Ленинграде и его пригородах. Лауреат Государственной премии РСФСР (1978 г.) за архитектуру жилого квартала 1А в г. Пушкине, лауреат Международного конкурса Биеннале-85 (серебряная медаль) за архитектуру жилого квартала № 8 в Зеленогорске. Ныне — главный архитектор проектов работает в ЛенНИИпроекте.

Если понимать историю профессии не только как череду событий в застройке городов и сел, но прежде всего как движение профессиональной мысли, то задача описания творческой лаборатории зодчего состоит в выявлении и соотношении его индивидуальных особенностей с некими постоянными профессиональными ценностями, смысл и значение которых не меняются и служат критерием оценки произведений, заслуг перед обществом и историей.

Творческая лаборатория — это сфера мышления, авторитета профессиональной самостоятельности, характера зодчего. Так сложилось за последние годы, что исследование творчества, знакомство с зодчим ограничивается констатацией тех достоинств, которые, по существу, являются нормой профессии. Так, например, когда архитектура, став индустриальной, перестала замечать ландшафт, внимание к природе и контексту места было приравнено почти к героизму. Хотя, если разобраться, контекстуальность, национальные черты, масштабность — обязательные атрибуты хорошей архитектуры.

Каждый зодчий по-своему прочитывает историю страны, города, улицы, сквозь призму своего темперамента смотрит на природу. Его художественная интуиция выбирает в безграничном мире пластических форм ту единственную, которая по смыслу продолжает традиции места и традиции культуры. Применительно к творчеству Н. Захарьиной — это тема ритмики функциональных связей.

Принцип контекстуализма в застройке пригородов Ленинграда появился в середине 70-х гг. Это произошло вовсе не потому, что на рубеже 70-х возникает так называемый средовой подход. Если быть верным истории, то вспомним: им владели многие. Дело не в средовом подходе, но в реализации особого типа мышления, сформированного традициями профессии.

Часто стиль мышления художника не меняется на протяжении творческой жизни. Также часто постоянны законы и методы профессионального мышления в архитектуре. Но меняются требования жизни, и потому в движении, развитии состоит поиск архитектурной формы для передачи новых аспектов мысли в контексте меняющихся социальных и экономических программ.

Обращаясь к опыту Н. Захарьиной, точнее будет говорить не столько о каком-либо методе, сколько об особом состоянии профессиональной культуры, многими ныне утраченной.



В чем оно себя проявляет?

Рискнем назвать мир искусства Натальи Захарьиной театром архитектуры в том традиционно широком смысле синтетического бытия одаренного темперамента, который обнаруживает себя во многих «ролях» зодчего: в диалоге об архитектуре со зрителями, коллегами, учениками, прорабами на стройке. Примечательно, что фундаментальная стихия театра — зрелищность и движение — в самой архитектуре, в ритмической палитре, масштабной изобразительности. Архитектуру Захарьиной можно долго рассматривать (от чего мы порядком отвыкли). Поверхности как бы вибрируют при движении солнца. Архитектура дышит своими ритмами, вертикальными и горизонтальными...

Жизнь — движение. Архитектура его организует и направляет, не мешая и не сковывая. Об оформлении движения — по рельефу земли, галерей вокруг двора, под арку или по вертикальным связям внутри квартиры — следует сказать особо. Здесь нет монотонности, скучных длиннот, потому что велико значение паузы, композиционной остановки, визуального кадра.

Трудно сказать, что важнее для зодчего — динамика темы или остановка внимания. Единство концепций «иерархии функциональных связей» предполагает тщательный отбор средств. Избирательность требует критериев. Таким критерием у зодчего служит сам ритм жизни — дыхания, шага, пульса. Если обобщить — та традиционная гармония, «музыка сфер», которая доступна лишь врожденному внимательному слуху, отшлифованному академической подготовкой. Отсюда, от потребности интерпретации ритмов жизни — рассуждение о необходимости композиционной паузы, соразмерной способности восприятия. Она нужна для размышления, созерцания и понимания.

Такова по сути архитектурная тема комплекса крематория в Ленинграде. Никакого нагнетания скорби. Остановка на пути жизни: не здание, а пропилей, вход в парк, «за реку в тень деревьев», место захоронения. Центр композиции — вечнозеленая сосновая

роща, символ жизни. Вокруг нее группируются помещения с необходимой технологией. Их планировка подчинена организации движения на свет.

Заслуженный успех зодчему приносит работа в области массового жилищного строительства. Чтобы точнее передать смысл новаторства сделанного, уместны несколько общих наблюдений без подробного описания самих комплексов.

15-я мастерская ЛенНИИпроекта, которой дала жизнь и руководила с 1968 по 1982 г. Н. Захарьина, выполнила более 100 индивидуальных проектов для застройки исторических и курортных пригородов Ленинграда.

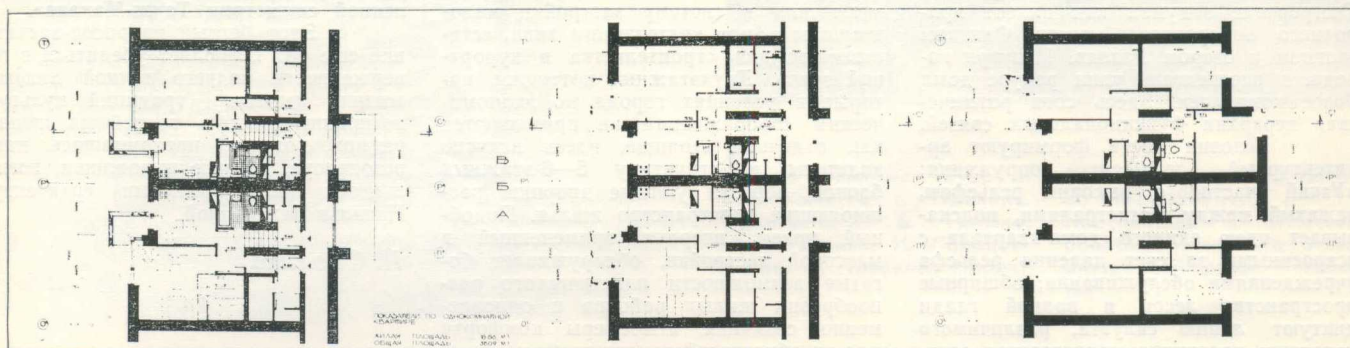
Вопрос кадров — во многом вопрос авторитета личности руководителя. Роль в коллективе — роль режисера в театре, игра в высоком значении слова (вспомним платоновское «Играйте только в прекрасные игры»). Базальные сюжеты, прописные истины не способны привлечь интерес коллег. В 15-ю мастерскую собираются энтузиасты, ревнители красоты и истории. Судьба, как водится, подстерегала и грозила расплатой за инициативу и предприимчивость.

Дело в том, что рентабельность работы проектного коллектива исчислялась в квадратных метрах сданной жилой площади. Очевидно, что затраты времени на индивидуальное проектирование не адекватны типовому. Пришлось в мастерской повысить норму выработки на специалиста, что, однако, не помешало руководству института расформировать коллектив.

Эта досадная, мягко говоря, страница истории напоминает еще об одной традиции — принципиальности профессионального выбора, защите авторского кредо. Захарьина и ее коллеги иного пути не выбрали.

Если посмотреть на г. Пушкин сверху, то увидишь, как застройка последних лет органично вкраплена в исторически сложившуюся структуру города, не противоречит ей в целом. Пушкин — город-музей с веками складывавшимся характером застройки, овеванный дыханием разных исторических эпох. Как сохранить неповторимый облик города? Наталья Захарьина полагает: «Главное, что привлекает — это гармоничность и пропорциональность всех составляющих городской застройки Пушкина. Это и нужно сохранить сегодня, и продолжить это можно сегодняшними средствами».

Знаменитый квартал № 1, расположенный у въезда в г. Пушкин, формирует новую панораму города со стороны Ленинграда. С севера его окружают обширные пространства полей. Сложная и ответственная градостроительная задача порождает оригинальную проектную концепцию: «Нужно было найти сомасштабный просторам полей модуль застройки. Им не могло быть отдельное здание. Таким модулем становится комплекс разноэтажных свободных стоящих в зелени корпусов (3—5—9-этажных) с ясно выраженным силуэтом. Своей массой он соразмерен примыкающим с юга кварталам города, соседствующим, в свою очередь, с цент-



Жилой комплекс-квартал со встроенными учреждениями обслуживания в Сестрорецке. Архитекторы Г. Буряков, Н. Захарьина, В. Леонтьева, И. Солодовников. Конструктор Б. Торшин. Проект 1973—1974 гг., строительство 1975—1977 гг.

Дом ветеранов науки в г. Пушкине. Архитекторы Ф. Еникеев, Н. Захарьина. Конструктор Б. Торшин. Проект 1969 г., строительство 1971—1973 гг. Серебряная медаль ВДНХ



ральной частью г. Пушкина. Комплекс сформирован вокруг внутреннего двора-сада со своей пластикой и архитектурой земли.»

Иная градостроительная ситуация приводит к иному решению. Но цель зодчего постоянна — добиться максимального звучания архитектурной темы, точнее — гармоничного созвучия здания и контекста, природного или городского.

Сестрорецк — северный пригород Ленинграда, не имеет ярко выраженных архитектурных традиций, но находится в уникальных природных условиях: акватория Финского залива и озера Разлив, сосновые леса, песчаные дюны. Отсюда задача зодчего — «вписать новый жилой массив в окружение, сделать его неотъемлемой частью этого курортно-промышленного города, его визитной карточкой». В масштабной соразмерности, соподчиненности нельзя не увидеть желание архитектора найти связь между «бесконечностью» природы и «конечностью» человека.

Дифференциация функциональных связей приводит здесь к уверенности, что здание «хочет быть» именно таким в данном месте. Так, общий силуэт дома-квартиры, дома-острова в Сестрорецке задуман как акцент природного водораздела между Финским заливом и озером Разлив. Изнутри города, в перспективе улиц ракурсе дома более компактен. Здесь своя ритмическая иерархия функциональных связей.

Условия места формируют архитектурный замысел сооружения: «Узкий участок с высоким рельефом, зажатый между магистралями, подсказывает идею единого дома-квартиры с встроенными за счет падения рельефа учреждениями обслуживания; обширные пространства лесов и водной глади диктуют линию силуэта, различного издали; хаотичная малоэтажная за-

ройка окружения предопределяет определенную высоту — от 2 до 16 этажей. Это позволяет добиться естественного «вырастания» здания в окружающей среде, при этом она не разрушается и не разрывается».

Комплекс в Сестрорецке проектировался и строился 12 лет назад, в период безудержного распространения типового строительства во всех районах страны. Влияние его архитектуры для города трудно переоценить — она стала ориентиром для последующих проектных разработок, образцом нового качества массового жилища. Здесь найдены интересные пространственные связи, позволяющие разместить квартиры в 2 и 3 уровнях, что улучшает при сохранении необходимых нормативов микроклимат, визуальный комфорт жилища.

Стремление к обогащению пространственных связей в организации жилища очевидно и в архитектуре жилого квартала в центре Зеленогорска. Замысел складывается у авторов, по словам Захарьиной, «в поисках возможности естественного слияния сооружений с природой средней путем проникновения ее элементов в структуру жилья как неотъемлемых составляющих композиции, а также возможности включения в систему застройки малоэтажных домов коттеджного типа, естественных для строительства в курортной зоне». Двухэтажные коттеджи, которые в условиях города по экономическим соображениям не применяются как отдельно стоящие, здесь искусно вплетены в структуру 5—6-этажных блоков, образуя уютные дворики, расширяющие пространство жилья. Подобный прием, впервые примененный в массовой застройке, обнаруживает богатые возможности пластического разнообразия жилых районов и одновременно создания атмосферы комфорта для их обитателей.

Работа Захарьиной в области индивидуального жилищного строительства получила особое признание среди коллег прежде всего потому, что в своем творчестве она продолжает традиции гуманности профессии, сохраняет ее непреходящие ценности, живущие в понятиях гармонии, соразмерности, масштаба и достоинства.

Как все архитекторы, Наталья Захарьина много путешествует, наблюдает, находит вопросы и ответы на них: «Мне кажется, главное для архитектора — не ошибиться в масштабе. Любая острая композиция, прекрасно нарисованные детали будут бессильны, невыразительны, если здание окажется немасштабным в среде». Ей принадлежит и очень точное замечание о культурном смысле традиционной симметрии Востока: «Почему среди асимметричной, беспорядочной, безостановочно меняющейся структуры индийской толпы, поселения, города возникают вдруг произведения такой абсолютной симметрии, как мусульманский комплекс Тадж-Махал и подобные ему? По-видимому, как необходимость в утверждении незыблемости, нерушимости равновесия и устойчивости власти, необходимости для чужеземных правителей подобного утверждения, стирания получающего от несравненной симметрии Тадж-Махала».

Этот беглый набросок-впечатление еще раз позволяет убедиться в приверженности зодчего вечной динамике жизни, дыханию традиций культуры, воспринимаемых в тончайших нюансах ритмов, которые, преломившись, как в резонаторе, в душе художника, возвращаются жизни ритмами архитектуры Натальи Захарьиной.

Н. Смолина

Наталью Михайловну Захарьину я знаю со студенческих лет, когда она училась в институте им. Репина Академии художеств СССР, в мастерской членкорреспондента Академии архитектуры профессора Е. А. Левинсона. Мы, члены кафедры архитектурного проектирования, с интересом знакомились с ее проектами, которые всегда отличались яркой индивидуальностью, свежестью решений и ясно сформированным архитектурным образом.

Эта характеристика применима и к ее нынешним работам. Наталья Михайловна обладает редкой способностью выразить архитектурным языком свою концепцию, создать необходимое настроение. У нее есть свой ясно узнаваемый творческий почерк, умение поставить архитектурную задачу и найти ее решение, основанное на высокопрофессиональном видении градостроительных данных. Ее постройки отличаются точно заданным для каждого конкретного места масштабом, они всегда соразмерны окружающей природной среде и человеку в ней.

Можно с уверенностью сказать, что она создала определенный современный стиль застройки ленинградских пригородов, получивший широкое признание. Я вижу, что ее почерку подражают. Это — мастер.

А. Жук

В архитекторе Наталье Захарьиной с самого начала ее работы были ярко выражены творческий почерк, характерная индивидуальность. Наиболее замечательная черта ее личности — азартная преданность любимому делу, которая плохо уживается с существующей регламентацией в сфере архитектуры. Ее одаренная художническая натура бесконечно тяжело прокладывала себе дорогу в силу нестандартности качеств, чрезвычайной требовательности. Она долгое время не встречала понимания, причем не столько у строителей (они-то всегда умели ценить мастера, его знания, убежденность и откликнулись на его желание сделать наилучшее), сколько работа ее встречала сопротивление по чиновничьей линии на стадии проектирования, поскольку не укладывалась в привычные стереотипы. Зодчему потребовалось немало стойкости, настоящего мужества в достижении цели, реализации замысла. В пользу нашей профессии надо сказать, что эти качества очень ценны и дороги в реальном деле.

Есть, на мой взгляд, две черты, составляющие индивидуальность Захарьиной, — хорошая школа и талант от рождения. Именно они плюс человеческие качества выделяют архитектора среди коллег, дают эффектный результат: полноценное, высокопрофессиональное произведение архитектуры, которое можно отнести к произведению искусства. То, ради чего она бьется, страдает, — всегда в известной мере открытие, шаг вперед.

Архитектура, как правило, за-

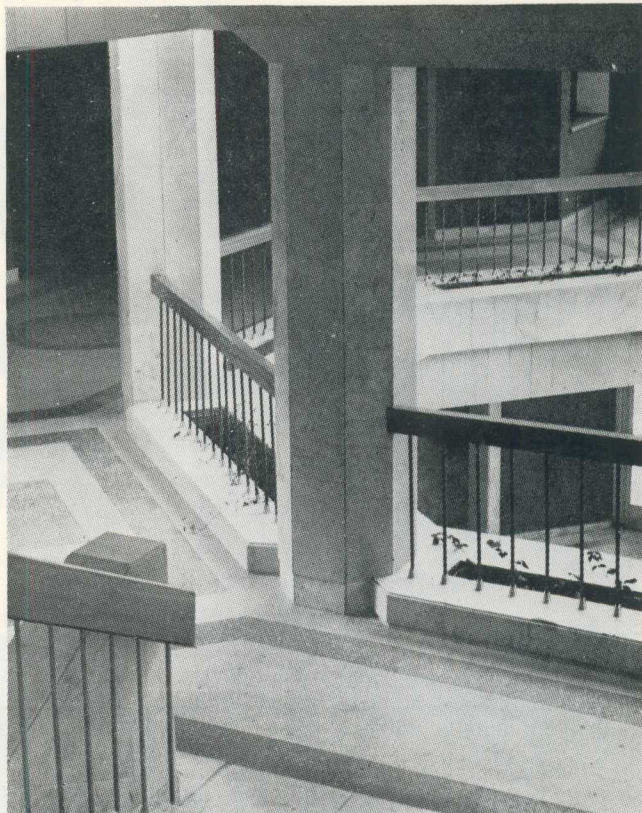
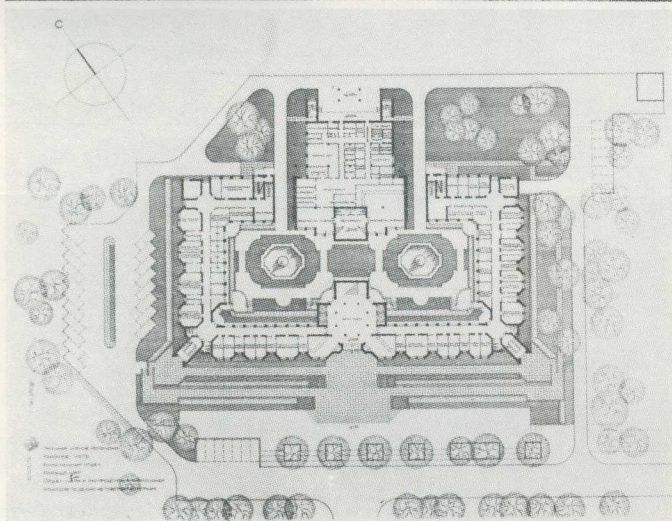
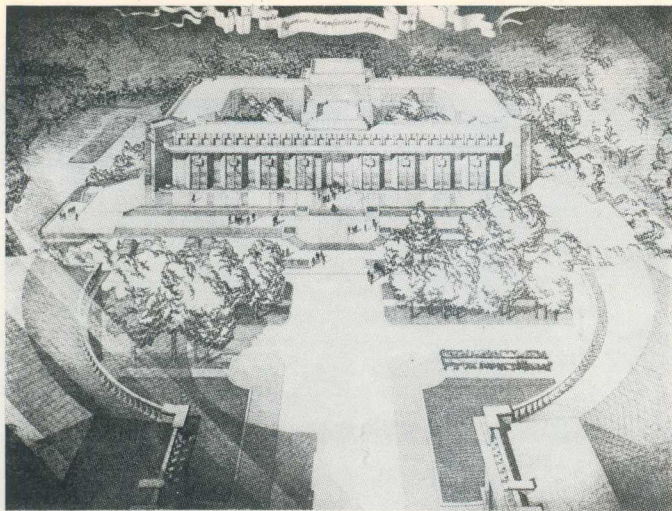
бегается об оформлении неких социальных отношений в обществе. Я вижу несомненное достоинство позиции зодчего в яркой социальной выраженности ее архитектуры. Захарьина тонко чувствует предложенную для решения ситуацию, дифференцирует связи, предлагает новые решения, будь то жилые кварталы, дом ветеранов или исполком.

Опыт Захарьиной ценен своими непреходящими качествами. Она, по сути, всегда работает в русле среднего подхода, причем начала много раньше общего увлечения, которое сегодня порой перерастает в моду, самоцель. Внимание к окружению, участку — признаки высокого профессионализма.

Если архитектура — это организация пространства, то особое значение для зодчего имеет чувство соразмерности, масштабности, выстроенности пространства. Захарьина очень тщательно заботится о соразмерности. Заложенные школой профессиональные требования были укреплены и развиты годами практики.

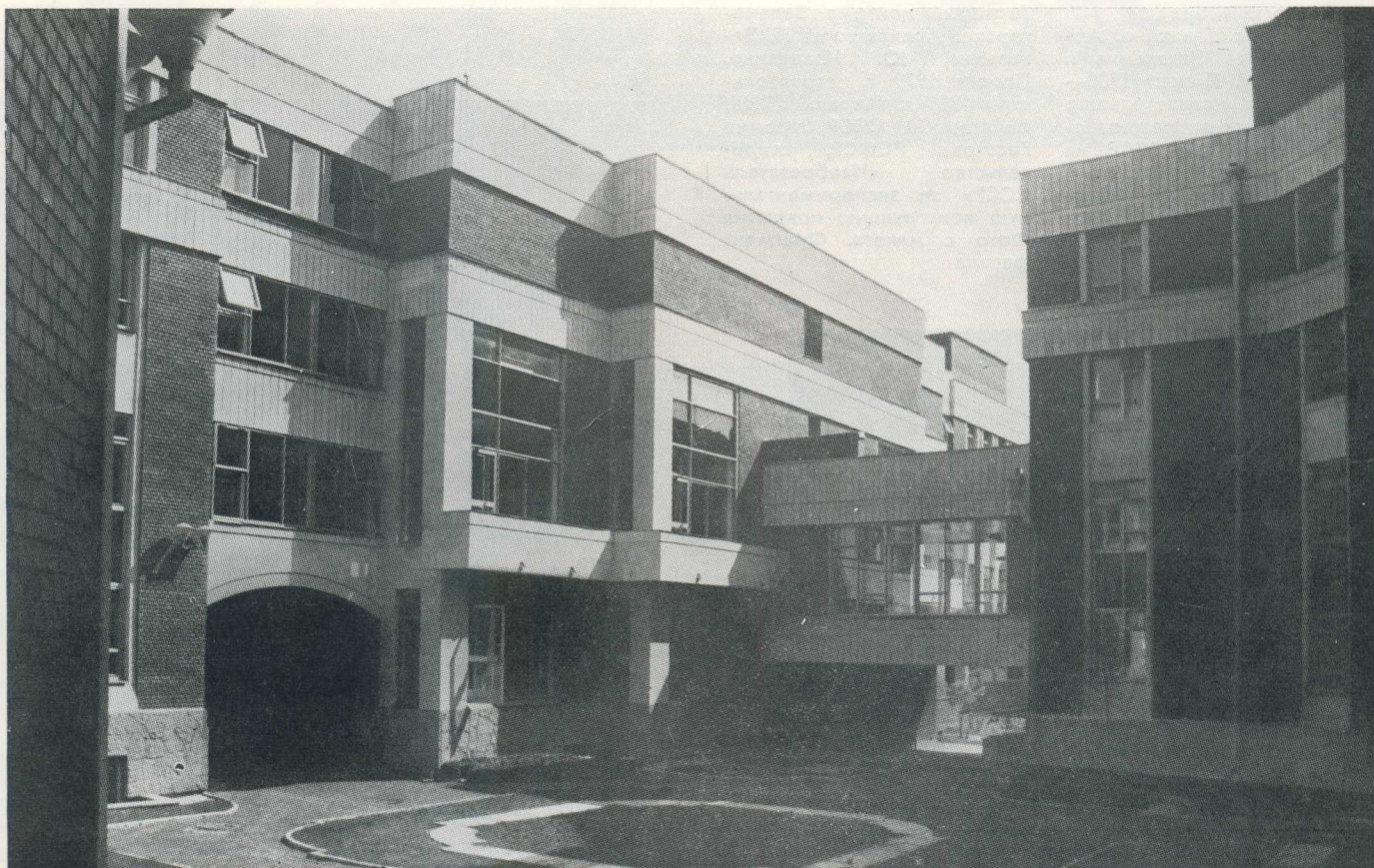
Ленинград всегда был центром влияний, всегда был щедр мастерами архитектуры. Однако на столь богатом фоне индивидуальность Захарьиной, безусловно, заметна и признана. Союз архитекторов России с самого начала своей деятельности отмечает ее как мастера. Она — член правления первого созыва, занимает почетное место в президиуме I Учредительного съезда архитекторов России. Наш дом — ее дом.

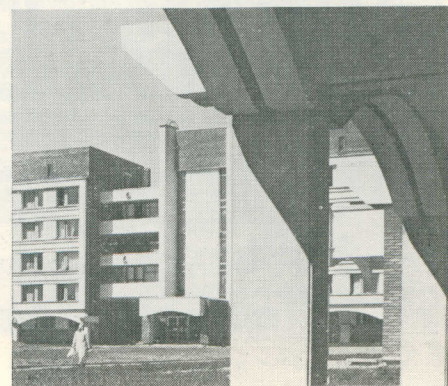
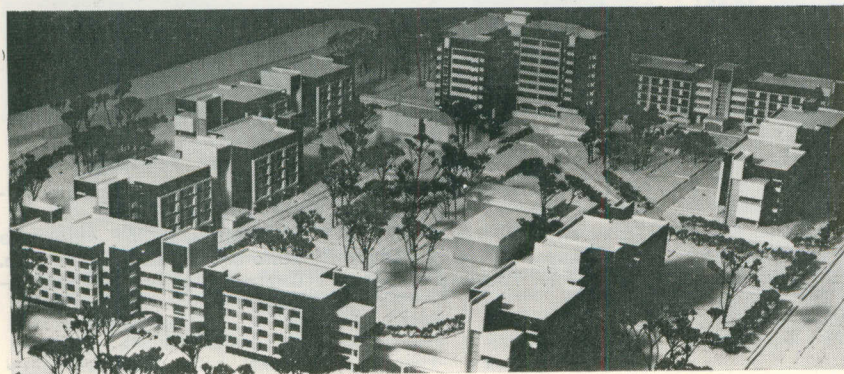
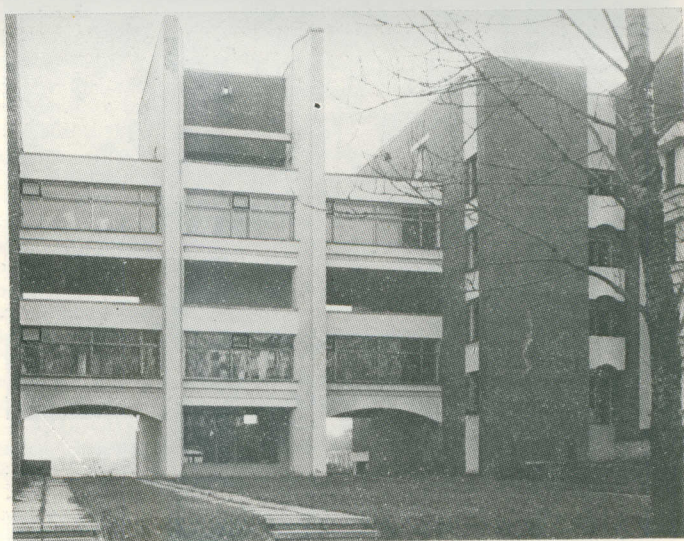
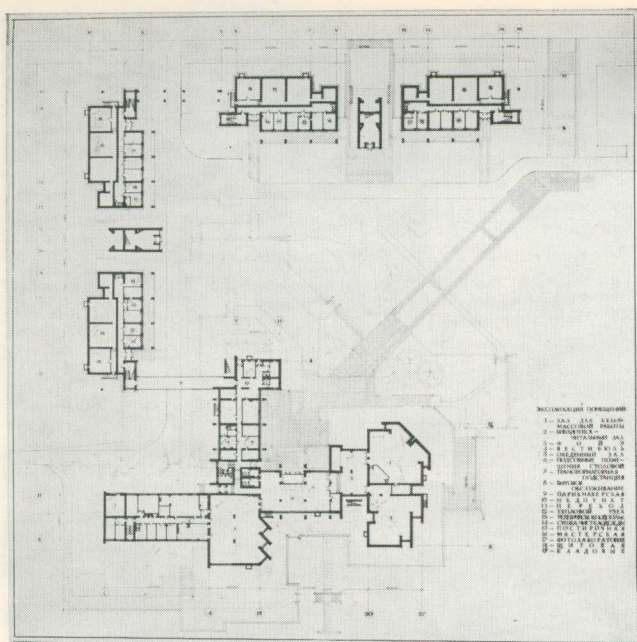
А. Рочегов



Здание райкома КПСС и исполкома в г. Пушкине. Архитекторы Б. Гришко, Н. Захарьина, И. Солодовников, Т. Травина. Проект

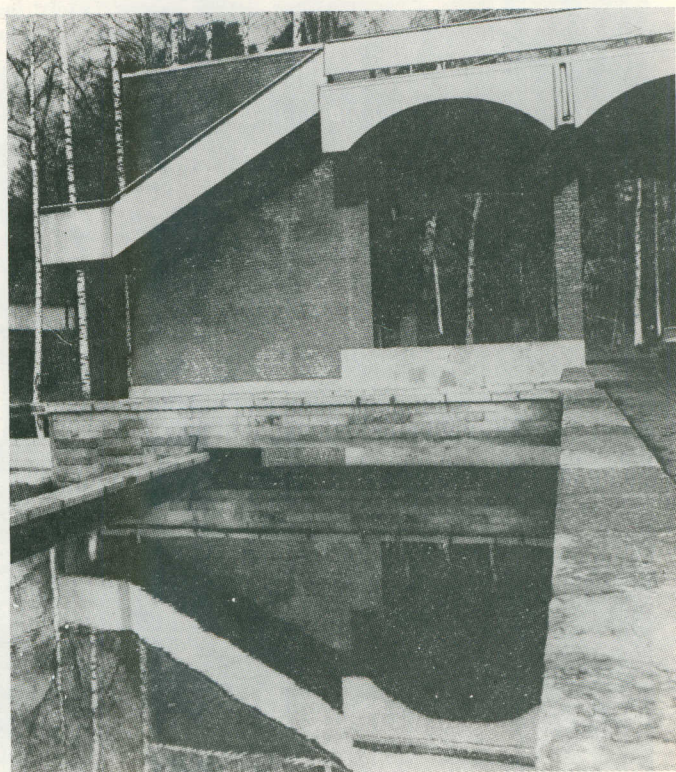
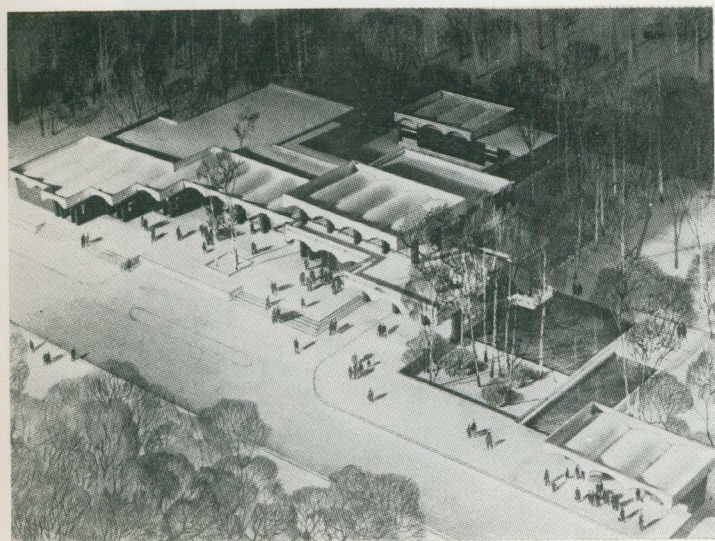
1979—1983 гг., строительство 1984—1986 гг. Перспектива с «птичьего полета». План 1-го этажа. Внутренний двор. Интерьеры

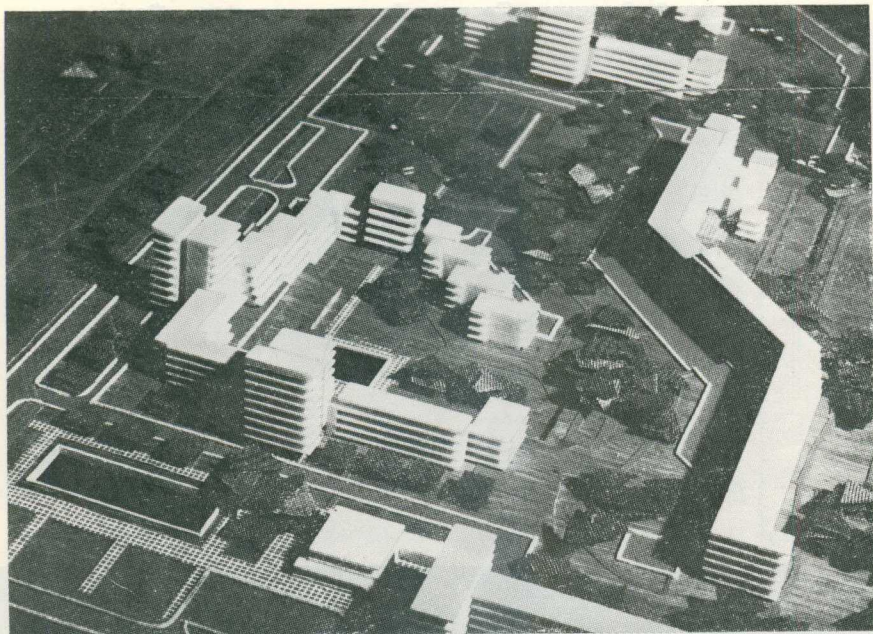




Студенческий городок ЛИИЖТа в г. Пушкине. Архитекторы Н. Захарьина и Л. Тынтарев. Проект 1980—1981 гг., строительство 1982 г. Диплом Всесоюзного конкурса СА СССР на лучшую постройку 1982 г. Генплан комплекса. Фрагменты фасада. Фото с макета

Торговый центр в Зеленогорске. Архитекторы Н. Захарьина, Ю. Исадченко. Проект 1979 г., строительство 1981 г. Медаль ВДНХ, диплом СА СССР, премия Госстроя РСФСР, свидетельство «Изобретатель СССР» за экспериментальную конструкцию покрытия. Фото с макета. Фрагмент фасада





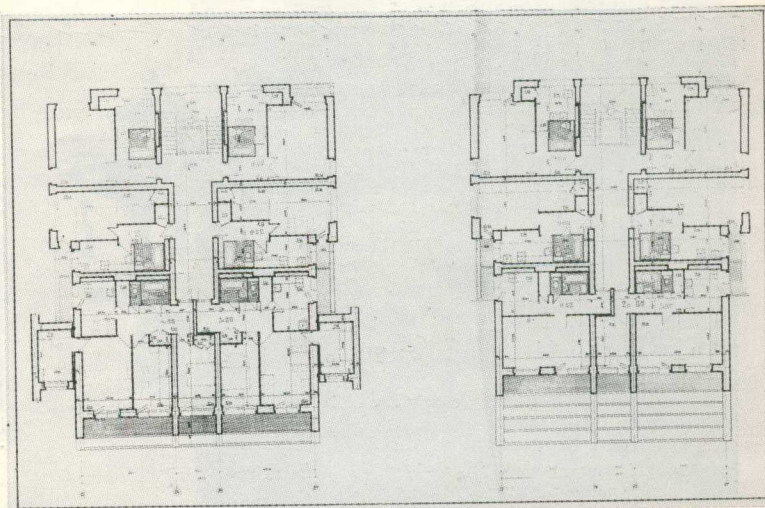
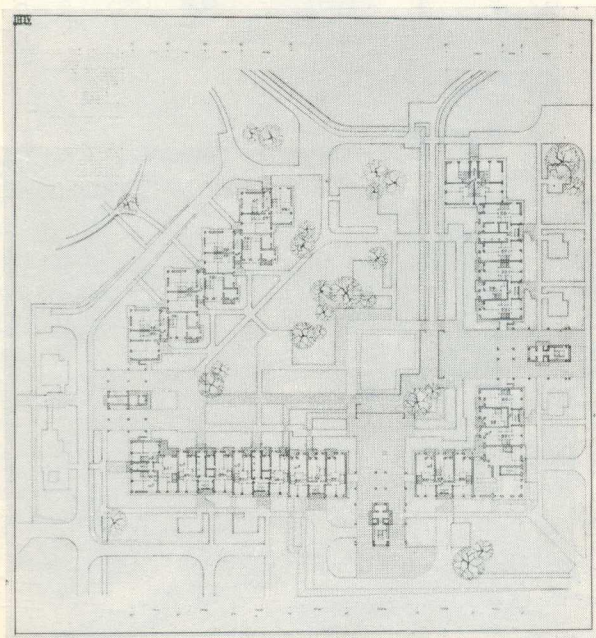
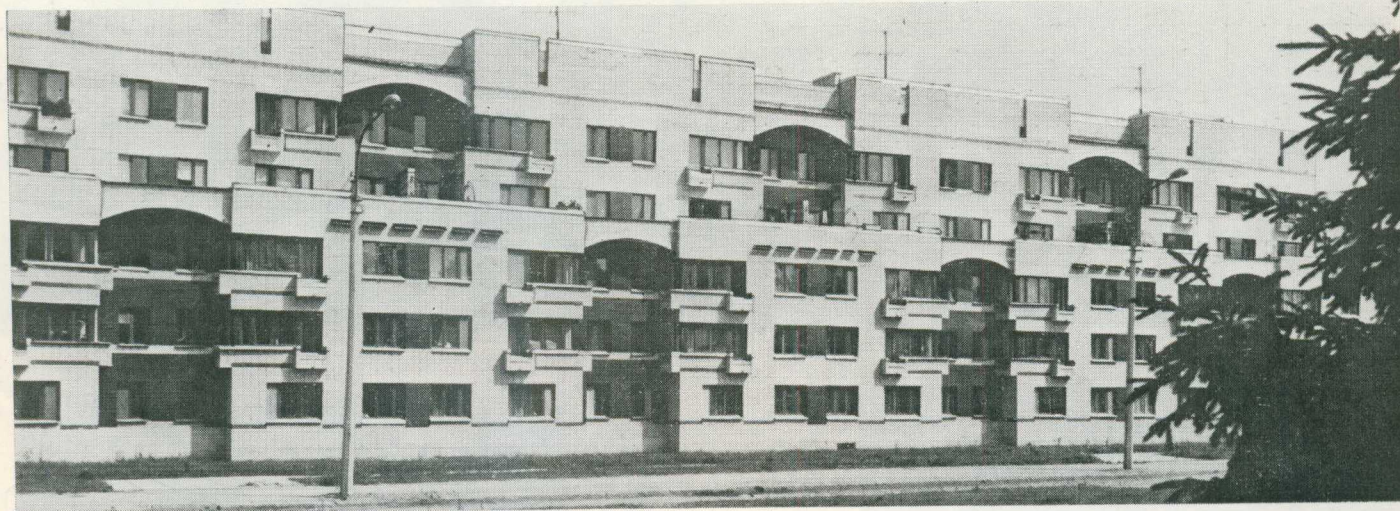
Жилой комплекс в г. Пушкине. Архитекторы Г. Давыдов, Н. Захарьина, Ю. Исадченко. И. Ключикова, В. Урицкий, конструктор Б. Торшин. Проект 1970—1972 гг., строительство 1974—1980 гг. Государственная премия РСФСР (1978 г.), диплом СА СССР

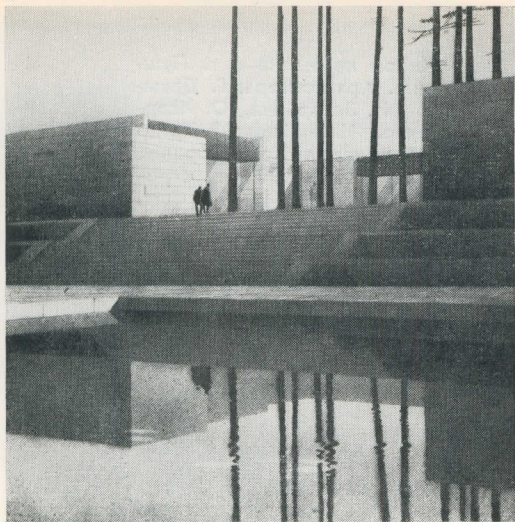
57

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

Наталья

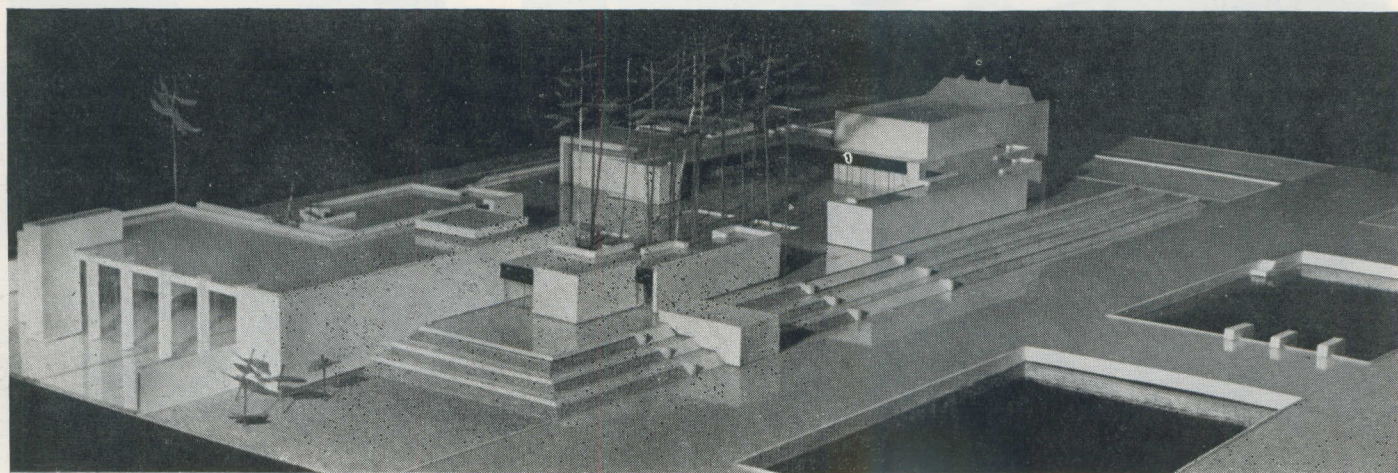
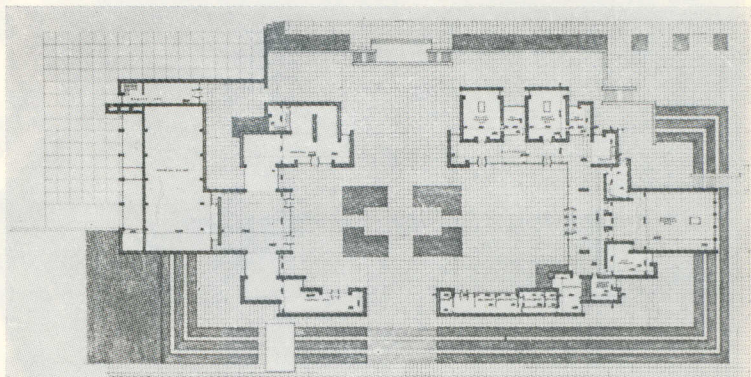
Захарьина





Жилой квартал № 8 в Зеленогорске. Архитекторы Н. Захарьина, И. Солодовников, В. Леонтьева. Проект 1981—1982 гг., строительство 1982—1984 гг. Серебря-

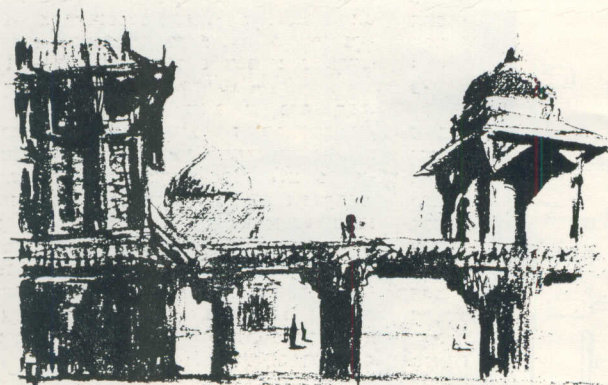
ная медаль на международном конкурсе Биеннале-85 в Софии. Генплан квартала. Фасад. Фрагменты внутренних дворов. План квартир

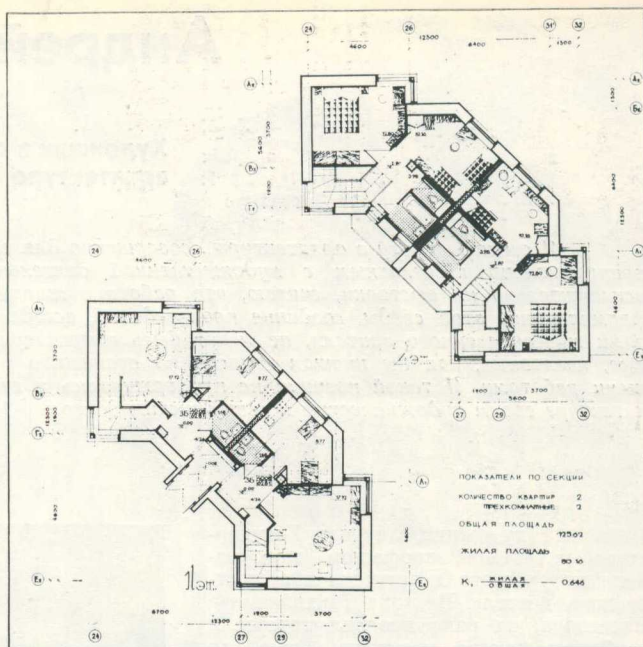
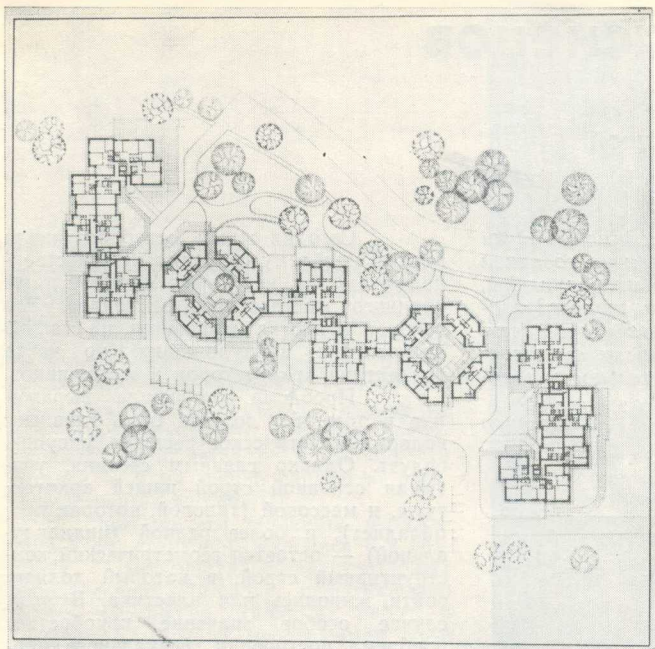


Комплекс зданий крематория в Ленинграде. Архитекторы Д. Гольдгор, Н. Захарьина. Проект 1965—1969 гг., строительство 1982—1983 гг.



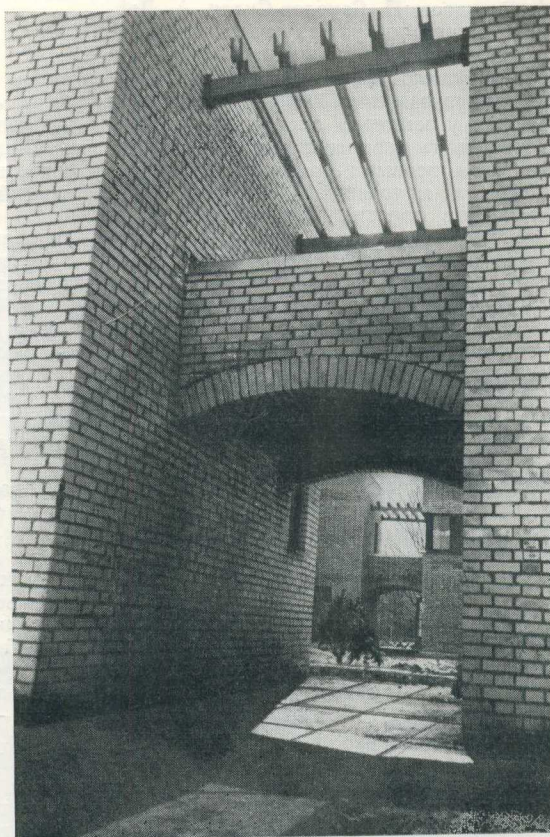
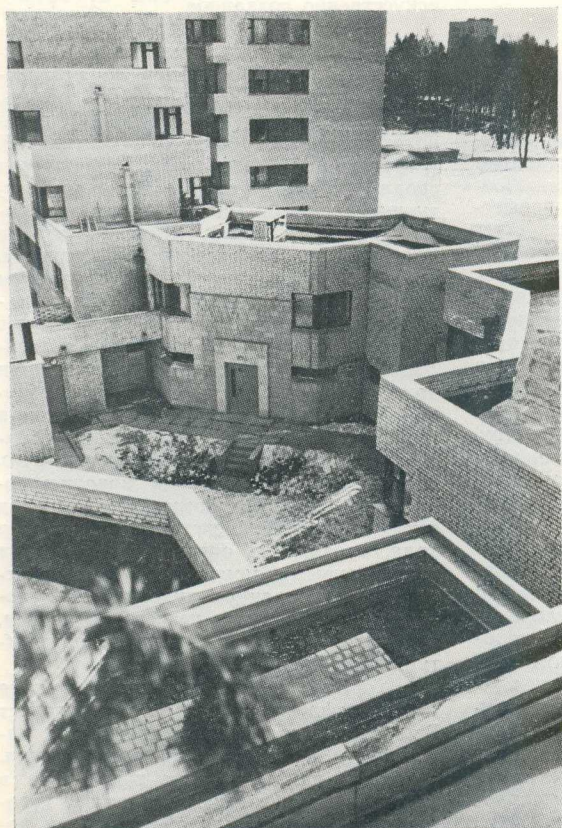
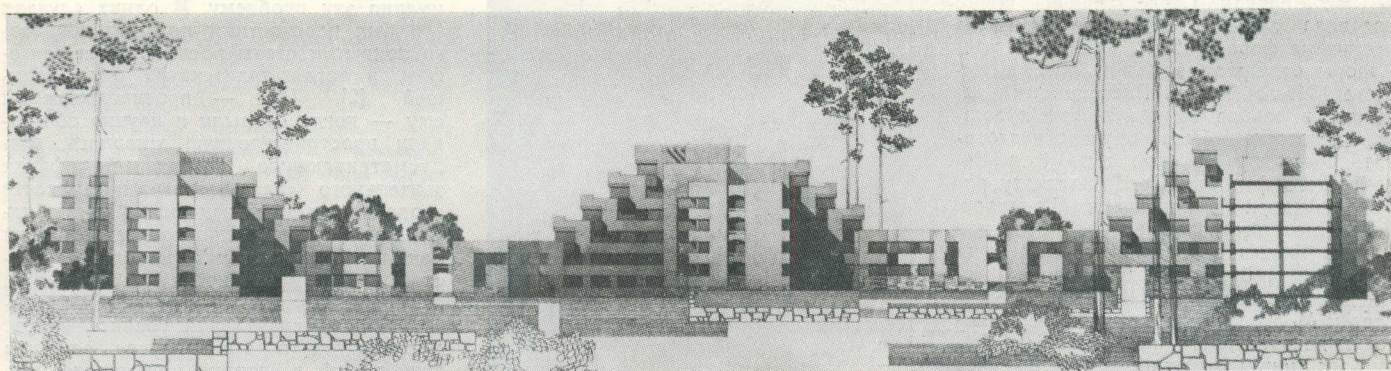
Анатолий Захарьин





59

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
Наталья
Захарьина



Андрей Васнецов

Художник в современной
архитектуре

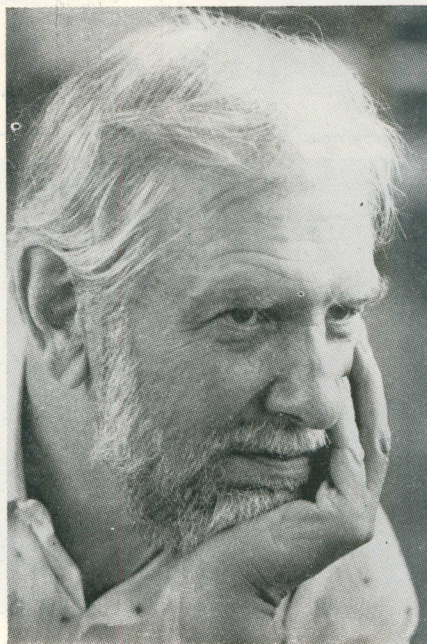
Я считаю работу в архитектуре... совершенно для себя необходимой. Будучи принципиально несогласным с художественной деятельностью, ориентированной исключительно на выставки, считаю, что работа в живой среде обитания людей, формирование этой среды, создание произведений, всегда находящихся перед глазами многочисленного зрителя, не могут быть охарактеризованы как второстепенные, неглавные, как бы низшая ступень по сравнению с уникальными выставочными работами. Я такой позиции не придерживаюсь и считаю деятельность в архитектуре своим художественным и гражданским долгом.

А. Васнецов

Народный художник, лауреат Государственных премий, профессор, внук известного русского художника и общественного деятеля Виктора Михайловича Васнецова, он рано проявил интерес к изобразительному искусству, еще до войны занимаясь в районном Доме пионеров у своего первого учителя, педагога Александра Михайловича Михайлова.

Великая Отечественная война прервала занятия, и Андрей Васнецов уходит на фронт (1942). Прошагав пол-Европы от Орла до Кёнигсберга, в августе 1945-го Андрей Васнецов был зачислен в особое подразделение художников, которому было поручено подготовить выставку «Боевой путь 3-го Белорусского фронта». Возглавлял эту работу Андрей Дмитриевич Гончаров. Встреча с Гончаровым сыграла большую роль в формировании художественных устремлений будущего художника. После демобилизации А. Васнецов поступает в Московский институт прикладного и декоративного искусства, на факультет монументальной живописи. Ему посчастливилось учиться у таких крупных мастеров нашего искусства, как А. Гончаров, П. Соколов-Скаля, А. Дейнека, — активно участвующих в воспитании молодых монументалистов. Это сформировало талант и художественное мировоззрение Андрея Васнецова. Работа у мастеров определила его основной путь «архитектурного» художника, хотя первыми работами А. Васнецова на молодежной выставке были станковые полотна. Так, четко выявились две колени одного пути — монументальная и станковая живопись, которые с годами закреплялись и углублялись, являясь выражением его таланта в двух планах. «Я не разделяю свою деятельность на противоположные области. Это единый художественный процесс, но некоторые оттенки, конечно, существуют», [1] — так говорит о своем творчестве художник.

А. Васнецов, как и его дед, большое внимание уделял овладению различными ремеслами, связанными с изобразительным искусством. Он с интересом осваивает пластику (в металле, дереве, гипсе); различные виды техники монументальной живописи; постепенно изучает архитектурное проектирование больших и малых форм (градопостроительство, конструирование мебели, создание осветительной арматуры, gobеленов и даже... посуды). Все это пригодится в дальнейшем при формировании крупных ансамблей и организации работы в творческих коллективах архитекторов, художников и мастеров различного профиля. Художественное — мировоззрение



А. Васнецова становилось подобным художнику эпохи Возрождения, когда высокое искусство и ремесло представляли единый сплав.

А. Васнецов вошел в профессиональное монументальное искусство в тот момент, когда оно переживало острый период ломки, как и архитектура. Отказ от ложного, помпезного классицизма и замена его новым направлением, получившим в живописи наименование «сурового стиля». Одновременно в архитектуре полностью отказались от классических канонов и перешли к конструктивному блочному строительству.

По своему художественному мировоззрению, воспитанному известными мастерами, художник был подготовлен к использованию новых принципов связи архитектуры и монументального искусства. Не просто соединение, а органический сплав этих двух стихий и создание новой материально-художественной сущности. По мнению Васнецова, произведение монументального искусства — будь то живопись или пластика — не может быть заменено станковым или убранным вовсе из архитектуры. Только органичность существования в архитектуре произведений монументального искусства, симбиоз оправдывает их присутствие в ней.

Сегодня жизнь остро поставила вечную проблему создания художественной среды, а не только одного, даже удачного выставочного экспоната. Это требует единства мышления не только архитектора и художника, но часто коллектива архитекторов и художников.

Проблема эта нашла выражение в том, что должно быть главным: колорит, пластическое решение, рисунок, силуэт. Однако главным сегодня, учитывая основной строй нашей архитектуры, и массовой (типовой, которая преобладает), и более редкой (индивидуальной) — остается геометрический, конструктивный строй, в который должна войти живопись или пластика. В этом случае особое значение приобретает проблема построения визуального пространства.

Вся история Архитектуры и Изобразительного искусства и их сочетания всегда решала в первую очередь именно эту проблему. В одних случаях это был плоскостный принцип коврового покрытия стены росписью или рельефом, и тогда архитектура была ведущей [2]. Или — противоположный ему — когда открыли и научно обосновали пространственную живопись, предусматривающую визуальный эффект зрительного «разрушения» поверхности свода или стен и создающую новую иллюзорную связь пространства. Такой прием господствовал в мировой и русской архитектуре последних столетий, достигнув в лучших памятниках барокко большой визуальной убедительности. Архитектура в этом случае служила лишь рамой, в которую вписывалась живопись, продолжая реальное пространство, которое переходило в визуальное, искусственно созданное.

В период расцвета пространственно-перспективной живописи появляется и другой характер ее исполнения (начала XIX в.) — это роспись, имитирующая лепнину (гризайль), в некоторых случаях была орнаментальной, покрывающей поверхность стены или свода, изображая те или иные архитектурные элементы (детали карнизов, фризы, кессоны и т. п.). Живопись эта не претендовала на прорыв поверхности, хотя некоторые гризайльные орнаменты и фигуры имитировали высокий рельеф, иногда даже круглую скульптуру, но поверхность стены при этом оставалась единой и цельной. Визуально эти ложноплеменные изображения были обращены внутрь интерьера и не входили в толщу стены или свода. Таким образом, и архитектурная поверхность, и монументальная гризайльная живопись сохраняли свою автономию. Но сегодня отказ от ордерной системы, от ложного хода, стремление органического сплава архитектуры и монументального искусства потребовали от художников и архитекторов поиска некоего симбиоза, при котором рождается новое архитектурно-живописное произведение.

Это новое явление наиболее точно сформулировал монументалист Вл. Васильев: «...суть творчества заключается не в создании произведения, похожего на жизнь или природу, а в создании произведения искусства, которое само является новой жизнью и но-

вой природой» [1]. Характеристику эту поддерживают и другие мастера, оценивающие станковую живопись А. Васнецова с этих позиций. Так, Р. Вардзигулянц говорит: «Картина плоскость у Васнецова заполнена объемами, приобретающими самоценность скульптуры. Движения формы осязаемы, рельеф не разрушает поверхность, и потому законченность проявляется не в сделанности деталей, а в их общей гармонии, взвешенности всех частей» [1].

Как же эти тенденции отражаются в его станковой живописи и в создании монументально-архитектурных произведений? Пожалуй, целесообразно начать именно со станковых работ, в которых построение пространства ярче выражено и более полно передает систему его построения. «Художник нашего времени не может согласиться с живописью, лишенной композиционной структуры, не организованной пространственно и ритмически», — считает А. Васнецов [3]. Его станковые картины, укрепленные на стенах, не имеют привычных рам, это их роднит с монументальными произведениями. Они всегда могут быть как бы «перенесены» на плоскость стены. Организация пространства особенно четко прослеживается в его многофигурных станковых работах, таких, как «Разгон демонстрации. 1905 год» (1985). Глубинная композиция строится, начиная с первого плана, на котором автор помещает две фигуры — женскую и детскую. Фоном для них служит стоящая стеной большая разнородная толпа — работницы, казаки, дети. Плоскостное решение этой многофигурной картины обладает большой значительностью и своеобразной объемностью, как бы наполненностью, эмоциональной и психологической.

В глубину изображения «уходят» ряды демонстрантов и казаков, и все персонажи поглощаются тюремной стеной, что придает композиции настроечное тревоги и безнадежности.

В другом полотне «Год 1919». (Добровольцы) (1975—1985) художник строит еще более сложную пространственную композицию, создавая глубокий и непростой ход в глубину. Начинает он, как всегда, от поверхности, от «первого плана»; фигуры стоят почти у края полотна, и движение композиции направлено вправо, вверх к открытой двери. Уравновешенный ритм фигур первого плана создает плотность и устойчивость полотна. Фасад дома, около которого стоят добровольцы, замыкает картину, придавая ее динамике покой. И здесь художник не допустил даже намека на «прорыв» поверхности. Все — и архитектура, и фигуры — остаются в плоскости холста (стены).

Особенно интересны с точки зрения построения среды и конструкции картины — его полотна, изображающие интерьер с персонажами. В этих работах А. Васнецов удивительно умело строит сложное «перетекание» пространства, нигде не «прорывая» изображения, и создавая при этом сложную ритмическую структуру.

В картине «Интерьер. Автопортрет с семьей» (1976) художник решает эту тему нетрадиционно — «разъе-



Государственный музей истории космонавтики им. К. Э. Циолковского в Калуге. 1966 г. Архитекторы Б. Бархин, Е. Киреев, Н. Орлова, В. Строгий, К. Фомин
Мозаика «Покорители космоса» в вести-

бюле музея. Художник А. Васнецов. Размер 20×8 м. Смальта, натуральный камень

Фрагменты центральной части мозаики

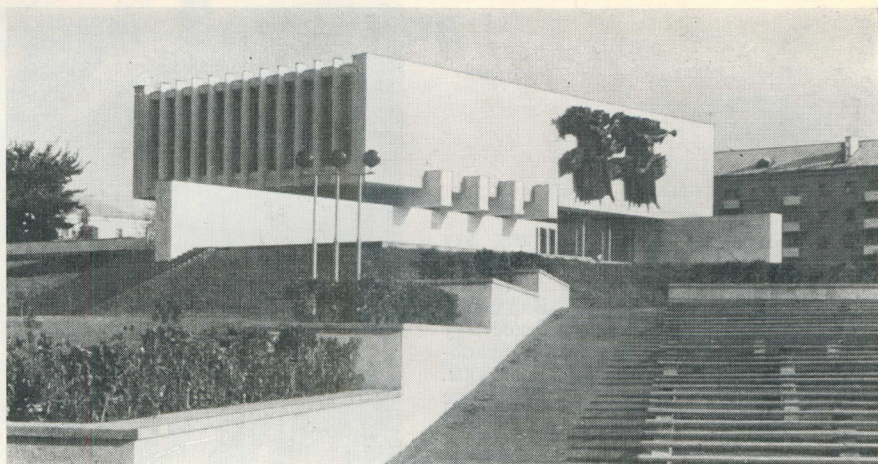




диния» персонажи и ставя задачу соединения их более сложным композиционным приемом. На первом плане — наклонившийся мальчик как бы «отзывается» в фигуре художника, расположенной горизонтально, и на третьем плане помещена сидящая женщина. За ней открытая в темноту дверь, что подразумевает продолжение повествования. Таким образом, зритель самостоятельно выстраивает цепь эмоционального и композиционного единства, изображенного на картине. Художник отказывается от «лобовой» упрощенной трактовки распространенной темы, прибегая к утверждению через образное отрицание ус-

тановившихся канонов. Происходит пластическое обогащение пространства картины, сами фигуры объемны, круглы и материальны, они создают пространство вокруг себя, их совмещение и взаимодействие придают произведению напряженность.

Станковая живопись А. Васнецова подчинена одной пластической идее — организации пространственной среды, в которой разворачивается сложное действие. Несмотря на минимум деталей и персонажей, включаемых обычно автором в произведение, картина обладает мощной композиционной силой и своеобразной «плотностью», на-

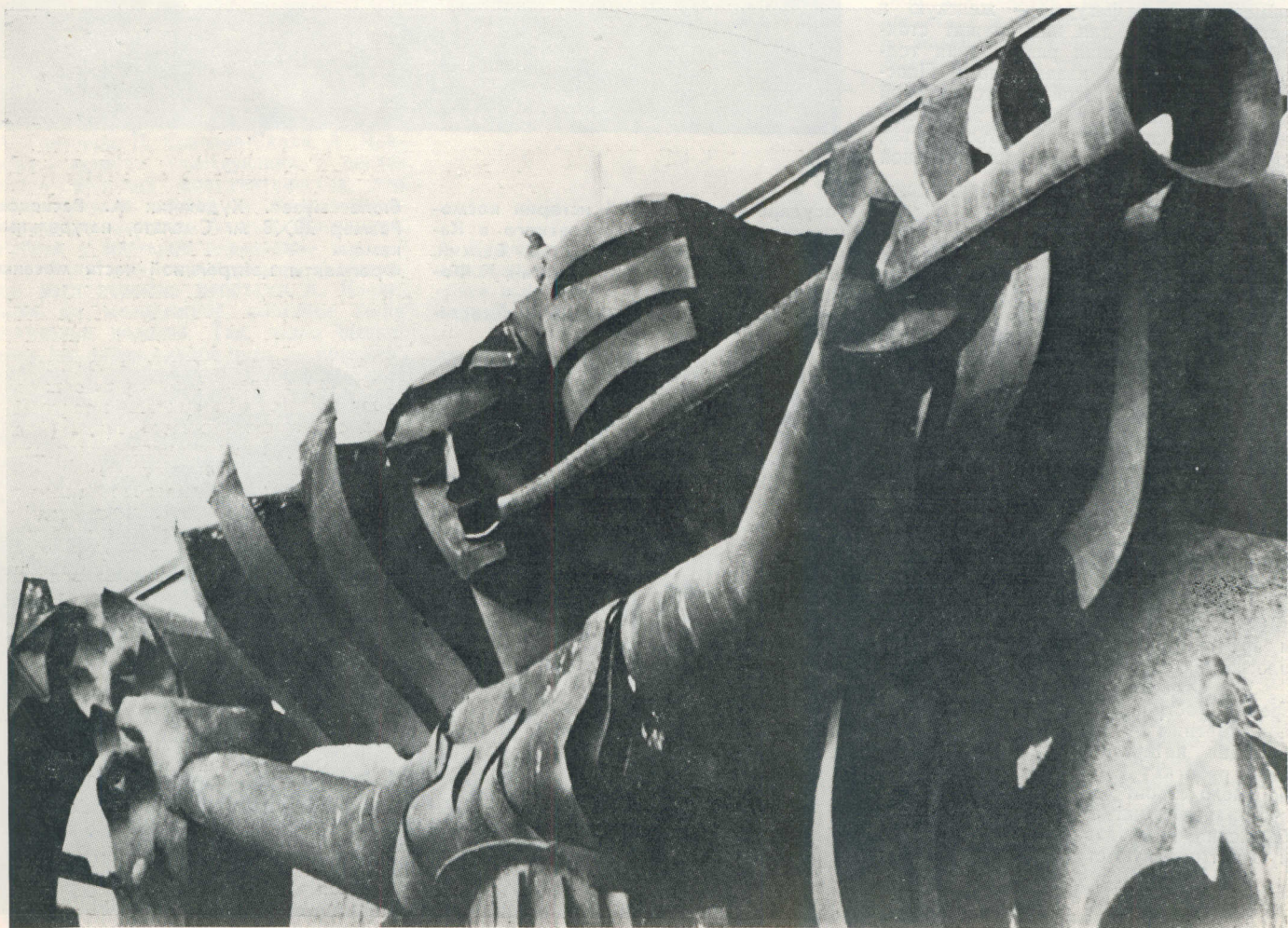


Государственный музей истории космонавтики
Фрагмент мозаики

Музей боевой комсомольской славы им. А. Матросова в городе Великие Луки. Архитекторы А. Белоконов, В. Брайнис, А. Константинов. 1971 г.

Общий вид

«Трубящие Славы». Горельеф на фасаде. Художник А. Васнецов в соавторстве с И. Васнецовой. Размер 15×5 м. Металл

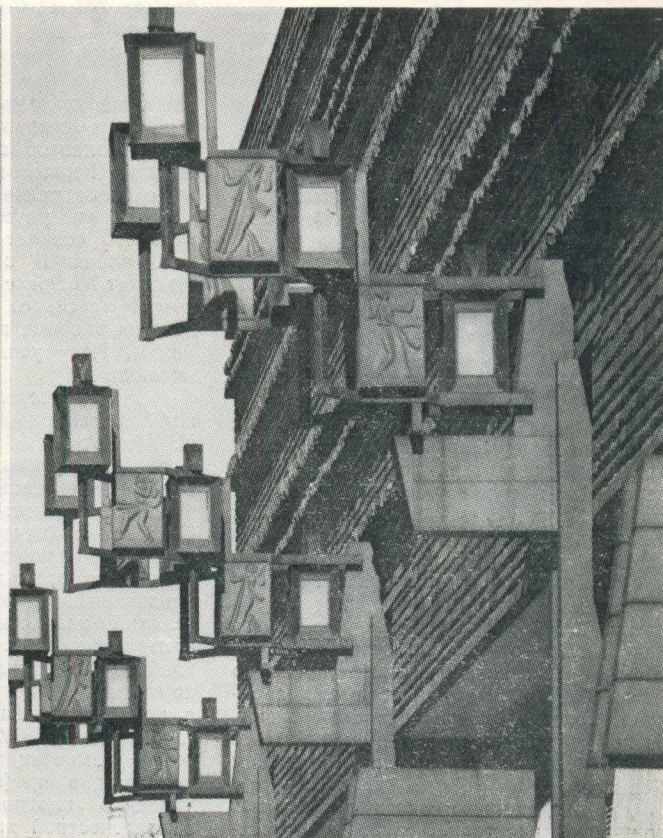




● Тульский орден Трудового Красного Знамени областной драматический театр им. М. Горького. Архитекторы А. Красильников, А. Попов, В. Шулрихтер.

«Музы». Скульптурная композиция на фасаде. Художник А. Васнецов в соавторстве с И. Васнецовой и Д. Шаховским. Металл, высота 4,5 м. Фрагмент фигуры

● МХАТ СССР им. Горького (новое здание на Тверском бульваре). 1973 г. Архитекторы В. Кубасов, В. Уляшов





сыщенностью содержания. Они как бы «успевают» многое рассказать сразу, при первом же общении, несмотря на то, что формально немногословны.

Но, пожалуй, самая сложная в этом отношении — картина «Мастерская на улице Вавилова, 65» (1984). Здесь три плана, три пространственных «пласта». Первый, где сидит женщина у окна, второй — горизонтальный подоконник и третий, совсем далекий — вид из окна на соседний фасад дома. Широкая светлая стена противоположного дома целиком замыкает плоскость холста и возвращает взгляд зрителя к фигуре на первом плане.

Может быть, именно это качество пространственной плотности его станковых произведений придает последним монументальную значительность настолько, что даже относительно небольшие по размеру полотна (например, «Портрет мужчины» или «Мать с ребенком») могут «держат стену», не допуская присутствия на ней других картин.

Теперь обратимся к монументальным работам художника, чтобы увидеть в них проявления того же принципа пространственного построения и связи с архитектурой. Перед нами мозаика «Покорители космоса» в Государственном музее истории космонавтики в Калуге. Здесь большая основная стена, разделяющая верхнюю и нижнюю часть экспозиции зала, смело заполнена символической мозаикой. Мозаика Васнецова стала центром всего комплекса интерьера музея. Ее уже нельзя ни «вынуть» оттуда, ни заменить станковым произведением... Она найдена по масштабу, характеру пластики, колориту и, конечно, раскрывает в художественном образе внутренний смысл музея как отражение завоевания Человеком Космоса.

Художник и здесь прибегает к принципу пространственного построе-

●
Новое здание издательства газеты «Известия». 1978 г. Архитекторы В. Кильпе, В. Уткин, Ю. Шевердяев
Вестибюль конференц-зала. Общий вид интерьера.
Мозаика «Человек и печать». Художник А. Васнецов в соавторстве с Н. Андроновым
Размер 200 м². Смальта, натуральный камень.

ния, уже знакомому нам по его многофигурным станковым полотнам. Группа космонавтов стоит плотным строем, образуя первый план, за ним — эпизоды с более мелкими изображениями, но все они повернуты в профиль или анфас, что создает плотность этого второго плана. В целом вся стена представляет собой единое живописное полотно, массивное и цельное. Здесь художник впервые вводит текстовые фрагменты, что усиливает значительность мозаики.

В интерьере холла нового здания редакции «Известия» (соавтор Н. Андронов) А. Васнецов использовал флорентийскую мозаику монохромных тонов как основу стен, замыкающих пространство интерьера. Тема мозаики «Человек и печать». Сохранен четкий ритм всей композиции и каждого ее звена, что придало интерьеру зала ненавязчивый, но мерный масштаб, отвечающий назначению холла официального учреждения. Строго и продуманно идейное содержание каждого звена композиции, раскрыто значение печати в победе революции и развитии советской культуры. Удачно вписаны шрифтовые композиции и фигуры, которые показаны в профиль или анфас. Это укрепило плотность мозаики, придав ей плоскостной характер. И здесь мож-

но проследить принцип пространственного построения композиции.

Проанализировав ряд мозаичных работ, органично вошедших в архитектуру современного здания и составивших единое архитектурно-художественное произведение, рассмотрим некоторые другие, в которых задача усложняется.

А. Васнецов ставит задачу внести в свое произведение черты национальной стилистики и создать из множества отдельных произведений единый, органичный сплав. По мнению соавторов, Васнецов — не только партнер архитекторов, а организатор одновременно рационально-конструктивной и художественно-выразительной сторон архитектуры. У него не сочетание произведений искусства с архитектурой, а преобразование всей архитектурной среды, в том числе и декора, что является само по себе наиболее национально традиционной линией в русской архитектуре.

Таковыми объектами явились интерьеры двух больших комплексов — «Русского ресторана» в Центре Международной торговли в Москве (художник А. Васнецов, архитекторы В. Кубасов, М. Посохин, П. Скокан, Д. Солопов, Г. Чернов) и официальных залов в Посольстве СССР в Бонне (художник А. Васнецов, архитектор В. Богданов). Какими художественными средствами передать русский национальный характер? Как совместить специфику русского стиля с предложенной структурой современного каркасно-панельного здания?

«Мне кажется, — говорит архитектор Д. Солопов, — художником был найден правильный путь основной образно-эмоциональной линии. Мир символов, предметов и ассоциаций, которыми умело оперирует мастер, и определил искомое духовное и художественное со-

держание работы» [1].

В этих объектах его внимание привлекли гобелены и мебель — главные составные общего замысла художника. Они помогли сделать интерьер единым организмом. К гобеленам Васнецов обратился впервые и нашел в этой области свой стиль — и современный, и восходящий к русскому барокко. Художник так оценивает свою работу по «Русскому ресторану»: «...это игровое, театрализованное решение в стандартных конструкциях архитектурного пространства путем введения цвета и вещи. Больше всего я боялся бутафории. Вернее, было обращение к стилистике, привлечение предмета, вещи как знака... хотелось сохранить ощущение подлинности». И далее: «Организм получился, хотя и простыми средствами. Здесь важно сделать хорошо вещь — двери, люстры, мебель — все элементы убранства, ансамбль вещей. Это и дало цельность». Архитектор Д. Солопов добавляет: «В данном случае можно говорить и о зрительном разнообразии, и одновременно о цельности».

Во всех элементах сохранен исторический дух эпохи, и все они вышли из-под одной руки художника. В целом ансамбль зала существует как единое целое — к его обстановке нельзя ни добавить что-либо, ни убрать что-то лишнее.

Второй ансамбль — официальные залы в Посольстве СССР в Бонне. Работа еще не закончена, и потому скажем о ней подробнее: еще ткются гобелены, изготавливаются мебель, люстры. Но уже сейчас можно судить об общем замысле и о том, как Васнецов в этом сложном объекте следует своему принципу.

Планировка объекта несколько сложнее, чем было в прошлых случаях. Из вестибюля лестница ведет на галерею, открытую в холл аркадой с глухой задней стеной. Парадные приемные залы выполнены в русском классическом

стиле. На глухой, продольной стене галереи, как бы встречая гостей и рассказывая о нашей стране, помещены несколько больших гобеленов, которые хорошо видны через проемы-аркады. Они представляют «Ленинград», «Чернигов», «Бухару» и «Сибирь». Композиция каждого гобелена вертикальна. Художник изобразил наиболее характерные архитектурные памятники, не стремясь к созданию традиционных картин. Композиция каждого свободна, живописна, динамична. Тематика — современна, но колорит гобеленов и трактовка деталей исходят из традиций XVIII в., причем ненавязчиво, тактично, что дает лишь ощущение исторических истоков. Васнецов отказывается от «прорыва» пространства, сохраняя плоскость ковра, колорит и мягкую трактовку деталей. Ковры придают стене ощущение мягкости и бархатистости. В центральном зале на торцевой стене предполагается большой гобелен — «Московский Кремль». И в его решении художник сумел внести свое, органично связав его с коврами галереи.

В зале приемов удачно продумана форма стульев: простая, строгая, конструктивная, и в то же время благодаря красной обивке высоких спиннок создается своеобразный декоративный ряд. Мысль ведет к истокам, от которых шел художник — традициям русского искусства петровского времени. Интерьер задуман сложный, «многоплановый», но все в нем удачно слито с архитектурой, так что невозможно отделить одно от другого, не нарушив единство целого, возникшего по воле художника и архитектора. Здесь можно говорить о симбиозе потому, что заменить гобелены станковыми картинами, или мебель, другой по рисунку и обивке, невозможно. Только в таком дуэте создается необходимый художественный сплав, новое произведение.

О том, что мастер свободно владеет не только живописью, но и пластикой, свидетельствуют многие декоративные произведения, в частности металлические архитектурные элементы — фонари-светильники на фасаде нового здания МХАТа. Они органично сочетаются с архитектурой и придают ей совершенно новое звучание. Сложные по конструктивной форме, расположенные выше фасада театра, они, как факелы, далеко отстоят от стены, что освещает пространство перед зданием и придает ему торжественный вид.

А. Васнецов художественно завершил сценическую коробку типового здания Дворца культуры в Уфе (1973). Скучное «анонимное» здание неизвестного назначения благодаря небольшому, но конструктивному дополнению обрело неповторимый индивидуальный образ театра. Верх венчает своеобразная конструкция из металла, получившая вполне заслуженное наименование — «короны».

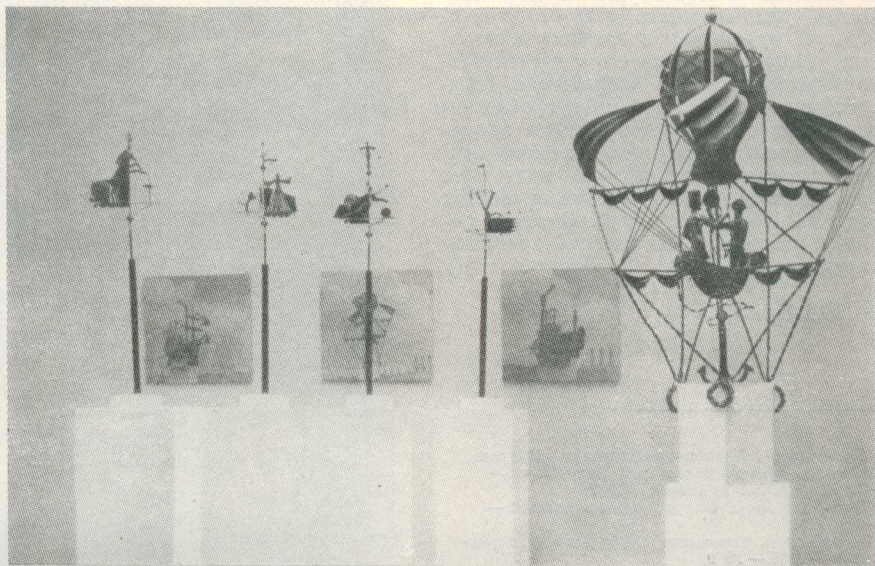
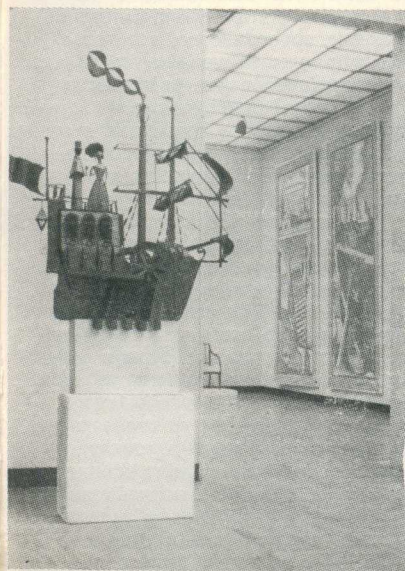
Художника не пугает работа с типовым зданием. Введением скульптуры он умеет придать ему совершенно иной вид и значение. Так произошло в Туле, где четырехфигурная композиция «Музы» на фасаде здания театра придала ему своеобразие и значительность.

Среди работ А. Васнецова — большой, выразительный барельеф на фасаде Музея боевой комсомольской славы имени А. Матросова в г. Великие Луки. Мощные и легкие фигуры «Трубящие Славы» наделены таким величием и монументальностью, что сообщили всему зданию торжественный и эпический строй.

Следующей большой, необычной по образному строю работой стал объект в городе Тольятти. На нем необходимо особо остановиться.

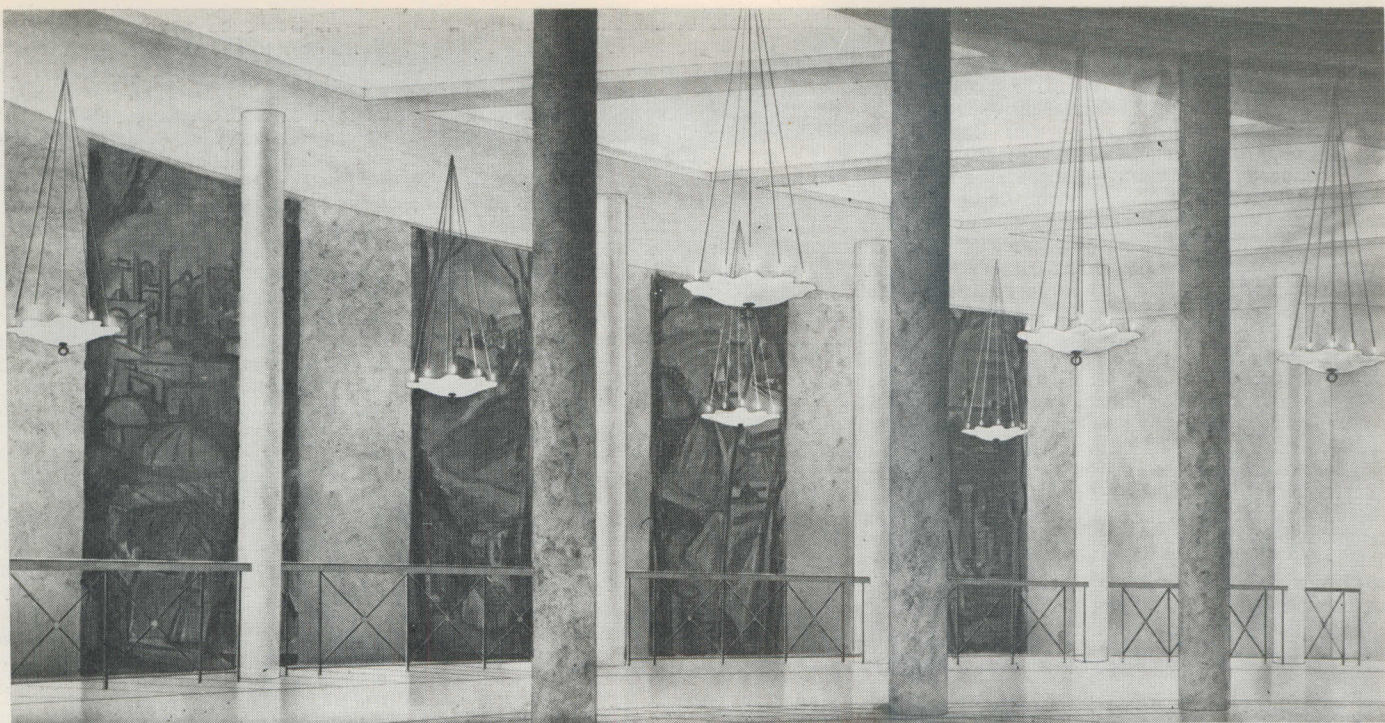
Работа над проектированием и застройкой Автозаводского района г. Тольятти, расположенного на берегу искусственного Куйбышевского моря, предоставила архитектору Е. Иохелесу и художнику А. Васнецову прекрасные условия для создания нового по характеру ансамбля. Здесь надо было решить объемно-пространственную композицию жилой среды большого современного города. Центральной частью явилась эспланада, созданная группой крупнопанельных жилых домов разной этажности — 5—9—16 этажей. Строгость и некоторое однообразие архитектурных объектов требовали таких форм монументально-декоративного искусства, которые бы создали вкупе с архитектурой оригинальный и запоминающийся образ.

А. Васнецов, следуя своим взглядам на такое сплавление архитектуры и монументального искусства, создал в партере главного бульвара большие пластические композиции, не имеющие себе аналогов — они посвящены истории развития отечественного транспорта, что отвечает духу самого района города автостроителей. На пьедесталах А. Васнецов установил условные, но достаточно реалистические изображе-



Из истории транспорта. Скульптурные композиции на бульваре города Тольятти. 1977 г. Архитектор Е. Иохелес; художник А. Васнецов

Модель «Пароход» (1/5 натуральной величины) в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. Щусева)
Общий вид проектов и моделей «Воздушный шар»

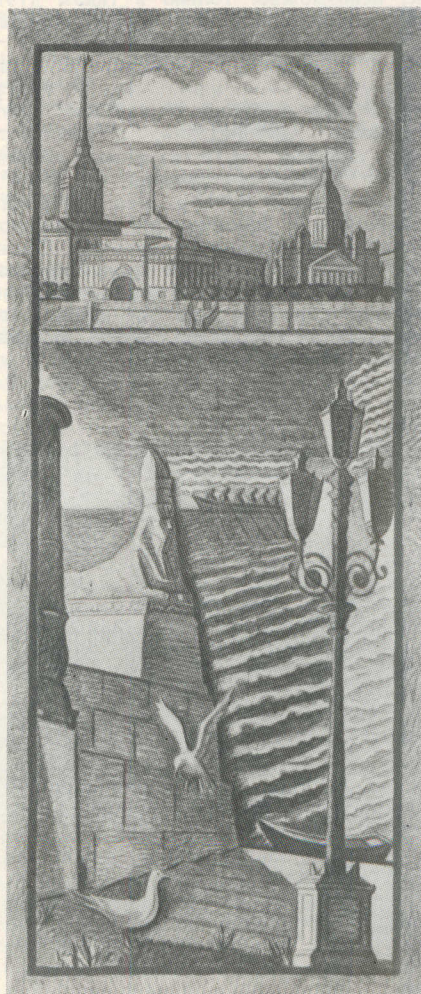


ния старинных транспортных машин — паровоза, колесного парохода, воздушного шара, автомобиля. Он дополнил свои «машины» персонажами в костюмах прошлого века, что выразило направление «ретро», характерное для нашего времени. Скульптурные композиции обладают реалистической формой, переданной условно, в более крупном масштабе моделировки, что потребовалось в данных пространственных условиях. Сложные огромные силуэты скульптур удачно возникают на фоне строгих геометрических панельных домов. Таким образом, благодаря синтезу архитектуры и монументальной скульптуры было создано нечто новое. Это не простая сумма, а новое, живое архитектурно-художественное произведение, органично вошедшее в конкретные условия, сформировавшее среду обитания жителей района.

«А. В. Васнецов, десятилетия работая со многими архитекторами, иногда показывает удивительные, почти магические образцы точного раскрытия образного строя произведений архитектуры», — говорит архитектор Е. Иохелес. Определяя взаимосвязь станковой и монументальной живописи художника, Е. Иохелес констатирует: «В этой живописи уже заложено все, что характеризует художника в его монументальных работах. Поэтому его монументальные произведения, в частности в Тольятти, прекрасно смотрятся в громадном пространстве, не растворяясь и не деформируясь в нем, а держа необходимый масштаб, отличающий настоящее монументальное произведение от всяких подделок и несуразностей. В этом, помимо, основное достоинство художника-монументалиста А. В. Васнецова» [1].

И. Воейкова

Посольство СССР в Бонне. Проектируется
Архитектор В. Богданов; художник А. Васнецов
Вестибюль с лестницей и гобеленами
Гобелен «Ленинград»
Зал приемов. Интерьер



Несколько слов о совместной работе.

Более 20 лет назад группа архитекторов, проектировавших здание Государственного музея истории космонавтики им. К. Э. Циолковского в Калуге (архитекторы Б. Бархин, Н. Орлова, К. Фомин, В. Строгий), познакомилась с художником Андреем Васнецовым, перед которым стояла задача создания крупного мозаичного панно в интерьере музея. Мы придавали этому идейно-содержательному произведению особое значение. После просмотра проекта музея главный конструктор С. П. Королев рекомендовал нам отказаться от тематического рельефа на фасаде здания. Предназначенная для размещения мозаики стена-пилон разделяла в поперечном направлении протяженный объем здания, вдоль стены шла лестница, что требовало учета возможных точек восприятия мозаики. Восприятие предусматривалось из Вводного зала, при подъеме по маршам лестницы, а также из зала второго этажа (перекрытие этого зала было отодвинуто от лестницы). В связи с этим образовывалось двусветное пространство, что позволяло воспринимать мозаику целиком в динамике. Свообразие размещения монументальной живописи в архитектурном пространстве потребовало связи с архитектурной структурой помещения и учета восприятия произведения в пространстве и времени.

Создание мозаики потребовало много труда: композиции, рисунок картонов в натуральную величину, выполнения фрагмента в материале. Это представляло сложность еще и потому, что пришлось преодолевать сопротивление Министерства культуры и советов художественного комбината, настроенного относительно к творчеству Васнецова. Поддержка со стороны авторского коллектива архитекторов позволила осуществить этот грандиозный замысел. Мозаика, посвященная теме «Покорители космоса», развивалась слева направо, как и движение человека по лестнице. Создавался некий

¹ Васнецов А. Автобиографические заметки. Каталог выставки «Андрей Васнецов». — М.: Советский художник, 1987.

² Виоле ле Дюк. Об украшении зданий. — М., 1911.

³ Васнецов А. Открытие Сурбарана // Творчество. — 1985. — № 9.



условный мир — произведение как бы окружало посетителя. Начиналась композиция с крупной фигуры женщины-лаборанта, центральная часть мозаики — смысловой стержень произведения — представляла собой три обобщенных образа: ученого (С. Королев), космонавта (Ю. Гагарин) и рабочего. Мозаика строилась на соподчинении фигур разного масштаба, при этом крупные фигуры образовывали как бы силовое поле вокруг себя.

Андрей Васнецов уже с первых эскизов активно истолковывал тему и задался целью (как это и подобает в монументальном искусстве) сохранить плоскость пилона благодаря ограниченной пространственной глубине изображения при выделении фигур и фона. Ему удалось добиться целостности композиции путем ритмического чередования фрагментов и введения в фигуры вертикальной структуры складок одежды, образующих как бы единую барельефную поверхность. Своеобразный колорит и пластическое истолкование — сам стиль произведения — вызы-

вали аналогию с русским традиционным монументальным искусством. Благодаря масштабу и непосредственной познавательной и образной связи мозаики с посетителем, произведение А. Васнецова активно действует и оказывается необходимым в формировании атмосферы музея. Сплав монументального искусства с архитектурой организует пространство музея. Мозаика «Покорители космоса» символизирует созидательность искусства, его духовность, содержательность и индивидуальную выразительность.

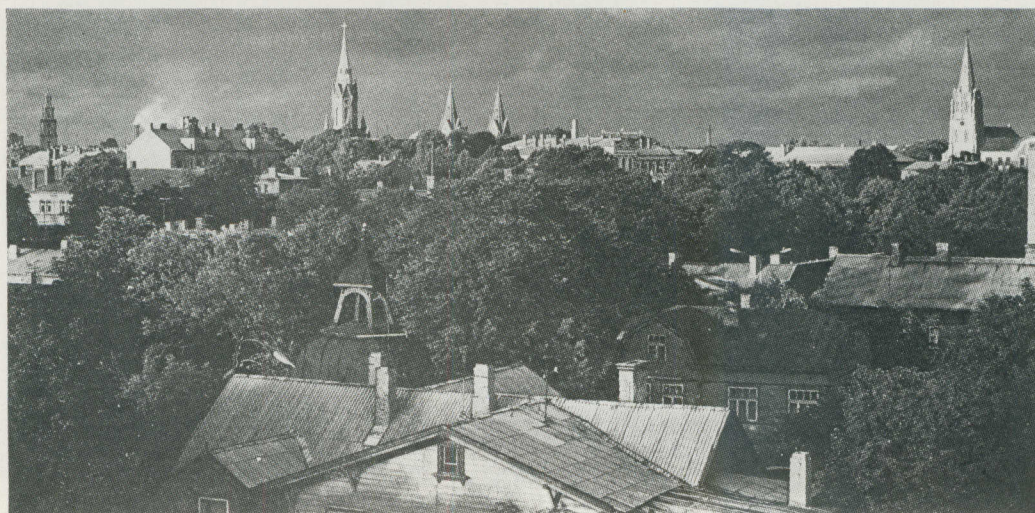
Взаимоотношения архитектора с художником-монументалистом строятся на взаимопонимании закономерностей монументального искусства, архитектурной формы и пространства. Это возможно лишь при широте творческого мышления.

Творческое содружество с Андреем Владимировичем Васнецовым продолжалось в работе над конкурсным проектом Центрального музея В. И. Ленина в Москве в расширенном авторском коллективе.

Недавно прошедший показ работ мастера в Выставочном зале на Крымской набережной еще раз продемонстрировал несомненный талант, высокий художественный вкус и разнообразность творческих интересов Васнецова и подтвердил значительность места монументальной живописи и скульптуры в его творчестве.

В. Бархин

Молодые архитекторы Лиепайи



Что может профессионал

Главный архитектор города — едва ли не самый популярный персонаж статей о проблемах профессии. Часто он вообще не архитектор (говорят, эту должность может занять даже парикмахер), а если и является обладателем соответствующего диплома, то обычно бесправным, выступающим в роли не то землемера, не то — сторожа ничейных территорий.

Улдис Пиленс в этом смысле — лицо примечательное. В Лиепāju, город, который несправедливо назвать провинцией, но который все же далеко не столица, туда, где уже поработали строители, но где очень давно не видели настоящего архитектора, пришел человек, легко ориентирующийся в последних новинках мировой архитектуры. Для него понятия «радикальный эклектизм», «контекстуализм», «мифология места», «миссия архитектора» и прочие термины, привычные скорее на журнальных страницах, а не на план-

шетах, столь же естественны, как для его предшественников — «высота потолка», «жилая и полезная площадь», «шаг несущих опор». Пришел энергичный мастер, любящий свой город и желающий помочь ему профессиональным умением. Многое ли зависит лично от него? Что удастся сделать при почти прежних «прочих условиях»?

Пиленс получил наследство богатое, но крайне запущенное. И вексель оплачивать ему.

Лиепāja удивительно обаятельна, какой бы неопределенной ни казалась эта характеристика. Она невелика, но просторна, улицы ее уютны. Город не прячется в изгибах рельефа, стоит свободно и ровно; он открыт стихиям и дружен с ними. О его волноломы, высоко салютуя белой пеной, разбивается настоящая, не отстоявшаяся в заливах Балтики. В небе шествуют пышные морские облака, когда же их нет, — фасады сияют в резком холодном свете северного солнца.

Лиепāja порождена морем, оно же и до сих пор определяет ее судьбу. Из всех богов главнейший здесь — Меркурий, недаром его алтарь установлен в самом посещаемом «храме» — на главной торговой улице, рядом с устьем канала, куда и сейчас заходят корабли. Увы, сегодня Гермесу некому

покровительствовать, разве что «фаворитам Луны» и работникам сферы обслуживания: торговый порт закрыт в 60-х. Но город остался портовым. У его причалов покачиваются ржавые корпуса траулеров с вмятинами — отпечатками океанских волн. С их бортов после 150-суточного плавания сходят на берег жаждущие земных благ моряки. Встречается иногда и элегантная военноморская форма.

Однако парадного морского фасада у Лиепайи нет. Море здесь — нечто само собой разумеющееся, к нему не нужно было проводить торжественных магистралей. Просто на краю города, куда ведет широкий тенистый бульвар, лежит вода, так же, как где-нибудь в Нечерноземье — поля или рощи. Есть, правда, и различие: ночью море — граница. Каждый вечер ровно в 23.00 его отсекает контрольно-следовая полоса, и песчаный берег, до сих пор одабривающий россыпями янтаря, заливается светом множества прожекторов.

Лиепāja — город не древний, но старинный, утвердивший в своих правах три с половиной века назад. Время ее единственного пока расцвета приходится на вторую половину прошлого — начало нашего столетия, когда она начинала конкурировать с Ригой. Горо-



жане и сейчас гордятся тем, что именно здесь был пущен первый трамвай (значительно раньше, чем в столице Латвии), что был даже рейс Лиепая-Нью-Йорк, куда раз в две недели отходил пароход. В память о тех временах остались здания в стиле «модерн» (точнее — «югенд-стиль»), по своим достоинствам не уступающие столичным, ведь проекты для них заказывались даже в Берлине.

К сожалению, старый город невозможно сберечь целиком, так как значительная часть застройки в центре деревянная. Влажными солеными ветрами многие дома превращены в чудом еще сохраняющую форму труху. Кажется, если ударить, то рука пройдет насквозь, не встречая препятствий. Не случайно черны стены ближайших к морю построек — они обиты толем. (Между прочим, в инженерные расчеты здесь вводятся четырехкратные по сравнению с обычными величины ветровой нагрузки.)

Отопление в центре печное. Летними вечерами в городе раздается стук топоров — колют дрова, складывая их в круглые, как афишные тумбы, поленицы. Эти поленицы стали так же неотъемлемой частью образа Лиепай, как брусчатка мостовой или статуя бога торговли — Гермеса.

Не меньше проблем оставили Пиленсу и коллеги. В «эпоху застоя» стояло не все, часто как раз то, что не должно было, — двигалось, к сожалению, вперед. Так, в исторический центр ворвались «пятэтажки», ставшие абсурдным и уродливым фоном старой застройки и древних портовых амбаров, сложенных когда-то из столь гигантских столбов, какие теперь и не встретишь. Не самым умным образом осуществлялось и освоение свободных территорий. Наше индустриальное строительство подобно македонской фаланге: ему необходимо широкое ровное поле. Лишь на просторе может оно развернуть свои «боевые порядки» и пойти в наступление, сметая все на своем пути. Однако в Лиенае такие поля нашлись лишь вдали от центра. В результате при том же, что и до революции, сотысячном населении территория города выросла едва ли не втрое. При этом жилищный вопрос так и не был решен, но ко всем прочим проблемам прибавилась транспортная.

Впрочем, и сегодня далеко не весь город подвластен главному архитектору, значительная часть его принадлежит «сильным ведомствам», и только Нептун ведаёт, откуда берут они свои проекты.

Улдис Пиленс совсем недавно в новой должности, но его энергичный напор уже чувствуется в Лиенае. Впрочем, одно, наверное, самое главное достижение как раз не может быть увидено: он добился отмены старого генерального плана, по сути превращавшего центр в еще один микрорайон.

Одновременно был проведен конкурс на местный проект типовой застройки, которым справедливо гордится СА Латвии. По его результатам из наиболее технологичных вариантов, учитывающих существующую элементную базу, уже реализуется оригинальный жилой квартал в центре города. На кооперативных началах строятся и более сложные сооружения. В дальнейшем Пиленс надеется привлечь к осуществлению таких проектов и частных домовладельцев; осенью 1986 г. был проведен пленэр-конкурс на концептуальный проект квартала индивидуальной застройки.

Конечно, пока еще не эти элегантные 2—4-этажные дома определяют лицо Лиепай. Но они уже есть. Как опытный стратег, архитектор расставляет их по периметру старого города. Это — плацдармы, с которых начнется наступление. Впрочем, в самый центр он входит не торопится: «Сначала научимся строить на периферии». В сохранении, если и не облика, то хотя бы духа города и его планировочной структуры, видит главный архитектор одну из основных своих задач.

Все это не значит, разумеется, что центральный район вообще остается пока без внимания. Пиленс, насколько это возможно, старается уже сейчас исправить чужие ошибки. Перед типовыми домами на разных уровнях устраиваются «палисадники», своего рода субпространства — простой и сравнительно дешевый прием, позволяющий создать микроландшафт, четче обозначить расплывшийся фронт улицы и отчасти решить проблему шумозащиты. Другая мера, планируемая в центре, — пространственно развитые перемиčky между домами, призванные сомкнуть и стилистически обогатить унылый строй «пятэтажек». Серьезная роль отводится здесь и малым формам, элементам городского дизайна: транспортным павильонам, воротам, афишным тумбам и т. д. На центральной площади установлена довольно необычная Доска почета, выполненная в стиле «хай-тек». Стиль, правда, в какой-то мере вынужденный, так как ее элегантные конструкции — тяги, шарниры и гнутые трубы — сильная дань местным заводам.

Когда-то в Лиенае было четыре трамвайных линии. Потом решили, что автобусы прогрессивней, и сейчас Пиленс отстаивает последний уцелевший маршрут. Проблема, на первый взгляд, чисто функциональная, но уберете трамвай, и город перестанет быть городом, оставшись лишь «средой обитания», ведь его рельсы ведут в прошлое.

Ближайшие соратники Пиленса — главный художник города Юрис Плесумс и 15 его коллег. Их поле деятельности — колористика, фрески, брендмауэров и оформление массовых празднеств (задача, по существу, градообразующая, так как нет города там, где жители не чувствуют себя его гражданами, частью сплоченного целого).

Особая тема — пешеходная зона на улице Ленина. Она — первое, что замечает приезжий, к ней не может остаться равнодушным и ни один житель города. По-видимому, для Пиленса данная работа оказалась манифестом, своего рода инаугурационной речью, ею он призвал в союзники горожан. Улица эта, к счастью, не разделила участи аналогичных проектов в больших городах. Она не стала ни Гайд, ни Луна-парком, ни торговым пассажем без крыши. Здесь можно просто пройтись пешком, выпить хороший кофе (в баре или прямо на воздухе, под нарядным зонтиком), всласть покопаться в местном «Букинисте», заказать что-нибудь в ателье или сфотографироваться в обязательном почему-то на пешеходных улицах фотосалоне. Справедливости ради отметим, что особой заслуги Пиленса в этом нет, просто город невелик и несуетен, да и приезжих в нем не очень много. Так или иначе, но улица органично вошла в жизнь Лиепай и не выглядит в ней экзотическим инородным телом.

Неизбежную фразу о том, что Улдис Пиленс еще очень молод (быть может, он вообще самый молодой из главных архитекторов городов), я нарочно приберег к концу разговора. Восхищаться ли этим, удивляться ли или счесть явлением редким, но в принципе нормальным — дело читателя. В конце концов, молодость сама по себе — еще не достоинство. Главное для нас не она, а талант художника, мастерство профессионала и энергия организатора — качества, которыми, безусловно, обладает архитектор из Лиепай. Нет сомнений, что мы еще не раз услышим о нем.

С. Кавтарадзе



УЛДИС ПИЛЕНС, архитектор, член СА СССР с 1983 г.

Родился в 1956 г. в г. Лиепая Латвийской ССР.

1974—1976 гг. — обучение на архитектурно-строительном факультете Рижского политехнического института.

1976—1980 гг. — обучение в высшей школе архитектуры и строительства в г. Веймаре (Германская Демократическая Республика).

1980 г. — защита диплома совместно с немецкими архитекторами Д. Будцуном (D. Budzon) и Р. Гутяром (R. Gutjahr) на тему «Пространственная и социальная реабилитация части исторического центра г. Эрфурт» (ГДР).

1981 г. — проект получает одну из премий и диплом на всемирном конкурсе проектных работ студентов-архитекторов, премию и диплом Союза архитекторов ГДР, медаль и премию имени архитектора Отто Энгелбергера, учрежденного высшей школой архитектуры и строительства Веймара.

1981—1983 гг. — руководитель Латвийского дизайнцентра.

1983—1987 гг. — главный архитектор г. Лиепай (Латвийская ССР), руководитель архитектурно-планировочного бюро Лиепайского горисполкома. Проектирует архитектурные объекты, объекты дизайна среды. Публикует ряд статей о проблемах архитектуры и градостроительства в Латвийской ССР.

1985 г. — руководит авторским коллективом (ответственный редактор) сборника «Архитектура и дизайн».

1987 г. — руководит разработкой проекта регенерации исторического центра г. Лиепай. В составе авторского коллектива разрабатывает план Генерального развития г. Лиепая до 2010 г.

Хобби — сценография, костюмы, плакаты для Лиепайского государственного театра.



Миссия и обязанности

Права города Лиепая получила в 1625 г. Пережив несколько подъемов и спадов в своем развитии, во 2-й половине XIX столетия город бурно развивался в значительный промышленный и культурный центр региона, в крупный порт, а также в излюбленное место отдыха на Балтийском море.

В 1863 г. город насчитывает около 10 тыс. жителей. В 1889 г. число жителей составляет уже 65 тыс., а в 1914 г. почти 100 тыс. Такие бурные темпы роста в это время не знает ни один другой город Латвии.

Обе мировые войны, ситуация послевоенных лет не дают возможность городу завоевать тот блестящий экономический, политический и культурный статус, который город Лиепая имел перед первой мировой войной. Только в 70-е годы Лиепая восстанавливает свой статус города с 100-тысячным населением.

На данном этапе своего развития Лиепая — второй по экономической мощи и третий по числу населения город в республике. С точки зрения экономических и социальных проблем Лиепая один из самых сложных городов Латвии. Это же с полным правом можно сказать и о градостроительной и архитектурной ситуации в городе. Его центр характеризует уличная сеть начала XVIII в. со значительно более поздней застройкой. Определяющее место в структуре застройки занимает непов-

торимый сплав разных стилей, материалов, деталей и строительных приемов XIX и первой половины XX в.

Периферия города того времени образовывается как плотная 1—2—3-этажная, как правило деревянная застройка, расположенная в классической градостроительной структуре второй половины XIX в. с жесткой, периметральной, прямоугольной характеристической кварталов. В застройке периферии противостоят художественные поиски стилистической изящности и жесткая и конкретная социальная задача — обеспечение рабочей силы растущих промышленных предприятий жильем с характерной для рабочих кварталов степенью комфорта.

Лучше или хуже в структуру застройки центра вписываются также объекты 30-х годов, строительные объекты 50-х, 60-х годов (если не считать полигоны крупнопанельной жилой застройки 70—80-х годов), они только дополняют периферию нынешнего города, но не определяют образ города.

Беспримечательный по своим масштабам строительный бум конца XIX—начала XX в. определяет в значительной мере сегодняшнюю градостроительную и архитектурную политику, костяк которой образуют:

во-первых, необходимость в беспрецедентно короткие сроки (ближайшие 15—20 лет) заменить огромный объем деревянной застройки конца XIX — начала XX в. на бывшей периферии центра, не уничтожая еще жизнеспособный социально-психологический климат и масштаб исторического пространства;

во-вторых, воссоздание архитектурной и пространственной ценности центра, разрушенного в годы войны, при компенсировании современным строительством то недостаточное уважение к исторической и культурной среде, которое демонстрирует значительная часть послевоенных объектов и застройка 50—60-х годов;

в-третьих, осознанная политика социального и пространственного освоения новых микрорайонов на окраинах города, где до сих пор определяющее место занимает созданная диктатом крупного домостроения градостроительная структура, являющаяся результатом не социального планирования, а строительной технологии.

Помимо социальных задач, решаемых в новых микрорайонах, это не-





обходимо для создания уравновешенного и «мягкого» социально-психологического перехода на созданный историческим центром города общегородской социальный, культурный и пространственный статус.

ОПОРНЫЕ ТОЧКИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ.

1. Об осознании миссии

Чтобы работать с таким социальным и культурным феноменом, как город, недостаточно иметь ясную профессиональную подготовку, недостаточно также поставить диагноз состояния исторической, социально-экономической, культурной и пространственной структур. Необходимо как можно ближе проникнуть в душу города, осознать духовность и душевность, которую излучают архитектурные формы и пространственные ситуации. Но проникновение в душу города не дается привычной архитектурной и градостроительной логикой. Эту тайну следует искать в отношениях человека и среды, в механизме этих отношений.

Воплощать свои профессиональные идеи приходится не на пустом месте, а в конкретной среде, осознав себя

лишь звеном в давно сплетенной цепи, только маленькой частью процесса вечности в ситуации, когда архитектурный и градостроительный компоненты плотно срастаются с компонентами социально-психологическими, культурно-политическими и экономическими — это значит на другом концептуальном уровне, на другом уровне профессиональной ответственности смотреть на традиционные представления о миссии архитектора.

Миссия — это ведь не значит творить новые архитектурные шедевры (такая самоцель была и будет всегда у всех архитекторов независимо от их национальных, политических и профессиональных особенностей), провозглашать надуманные социальные преимущества того или другого формально-эстетического направления или пытаться преобразовать общество с помощью архитектурных и градостроительных средств.

Миссия — это значит делать все возможное с теми средствами, которые определяют профессия архитектора и умение своего ремесла для того, чтобы по возможности точнее и безболезненнее увязать очень быстрые темпы преобразования предметно-простран-

● Пешеходная улица, 1987 г.,
автор концепции Г. Шнипке

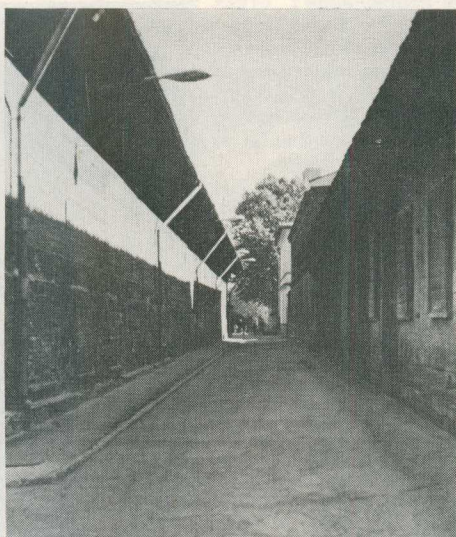
● Пристройка к магазину
«Оптика», 1987 г., автор
В. Юкмане

ственной среды со способностью общества все время приспосабливаться к этим вечным переменам.

Потому нет у архитектора важнее задачи (и не только в городе Лиепая), как сохранение характерного для каждой исторической среды полноправного жизнеспособного социально-культурного контекста.

Если изменение контекста неизбежно, то необходимо осознать допустимую скорость изменения среды, правильно оценивая в каждой ситуации возможность человека к постепенной адаптации в такой среде, правильно определяя также темпы, формы и масштаб изменений.

Существует самая тесная взаимосвязь между такими традиционными



понятиями архитектуры и градостроительства, как масштаб, контекст, формы, и этими же самыми понятиями как элементами социально-психологического планирования среды. Отсюда следует сделать вывод, что результатом работы архитектора в конкретной среде является не просто архитектура, а впечатление от правильно понятой пространственной организации среды, осознанного понятия «души города», культурных и социальных (да, и экономических) процессов в городе.

Последнее могло бы быть одной из немногих общих опорных точек и для архитектора, и для экономиста, и для политика, и для строителя.

II. Осознание среды

Сколько людей, столько индивидуальностей, столько разных восприятий среды и города. У архитектора своя модель восприятия города, где гарантии тому, что его восприятие единственно правильное, объективное?

Немного расширив методику опроса и анкетирования жителей, предложенную Кевином Линчем, удалось создать более объективный образный каркас города — исходный документ для практически любой строительной активности в городе.

Анкетирование жителей и анализ структуры города показали, что:

1) город (по крайней мере такой, каким сейчас является Лиепая) не может быть воспринят как одно пространственное целое, а лишь линейно (место жительства+центр+место работы+что-то свое особое);

2) выразитель линейного и индивидуального восприятия города — это центр. Центр — не только визитная карточка города, это самый чувствительный барометр настроения жителей города независимо от того, насколько далеко от центра находится место жительства и место работы каждого. На проблемы центра следует реагировать чувствительнее всего, оперативнее всего;

3) восприятие структуры города не подчиняется привычному для архитекторов архитектурному и пространственному анализу, если недостаточны знания о присущем каждому конкретному месту историческом, мифическом, мистическом и публицистическом фоне.

Так, никакой градостроительной логикой не объяснить, почему совсем обычная скульптура Меркурия на фасаде здания в центре города горожанами воспринимается значительно, чем самая

живая и характерная для города торговая улица;

4) в структуре города, в том числе и в его центре, достаточно «белых пятен», не фиксированных в сознании жителей пространственных ситуаций, не являющихся составной частью образного каркаса города. В таких ситуациях имеется множество предпосылок для смелых и новаторских архитектурных решений, которые в случае удачи укрепляют и развивают образ города. Полностью противоположное отношение должно быть к тем пространственным ситуациям, которые в сознании жителей занимают четкое и характерное для города место. Здесь арсенал проектных средств следует ограничить до минимума, удовлетворясь программой реставрационных работ и мероприятий по повышению уровня технического комфорта среды;

5) чем ближе объект, определяющий в какой-то мере образ города, к центру, тем меньше могут быть его физические параметры — архитектурные детали, дизайн. Поэтому иерархия пространственной структуры города строится на оценке исторически сложившейся жизнеспособной городской среды;

6) в исторически сложившейся среде с многогранными и многослойными строительными и архитектурными традициями возможно использовать практически любую из концепций модернизма и постмодернизма. Но никогда с такой средой не уживаются чистые, хрестоматийные примеры каждого стиля или концепций. Конкретная социальная и культурная среда требует от каждой такой концепции интегрированного, чуткого, регионального и контекстуального подхода, тем самым образуя интересные, своеобразные и свежие образы любого стилистического подхода, обогащая архитектурную культуру в целом;

7) функциональный каркас города не совпадает с образным. Но развивать, обогащать надо как один, так и другой. Оценивая строительные мощности и определяя объекты, следует создавать объекты, обогащающие как функциональный, так и образный каркас города, но особое внимание и место уделяя объектам, которые должны играть значительную роль как для одного, так для другого каркаса, т. е. находящиеся в точке их соприкосновения. Не формально-эстетическая платформа, а пропорции и напряжения между сим-

волическим и утилитарным, между духовным и декоративным и т. д. диктуют метод подхода к проектированию. Стилистику определяет метод, метод определяет ситуация, а ситуацию определяет напряжение между функциональным и образным значением объекта в структуре города.

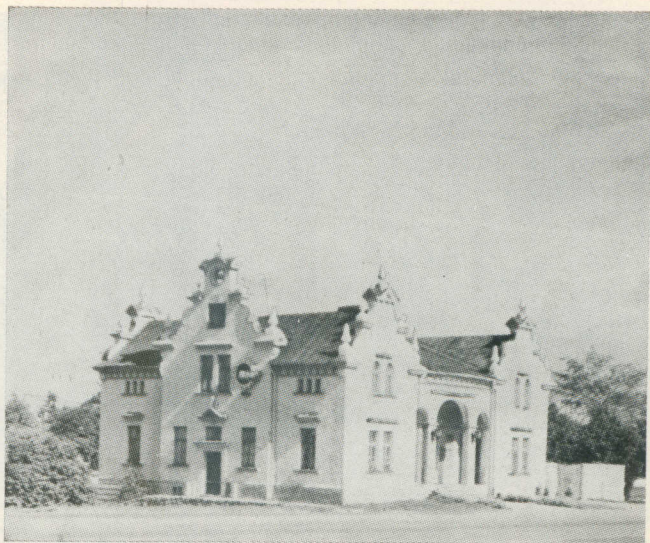
III. Осознание действия

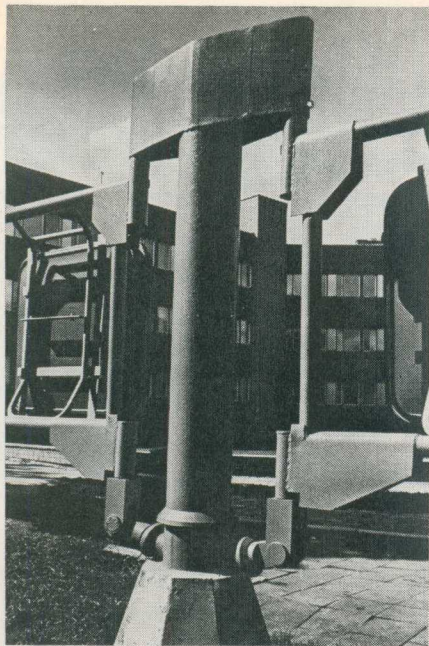
1. Каждое положительно и осознающее свое предназначение изменение в среде — это психологический, поднимающий самосознание жителей акт, акт раскрытия резервов гражданственности и местного патриотизма. А это для города Лиепая в данной ситуации является не только тактической, но и стратегической задачей.

2. Осознание роли образного каркаса города в планировании застройкой опровергает математическую аксиому, что от перемены мест слагаемых сумма не меняется. В градостроительстве меняется, и еще как меняется! Это особенно следует учесть, работая в городе (как Лиепая) с ограниченными строительными мощностями, с недостаточными объемами работ по благоустройству, одновременно решая неотложные социальные задачи (обновление жилого фонда города и сохранение существующей застройки). Должно быть четкое и целенаправленное воздействие на планирование строительных работ и программы благоустройства города методами режиссуры, определяя самые эффективные подходы к каждой пространственной ситуации.

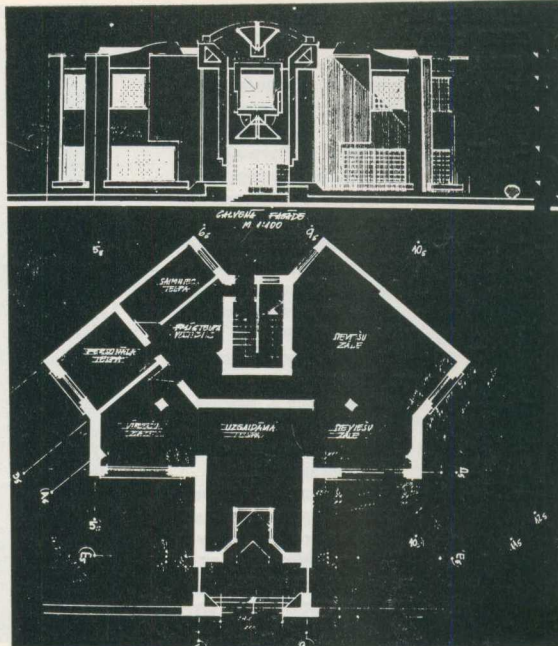
3. Если мы уверены или интуитивно чувствуем ожидаемый положительный результат от воздействия на среду, то еще больше этот положительный эффект может укрепить скорость реализации объекта или создание пригодной для него легенды, мифа, образа еще до начала строительных работ, тем самым не только создавая благоприятную атмосферу вокруг рождения объекта, но и компенсируя отсутствие собственноручно истории.

4. Важная роль отводится сформулированному Кевином Линчем эффекту осознания себя самого в среде. Это вопрос социальной комфортности города, когда становится ясным необходимость работы над стабилизацией и улучшением существования социальных и демографических групп с тем, чтобы каждая группа могла бы отобразить характерные и пригодные для себя элементы среды. Такой подход тре-





Городская Доска почета,
1987 г., автор Г. Цукурс



Угловая пристройка (парикмахерская) к жилому дому,
1987 г., автор А. Паделис-Линс

бует четкого осознания всего механизма социального планирования города, общего для всех и специфического для каждой группы в отдельности.

Даже внесение мелких изменений в среду может иметь большие социальные последствия.

5. Есть место в городе, где только высокий профессионализм и комплексный подход способны дать желаемый результат. Но немало также мест и задач в городе, к которым редко удается привлечь квалифицированного профессионала, но где даже лучше вживется объект или работа, выполненная на основе непрофессионального энтузиазма. Это огромный неиспользованный творческий потенциал, который может быть использован для повышения уровня благоустройства города или при решении оперативных задач. Очень важно умение чутко управлять этим энтузиазмом и социальной инициативой горожан.

6. Так как основная сверхзадача — это стабилизация исторической и культурной среды, сохранение особенностей образа города в процессе вечных перемен, то невозможно использование архитектурного импорта в буквальной форме. В такой ситуации возможна только максимальная ориентация

на интеллектуальные ресурсы «местного значения» независимо от того, к какому стилистическому языку она принадлежит. Главное здесь, насколько этот язык вник в «духовность» среды, насколько он является ее составной частью, аккумулируя и воспроизводя в новом качестве «духовность» среды, воссоздавая через работу над образом города его душу в характерном и непрерывно развивающемся качестве.

7. Техническое состояние и степень износа градостроительных структур находятся в самой тесной взаимосвязи с изменениями социального статуса этих структур, модели поведения в них. Потому в городских районах, созданных в короткое время, таких, как периферия центра конца XIX — начала XX в., одновременно с физическим износом застройки отзвуки социальных проблем значительно чувствительнее, чем в районах, где застройка создавалась и изменяется постепенное. Это убедительно демонстрирует многослойный, развернутый во времени характер городского центра. Здесь любая строительная активность должна нести в себе значительно больший заряд художественно-интуитивного подхода по сравнению с подходом, решающим узко утилитарные задачи.

Наивно предполагать, что городскую среду, ее социальный и культурный статус формирует только профессиональная элита. Город всегда был и будет тонким и сложным организмом, в котором проявляется огромное разнообразие человеческих активностей. Не осознать это — значит потерять ясность в определении своего места и своей задачи в контексте общей направленности

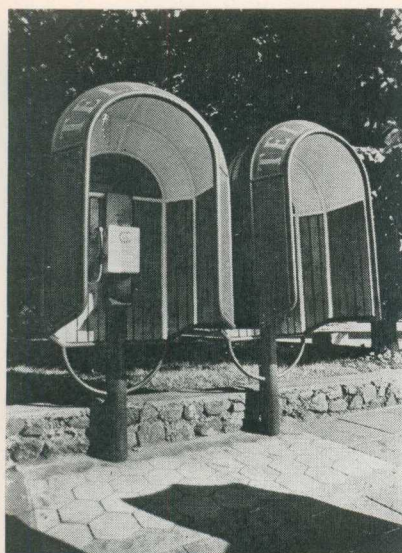
на стабилизацию социальных и культурных процессов в городе на данном этапе. По-моему, сказанное здесь — это только первый этап длительной и, самое главное, последовательной политики, когда важнее манифестации собственного мнения в объектах архитектуры становится задача сохранения и развития образа города, жизнеспособных и развивающихся элементов его культурного и социального статуса, задача стабилизации культурной среды.

Это этап поиска союзника в нашей работе непосредственно в той социальной среде, для которой мы работаем, это этап создания и направления понятия, когда задачи, формы и методы работы присуждают архитектору статус больше социального политика, чем художника.

Это неблагоприятная роль по отношению к себе, к естественному желанию утвердить себя через творческую призму художника, но это правила игры, продиктованные временем и конкретной ситуацией. И хочет этого или не хочет архитектор, он является каким-то ядром, организатором и исполнителем конкретной архитектурной и социальной политики. Поднятие уровня интеллигентности в строительстве и в восприятии архитектуры — это задача моего поколения.

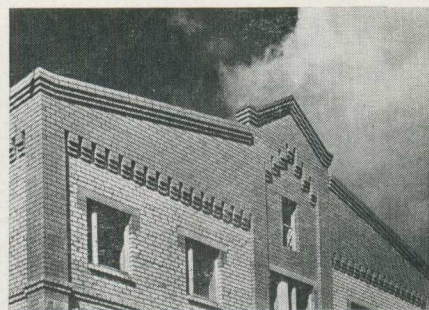
И только когда все эти положения будут учитываться и использоваться в повседневной деятельности архитектора, только тогда мы сможем конкретнее говорить о стиле в архитектуре как воплощении высшей формы профессиональной этики, о роли архитектуры и архитектора в традиционном понятии этих слов.

У. Пиленс



Телефонные кабины, 1985 г.,
автор Г. Цукурс

Реконструкция жилого дома,
1987 г., автор М. Крастина



Юрис ПЛЕСУМС, архитектор, член
СА СССР с 1984 г.

Родился в 1955 г. в г. Риге.
1979 г.

— закончил Рижский
политехнический ин-
ститут.

1979—1982 гг. — работа в Латвийском
государственном ин-
ституте промышлен-
ного проектирования.

1983—1985 гг. — научный редактор и
старший научный сот-
рудник Латвийского
дизайнцентра при
ЛатНИИТИ.

1985—1987 гг. — главный художник
г. Лиепай.

1979—1982 гг. — участвовал в проек-
тировании более
20 объектов различ-
ного назначения.

1980—1985 гг. — участвовал в шести
республиканских вы-
ставках и I выставке
Прибалтийских рес-
публик молодых ар-
хитекторов и худож-
ников.

1982—1986 гг. — автор около 25 пуб-
ликаций в республикан-
ской прессе о пробле-
мах образования сре-
ды и архитектуры.

1984—1987 гг. — автор сценографиче-
ских решений пяти
республиканских му-
зыкальных инсцени-
ровок.

Хобби — горные лыжи, бег.



Конкурсный проект рекон-
струкции малоэтажной жи-
лой застройки Лиепай,
1982 г., авторы А. Берзин,
Д. Берзин, Ю. Никифоров,
Д. Малмейстере

Архитектор — в кресле главного художника города

Должен ли такой опыт заполнения чи-
новничьего, но все же многозначного
поста персонифицировать и реализовать
в себе античный статус архитектуры как
синтезирующего искусства и главного
художника как автономной личности в
реализации этого статуса?

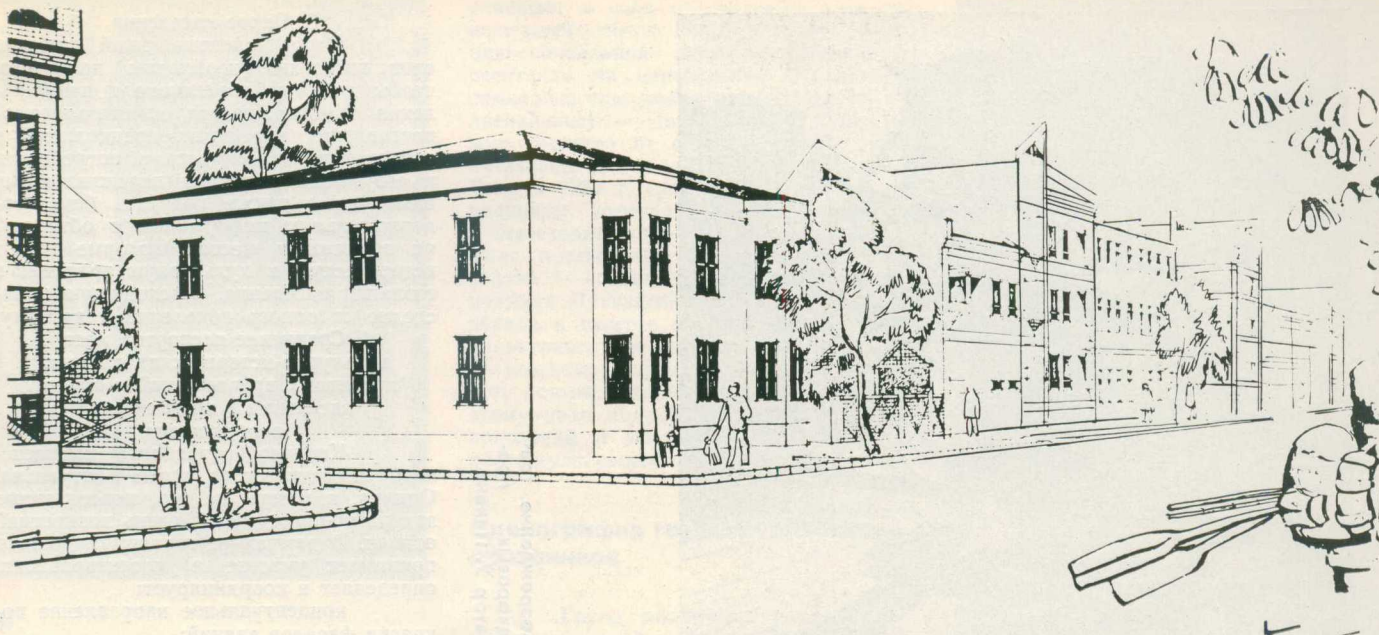
Надо отметить, что если первая
позиция должна существовать в любом
контексте, то последняя, по меньшей
мере в период подготовки процесса воз-
рождения Лиепай как города со ста-
бильной культурой, была бы противо-
естественна. Большие потери в градост-
роительной структуре и процесс их
компенсации с впадением объектов
благоустройства и городского дизайна—

первоочередная задача не только в цент-
ре Лиепай, сильно пострадавшем во
время войны, но также и в новых жи-
лых массивах и промышленных зонах.
Корректное решение этой задачи не по-
зволяет амбициозно и самоцельно экс-
периментировать в подборе места, сти-
ля, масштаба и колористики.

Реализация стратегической про-
граммы реабилитации культурного на-
следия Лиепай происходит на основе
объединения всех творческих сил горо-
да. Здесь открывается возможность осо-
знать свою профессиональную и челове-
ческую миссию как критерий повседнев-
ной работы. Осознание этой миссии по-
зволяет испытать истинное удовлетво-
рение от стимуляции конструктивного
участия общественного сознания в об-
разовании городской среды как обще-
культурного процесса.

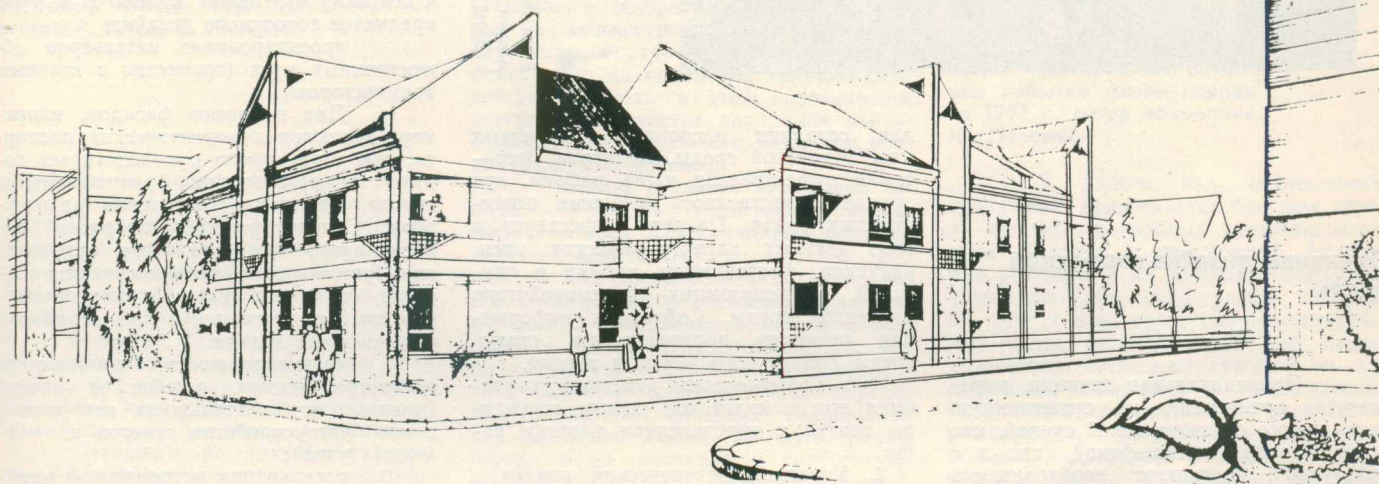
Осознание своей миссии в жиз-
ни Лиепай должно стать убеждением
горожан.





75

НОВЫЕ ИМЕНА
Молодые архитекторы
Лица



Общественно-торгово-бы-
товой центр, 1986 г., автор
А. Скуиня

Торгово-бытовой центр
«Барта», 1987 г., автор
Л. Мелеце





Ворота — возрождение традиции дворовых пространств, автор У. Пиленс

Принципы дизайна городской среды

Принципиальная позиция, выражающая ориентацию на органическую связь нового с исторической средой, как с предметной, ландшафтной, так и с культурной, выдвигает необходимость дополнить начатую работу по корректировке генерального плана города, по регенерации его исторического центра с фиксацией ситуации облика города. Краткое изложение методики дает возможность понять направление такой фиксации.

1. Уточнение главных зон действия

В этой части работы уточняются крупные структурные единицы в рамках существующих границ города

для создания паспортов конкретных мест городской среды. Паспорта мест — самая существенная часть работы, это орудие качественного решения повседневных задач. Паспорт существует в виде цветных картографических схем, рисунков, фотоснимков, таблиц и описаний, фиксирующих взаимодействие элементов среды. Собранная информация помогает прогнозировать статус среды конкретного места в городе.

Главные зоны действия уточняются при комплексной оценке структуры центра с определением тактики работ.

2. Культурно-исторический анализ существующей ситуации и выдвижение гипотезы функционального и психологического климата отдельных пространств

На этом этапе исследуется культурно-исторический потенциал данного места (фонда архитектурных, культурных, природных, технических и исторических памятников), осуществляется фиксация психологических и эстетических факторов.

3. Опрос населения

Опрос, охватывающий широкие слои населения, необходим для того, чтобы достичь объективного представления о возможностях оптимального сопоставления проектных предложений с субъективным восприятием потребителя и его эмоциональными переживаниями. Необходимо также получить более содержательную информацию о объектах, их группах и местах, которые имеют историческую и культурную традицию в сознании населения, переходящую в наследие от одного поколения к другому.

4. Сравнение паспортов мест, культурно-исторических данных, проектных предложений и опроса населения в практической деятельности

Конечно, разработка комплексного аналитического труда актуальна. Однако, несмотря на это, повседневные задачи требуют своей, очень конкретной отдачи. В рамках ее главный художник принимает участие в проектировании, определяет и координирует:

- концептуальное направление по покраски фасадов зданий;
- размещение, формообразование и покраску отдельных элементов и групп предметов городского дизайна;
- проектирование интерьеров общественных мест (совместно с главным архитектором).

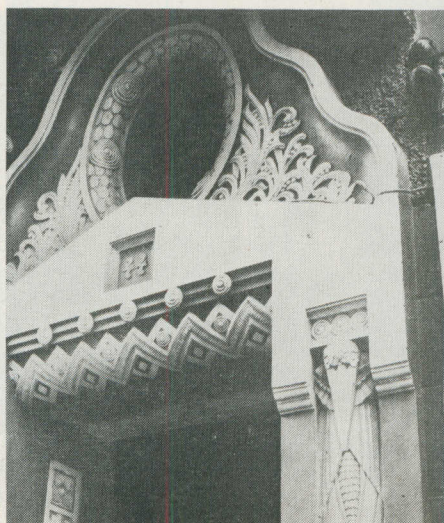
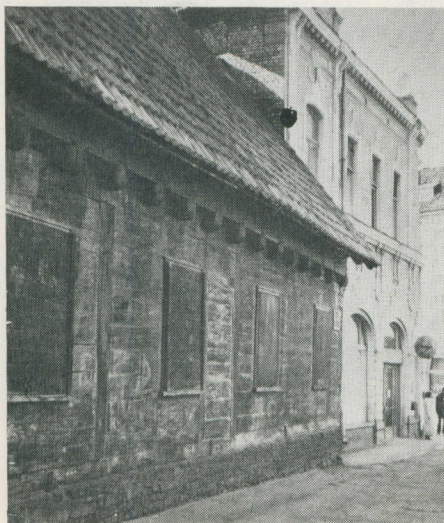
Для покраски фасадов, например, делаются колористические паспорта, при этом строго руководствуясь соответствием текстонике, размещению в городе, характеру стилистики архитектуры. Суперграфической покраской декоративного или сюжетного направления брандмауэров, технологических объектов (тепловых узлов, трансформаторов, насосных станций и др.) и заборов решаются две задачи:

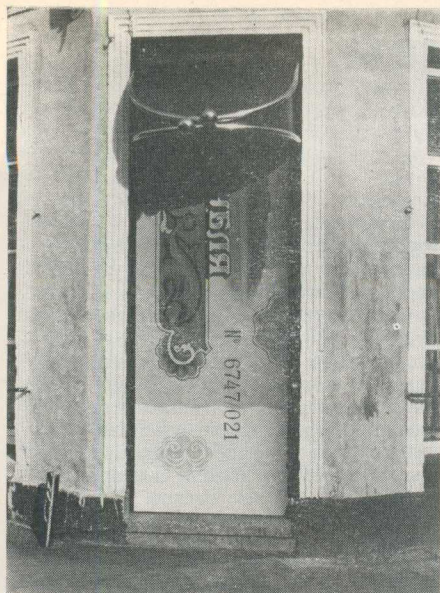
- кратковременная компенсация градостроительных ошибок и потерь (понимая эту деятельность как дополнение благоустройства скверов и пешеходных улиц);

- реставрация исторической памяти населения о прошлом облике и функциях отдельных частей города.

Что касается практического образования интерьеров и городского дизайна, то до сих пор осуществляется неблагоприятная и затянувшаяся инерция интенсивного, но непродуманного послевоенного строительства и игнорирование экономических законов. Это проявляется:

- в отсутствии социальной ответ-





Реклама сберкассы на пешеходной улице, 1987 г., авторы Г. Тауре, В. Липартс

ственности за результат труда;

в девальвации престижа высококвалифицированных рабочих кадров, профессиональной и социальной деградации нового поколения ремесленников. Потому сегодня хороших результатов возможно достичь только фрагментарно — в местах, где не потерялась заинтересованность в идентификации себя в среде как личности на всех уровнях социальной иерархии — от управленческих органов до мастеров и рабочих.

Надежды на улучшение существующей незавидной ситуации связываются с начавшейся демократизацией общественной жизни страны и перестройкой экономики.

Сценография социальных акций

Начатая деятельность, направленная на реабилитацию культуры — исторического социума Лиепай, также

включает в себя организацию уже перешедшей сейчас в устойчивую традицию социальной акции, музыкального спектакля на центральном стадионе с символическим девизом — «Мы (т. е., лиепайчане) — для Лиепай». Получаемые средства от его проведения предназначены для благоустройства города. Если в 1986 г. средства отданы на превращение отрезка центральной улицы в пешеходный, то мероприятию 1987 г. была поставлена уже более серьезная задача — создание памятника народной поэте Латвийской ССР М. Кемпе как первой в галерее символов лиепайского культурного самосознания. Лиепай дала латышскому народу великих музыкантов, поэтов, писателей, скульпторов, поэтому надо поддерживать живую связь поколений и заботиться о дальнейшем росте культурных традиций.

Сценография государственных праздников

Город можно воспринимать как театр со своей драматургией, образованной людьми и скорректированной временем с декорациями — архитектурой и режиссурой быта. Мизансцены мгновенны, быстро меняются картины — опять одно из поколений сыграло свое действие. Где-то в этой совокупности театрального действия находимся мы — современники, со своими задачами, продиктованными жизнью.

Задача главного художника города — ставить сценографию мизансцен, соотнося с декорациями больших действий архитектуру.

Ход государственных праздников с митингами и массовыми шествиями можно воспринимать как массовые сцены с выходами главных персон, что по содержанию должно демонстрировать единство духовных сил народа. В пространстве праздник реализуется как движение людей по магистралям города и на площадях и требует обширные пространства для их восприятия, акцентирование главных перспектив, сети магистралей и трибун. Концепции визуальной организации праздников 1 Мая и годовщины Великой Октябрьской социалистической революции образуются исходя из этих условий. К тому же нельзя не по месту смелыми штрихами хотя бы на короткое время деформировать достаточно интимный стиль жизни в Лиепае.

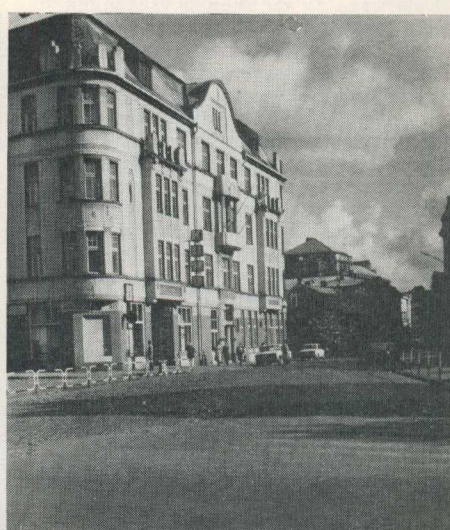


Суперграфическая композиция с хронологией основных событий жизни города за 1987 г., автор концепции Ю. Плесумс

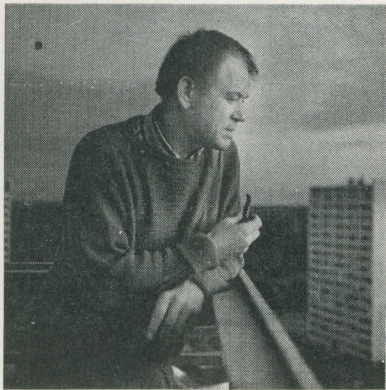
К работе над оформлением праздников привлекается большая группа непрофессиональных художников местных заводов и учреждений. Апробируя результаты их работы в общей выставке-семинаре, сценография проявляет себя и как культурно-просветительная акция, потому что в ней видны творческий потенциал каждого из художников; знакомая с выдающимися традициями декоративного искусства, расширяется представление самодеятельных художников о возможностях и закономерностях организации пространства.

«Отцам города» реализация праздничной сценографии в городской среде доказывает качество живого, концептуального декоративного искусства в решении идеологических задач, причем такое направление не вступает в противоречие с духом лиепайской архитектуры и стилем жизни.

Ю. Плесумс



Интервью с Геннадием Русаковым



В конце 1986 года Лев Аннинский написал в «Литературной газете», что он не знает, «самое» или не «самое» яркое из поэтических впечатлений 1986 года — книга Геннадия Русакова «Время птицы», и все же критик признался — «этот голос, охрипший от зова, пронзил меня».

В силу своей первой профессии, переводчика-синхрониста, Г. Русаков едва ли не полжизни прожил за рубежом: города и страны, площади и улицы, архитектура и природный ландшафт планеты оказались для поэта обычной средой обитания. Об этом несколько не публиковавшихся еще стихотворений поэта. Об этом мы и беседовали.

Мы помним рассказ о человеке лет сорока-пятидесяти, отправившемся в путешествие. Путешественник заехал в какой-то арабский город Средиземноморья и оказался заворочен этим местом, почувствовал, оно-то и является на самом деле его родным. Путешественник стал жителем — просто остался, затерялся и растворился в этом городе. Действительно, у каждого из нас бывают ситуации мгновенного опознавания в незнакомом и впервые встреченном своего, родного и близкого. Случается и обратное — человеку в новом месте «не по себе». Огромная череда городов прошла перед твоими глазами. Испытывал ли ты эмоции узнавания либо отторжения? С чем они были связаны? Что это были за города?

Г. Р. — Ну, пожалуй, реакции отторжения не было. Полного узнавания города, наверное, тоже не было. Было скорее опознание страны — именно Италии, потому что там у меня возникло ощущение страны, где я на месте, какое-то чувство нашей общей прародины. И это были маленькие итальянские города — не Рим и не Неаполь, который, на мой взгляд, изменился резко к худшему.

Но резкого отторжения тоже не было, я как-то принаживаюсь очень быстро; наверное, я по натуре человек городской.

Самое удивительное — города разные, а чувствую я себя в них довольно уютно. Ну скажем, взять Европу — совершенно прелестный воздух Парижа, какие-то непередаваемые дома. В то же время в Нью-Йорке, в основ-

ном, конечно, на Манхэттене, в совсем иной архитектуре я никогда не чувствовал себя угнетенным. Спокойно ходил и у меня никогда не появлялось хрестоматийного ощущения, что город на тебя «давит». Это достаточно продуманная архитектура. Меня раздражает в американских городах отсутствие постоянства. Приезжаешь туда через год и не узнаешь место, которое ты хорошо знал, и те заведения, в которых был, ты туда идешь — а их уже нет. Они исчезают с чудовищной быстротой без уважения к каким-либо традициям, по чисто меркантильным соображениям.

И в этом отношении Европа очень радует, я чувствую себя там почти везде хорошо. Менее уютно — на Востоке. Ну, это связано, очевидно, с тем, что культура не так близка и, главное, нет знания местных языков. Но, если пожить подольше на Востоке, осваиваешься и там. Для меня одно из самых радостных воспоминаний связано с Алжиром — это город моей юности, один из первых чужих городов, которые я видел. У меня до сих пор он остался в памяти белым сверкающим пятном, и я даже боюсь и не хочу туда возвращаться, потому что возврат на места, где ты был счастлив, всегда чреват разочарованием.

Мы знаем, что пространство связано с любым жанром искусства: с литературой, с поэзией, своими модификациями пространства обладает музыка. Вот нас, архитекторов, и наш журнал интересует то, как человек осваивает природное и архитектурное пространство. Сложилась ли у тебя система оценок этого пространства природы, пространства искусственного, созданного человеком. Что в этой системе ценностей занимает приоритетные места, что оценивается негативно. Здесь я уже имею в виду всю географическую среду, с которой была связана твоя жизнь — и Родину, и зарубежные города. Вот элементы этой среды: площадь, улица, овраг, горы, ущелья, дом, двор?

Г. Р. — Я традиционно боюсь больших пространств. Мне кажется, если говорить о городах, то большие пространства человекастораживают, они малоестественны, они всегда результат какого-то нежитейского усилия. Или это архитектор планирует какую-то площадь из соображений парадности, чтобы отмечать какое-то событие? Я по своему житейскому опыту прихожу к выводу, что люди, расселяясь, осваивают территорию довольно тесно. А открытые большие пространства — это, как правило, результат какого-то волевого неестественного вмешательства. Мне это чуждо.

Иногда это результат последствий войны?

Г. Р. — Да, но потом ведь застраиваются эти пустыри. Значит, опять-таки принимается волевое решение не застраивать, оставить пустым. Для меня это какой-то признак насилия. Я не очень понимаю, зачем большие открытые пространства нужны в городах в большом количестве. Центральная площадь — хорошо. Мне очень уютно на небольших площадях итальянских городов, а открытые пространства новых

городов для меня всегда подозрительны, потому что мне, пешеходу, в них тяжело. Я чувствую там себя маленьким и потерянным. И, побывав в Бразилии, я убедился, что пространство — это все-таки возможность размещения каких-то обиталищ, и, если она не реализована, это опять насильственное решение. В Бразилии все красиво, я понимаю, архитектурно все прекрасно расположено, но ходить, а я прежде всего пешеход, там трудно. Я не уверен, что о таких городах напишут книги.

Что касается нашей новой застройки, там решение пространства в меня вселяет тоску, наверное, как у большинства. Мне не хочется в эти районы. Для меня основное мерило — где мне хорошо пишется. Мне хорошо пишется в Старой Москве, в переулках, в этих дворах, неизвестно откуда-то взявшихся, мне уютно в домиках с лепниной. И я уверен, что пошарахавшись в сторону гигантомании, мы постепенно придем к соразмерному человеку освоению пространства. Я понимаю, что это экономически дорого, но рано или поздно нам придется пренебречь экономикой и думать, прежде всего, о том, как лучше служить людям. Накопилось, по-моему, много ханжества, попыток искусственно насадить какой-то культ коллективизма, якобы создаваемого громадными поселениями. Неумение экономить пространство, панельно-блочное строительство — это все дело сегодняшнего дня. А я уверен, что мы все-таки уйдем от этого. Я считал и считал, что людям удобно в традиционно освоенном пространстве. Наши предшественники приходили к истине наощупь, на основе здоровой интуиции человека, не архитектора. Сейчас у меня ощущение, мы очень много рационализируем и, придя к какой-то концепции, делаем слепо по ней, потом ее отвергаем, а дома остаются. Мне хорошо в традиционной европейской застройке. Мне нужны маленькие улочки, тупики, проходные дворы. А вот в наших дворах-колодцах или домах вообще без дворов душой некуда прийтись.

Что ты мог бы сказать о созвучии или о диссонансе, которые, по твоим ощущениям, существует между жителями данного места и этим местом? Как ты улавливал, схватывал и ощущал эту взаимосвязь горожан и города? Города, существующего столетия, и горожан, живущих в этом городе 50, 70 лет?

Г. Р. — Если брать западные города, то я не могу определить, сколько времени люди там живут. Я заметил по тому же Риму или по парижским пригородам, что мы сейчас повсюду одинаковы, очень похожи не только этими коробчатыми строениями, но и ощущением мира. В пригородах и домах-коробках человек так же «загнан» в Риме, как и в Париже. Я очень люблю провинциальные городки Италии и провинциальные американские городки. Может быть это связано еще просто с провинциальностью — субкультурой, где всякий на виду. «Провинциалы» умеют останавливаться или идти куда хотят, у них есть на себя время.

Но нигде я не встречал такого отторжения собственной истории, как у нас в провинциальных, ну и не в очень провинциальных городах типа Коломны, где люди не знают собственного города. Я живу довольно долго, приезжая в отпуск, в деревне под Коломной, и мне просто не у кого узнать историю этой деревни. Люди ничего не помнят, с каким-то сладострастием отказываются от прошлого. Это напоминает мне моего дядьку по жене, который вывез с чердака 200-летнего дома все, что там было, не разглядывая, и свалил в овраг только потому, что это старье. Там погибли, на мой взгляд, удивительные вещи.

Вместо почтенной старой мебели, впитавшей историю семьи, мы с легкостью заводим гарнитур «с иголки», который разваливается, естественно, на третий год, но зато он новый. Просто новое считается гораздо интереснее старого в силу своей новизны. Я убежден, что атмосфера города закладывает и традиции города. Видишь, история такая штука, что наследие — не просто дома, а еще и воспитание этими домами. Не знаю, как мы со всем этим справимся, потому что у нас история существовала и, пожалуй, существует в отрыве от каких-то конкретных носителей, в частности, архитектуры. Сейчас начинаем собирать по крохам. А уже, наверное, поздно: что-то утрачено навсегда. Но не уполз ли я в сторону от ответа на вопрос?

Ответ точный, потому что вопрос касался диссонанса или гармонии между жителями и городами. И действительно, диссонанс между жителями и городами, где они живут, ощущается особенно остро. И, напротив, я был

свидетелем жизни в маленьких городах Италии и Австрии, где люди на праздники возвращаются к старинным костюмам, и входят в них в старую архитектуру.

Г. Р.— Я боюсь, что мы допустили где-то очень существенный перекося в нашем воспитании и восприятии мира. Мы строили новый мир, новое общество, и, будучи народом страстным и увлеченным, мы поставили понятие «новое» на первый план, а все, что было не новым, стало почти символом старого мира, который надо отвергнуть. Я это вижу у людей, в общем-то, до сих пор, когда они говорят, зачем нам нужно это.

Я убежден, что «старья» на самом деле очень мало: существует старое, и в архитектуре это страшно тем, что, когда она сносится, она не воссоздается. Меня очень ранит вот это, почти сладострастное желание отказаться от своего прошлого, как будто мы народ без истории. Я думаю, что это совершенно не верно. И сейчас мы платим цену за нашу увлеченность разрушением, стремлением создать что-то свое на месте снесенного. Свое, которое не всегда лучше того, что мы сносили. Например, убежден, что мы в долгу перед нашей культурой и архитектурой за снос церквей, потому что им исторически уже не может быть повторения, они уже ушли в прошлое, искусственно их не вызовешь. Я был свидетелем того, как люди берегут любые остатки своей истории и как мы торопимся. Ради чего, почему это надо уничтожить? Почему старый дом нужно сносить? Почему из него не убрать начинку, если она тебя не удовлетворяет — я прекрасно понимаю, что там трудно жить, — и не оставить фасад,

ГОРОДА

АЛЖИР

Тяжелый мах приподнятых деревьев,
собор, сквозняк, безлюдье пепелища.
Над головой сужающийся неф,
по поднебесью циркующий днищем.

Повремени: ты все сейчас поймешь
в судьбе своей и города чужого,
что, над землей подброшенный, как нож,
до мелочей заучен с полуслова.

Повремени: просчетами греша,
ты жил одним — тебе бы дотянуться
до той строки, в которую душа,
оголодав, придет губами ткнуться,

в которой жизнь, как горло у птенца,
от немоты сжимается и плачет.
В которой все — с начала до конца —
и не могло уставиться иначе.

НЬЮ-ЙОРК

1

И рев инсценаторов, и прах
над городом отверженным порхает.
В твоих глазах рассудок потухает:
я победил, мой закадычный враг!

Скорей — пади к стеклу прицельных линз!
Вожми в предплечье дерево приклада!
Вот я в дороге — проезжаю Квинз,
не отводя перед тобою взгляда.

Убей меня, искорени мой род!
Сухую кость развей на пепелище!
Авось сочтемся: и тебя, урожай,
стекляшкой перекрещенной отыщут!

Будь проклят век, рождающий горгон!
И как прожить, со временем не ссорясь?
Уйти? Уйду.

И ты меня вдогон
по срезу плеч укладываешь в прорезь.

2

Двенадцатая весна

Глотай бензин, дыши собачьим калом,
по городу безумному лети...
На полсудьбы над нами намелькало
нелепых дат нелепого пути.
Заклей окно страницами контракта!
Шуришит апрель неряшливым дождем.
Так вот конец воронежского тракта,
последний кров, в который мы войдем!
Кого позвать из обморочной стыни,
из предотходной этой тишины?
Смердит вода и страшен вкус полыни —
привычный вкус двенадцатой весны.

3

Плюю в твои следы — сгори, развейся
прахом!
Я лягу и усну под ропот воронья.
Насильника готов почитать последним
«ахом».
Но плакать о тебе? Помилуйте, не я.

От Бронкса на мосты выплескивает сажу.
Как славно ты горишь под бешенство
сирен!
Остынешь — я приду и пепел твой сглажу
на этих пустырях, поверх тавровых стен.

Прощай, судьба, Содом, похабная
столица,
закопанная в сор двенадцати пластов!
Ты только перестань домучивать
и сниться
в блистании стрелы * и вымахе мостов!..

* Шпиль на «Крайслер Билдинг».



если начинка плоха? А вот сейчас выросли города, в которых не хочется жить.

А может быть ты сам хочешь сказать об архитектуре что-то еще, что волновало и интересовало тебя?

Г. Р.— Я думаю, что мир не будет жить в тех урбанистических видениях, которые нам часто предъявлялись. Я не верю в города-спруты, в города-каракатицы, в города сплошь из небоскребов. Все эти проекты, естественно, плод своего времени. Они связаны во многом с транспортной сетью, необходимостью прокладывать пути сообщения. Я думаю, будет время, когда проблема дорог отпадет с появлением новых видов транспорта. Люди меняются в своем ощущении мира очень медленно: инфраструктуру можно построить любую, но мышление человека изменится в миллионы раз медленнее. Я уверен, что в предвидимом будущем людей не устроят города, состоящие из сплошной застройки, переходящие один в другой. По восприятию мира мы все-таки дети предыдущих веков. И то, что мы сейчас намечали, сделать можно. Можно построить такие города, но заставить человека жить и тем более любить такой город, я думаю нельзя. Так что мое предвидение будущего, хотя бы для моих внуков, даже более традиционно, чем сегодняшние города-новостройки. Я уверен, что мы больше будем слушать природу, как-то тактично и нежно вживаться в нее, будем меньше идти на поводу у промышленности стройматериалов. Мне кажется, что мы сыграли в кубики, убедились, что из них можно сложить очень большие соединения, и будем больше доверять своим чисто человеческим, а не умозрительным увлече-

ниям.

А как ты относишься к понятию дома и бездомности? Насколько мы знаем, А. Тоффлер предсказывает человечеству бездомное существование, состояние блуждания в пространстве без закрепления, без создания надежных связей с конкретным местом. Образчиком такого бездомного существования уже был Владимир Набоков, у которого так и не появилось дома — всю жизнь он был обитателем гостиниц. Отсюда и возникла у архитекторов концепция безостановочного города и т. п. Ты в силу своей профессии являешь собой пример человека кочующего. И все-таки, как ты относишься к своему человеческому опыту в этой связи и к соответствующим перспективам общества?

Г. Р.— Тоффлер меня не очень убеждает, потому что, мне кажется, в своих предположениях он исходит из данных, не поддающихся проверке. Это скорее постулирование, логическое продолжение каких-то наметившихся явлений. А история, как мы знаем, «по логике» не развивается. С этой логикой по пути развития что-то происходит, и из яйца не обязательно получается курица. Как это происходит, я не могу определить. Видение Тоффлером будущего очень интересно как один из вариантов, для меня небесспорных. Небесспорна также идея «блуждающих» людей.

Набоков... Набоков вообще человек судьбы единственной, сделанной волевым усилием — так он вошел в англоязычную литературу. Для этого нужно особое воспитание, громадная перестройка мышления и великолепная самодисциплина, так что все это не результат каких-то естественных факторов. Ну уж, если говорить о бездом-

ПАРИЖ

I

Меня здесь нет — я в том году, на нескончаемой неделе, в кругу дождей, на холоду отелей с бытом богаделен. Гремят продорванные мосты. Простуда ходит по Парижу. А я на свет из темноты гляжу — и никого не вижу.

Мне снятся книжные ларьки, платаны с гривой гневных фурий, и серый воздух у реки, и мокрый флаг на префектуре.

Мне снится мир в чужом окне, чужой изломом каждой грани, чугунный всадник на коне и рахитичные гераны.

Нелюбый мой, меня здесь нет. Я только звук твоей брусчатки. Я только тень, я только след, один обман глазной сетчатки.

Я сплю, и в дальнем далеке свои обиды забываю. И на картавом языке иное имя называю.

II

Простудный март, ветра, сухие дни, разлука...
Уйди, Париж, уйди! Мне страшно красоты.

Я нынче тетива натянутого лука.
Я слышу не тебя, мне видишься не ты.

Я не хочу имен, Лютеция, блудница!
Я ночью поздно лег и утром рано встал.
А там моя страна, которой трудно спится.
В ее крови огонь и спекшийся металл.

С кем разделю тоску по варварскому граду,
по жесткой тишине его калмыцких глаз?
Я сам в себе найду опору и ограду.
А прочие уже, похоже, не для нас.

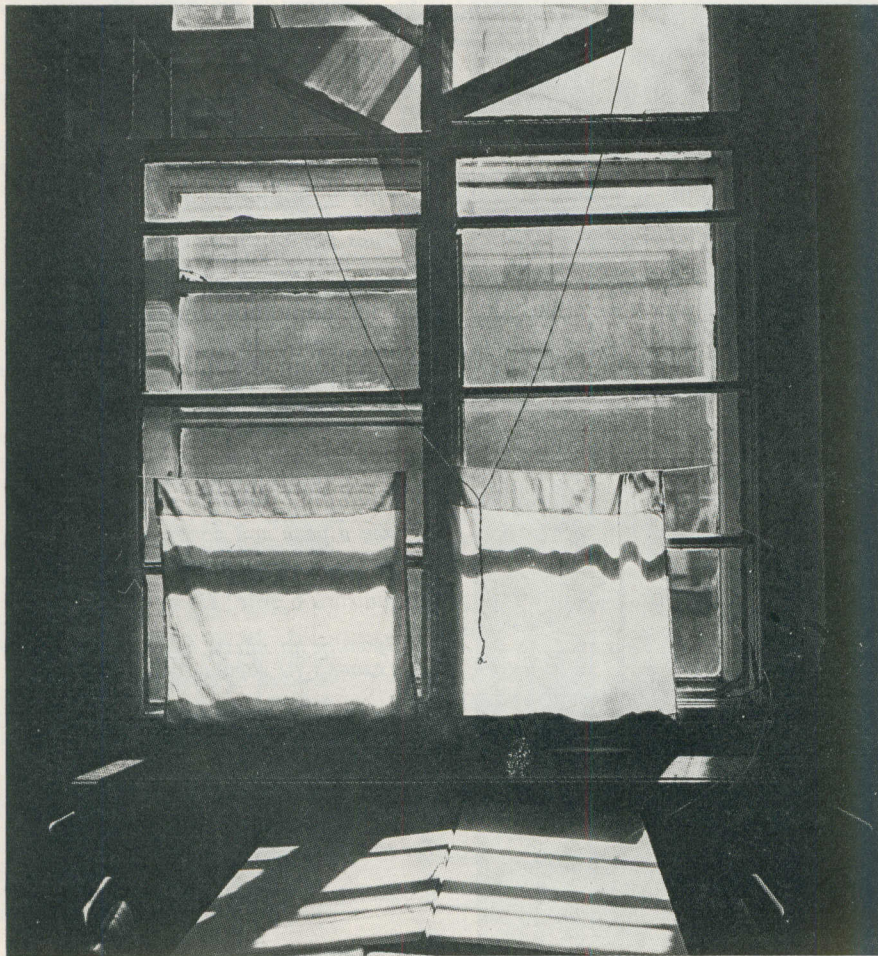
Всех жизней не прожить, всех судеб не примерить.
Останемся на той, которая дана.
И нас научит ждать, как научила верить
огромная моя, огромная страна...

ВЕНЕЦИЯ

Тебе солгал про твой конец
приблудный лев, лукавый чтец
полубезумной книги.
Прости ему святую ложь:
твой час придет и ты умрешь,
цедя года, как миги.

Допей воды зеленый яд.
По горло, мертвые, стоят
жилища привидений.
Мой город страшной красоты!
Обведены твои черты
предсмертным углем теней.

Мне больше не на что смотреть.
Мне на воде не умереть —
я только в землю лягу.
Я плоть ее, я червь земной,
моя земля всегда со мной.
Я без нее — ни шагу.



...И снова нам прельстительница — Вена
ладошкой машет, юбками трясет,
как будто дней восторженная пена
ее вот-вот куда-то унесет.

Ну, что ж, неси! И в нас душа
не камень.

Она с безумным Шиле* заодно:
вон бешеными женскими сосками
он снова прожигает полотно.

Так, Шиле, так! В искусство не играют —
оно кроваво. Испокон веков
поэты гибнут, а не умирают.
Не приведи господь учеников!

Я сам — дитя мучительного века.
Но я живуч — за воздух удержусь
хотя б дыханьем, трепетаньем века.
В кленовый лист улиткой завяжусь!

Лишь не прорваться б мне в иные дали,
через себя, незнанию вопреки,—
в то, что глаза еще не увидали
и не нашло касание руки:

в такую боль — как будто слез лишили,
в такую ширь — как будто все равно...
там до сих пор стоит несчастный Шиле
и кистью прожигает полотно.

* Эгон Шиле — австрийский художник (1890—1918)

МИЛАН

Маше Русаковой

Когда в шесть ярусов срывается
Ля Скала
на головы своих восторженных детей,
я верю, что не зря судьба меня искала
и сделала меня вместилищем страстей.

Кому кричу слова, которым тесно в мире?
Кого мне нынче ждать, а завтра
гладить след,
когда из темноты, от каменной псалтыри,
над городом взойдет какой-то странный
свет?

То Дева тишины* всплывает
над Миланом,
полотнами одежд по ветру шевеля.
Того, кто отболел тоской по дальним
странам,
уже не оттолкнет последняя земля...

Мария, дочь моя, сойди с небесной кручи
и руки подними до самых плеч отца!
Я знаю: этот свет, спокойный и летучий,
лишь отсвет твоего любимого лица.

Но я перемогусь. Печаль не убивает.
Трудней любви к земле живущим не дано.
А там твое лицо, Мария, уплывает,
и, может быть, ко мне опять обращено.

* Мадоннина — статуя мадонны на шпиле
Миланского собора.

Фото Б. Томбака
Фото А. Слюсарева



ности, можно назвать и Ахматову, которая всю жизнь жила без своего угла по друзьям и знакомым, но эта бездомность совершенно по иным причинам. Мне кажется, что такие примеры, нам ничего не дают, кроме подчеркивания оригинальности этих людей. А я думаю, что дом нужен, и я, действительно, много сменил домов и, наверное, еще придется менять, но у меня всегда было ощущение крова, места, куда я могу вернуться, где я не временный. Мне, кажется, человеку нужно ощущение постоянства. И мы еще внутренне далеки от этого зова: перемещаться.

Я и подтверждения особенного не вижу в том, что есть такие тенденции. Может быть они сиюминутные, социологически и экономически все это объяснимо: происходит миграция. Как только стабилизируется экономика, стабилизируются и люди. И сейчас люди рвутся в города не потому, что города хороши, а потому, что в деревне было плохо. А как стало лучше, мы видим, что люди там оседают на месте. Я считаю, что понятие крова у нас в крови, в генах — это чувство места, куда ты можешь вернуться, где можно распаковать чемоданы. Твой отъездной чемодан всегда стоит у двери, как у врача его сумка, но для меня кров — это место, откуда никуда не надо спешить. Это точка просто психологическая для меня важна: есть место, к которому я должен стремиться отовсюду, — какие-то проводки меня к нему привязывают. И мой быт за границей — это быт временный. Его как-то пытаешься обустроить, заселяешь книгами, привычными предметами, делаешь вид, что ты у себя, но все это имитация настоящего моего крова. Это жилье скорей, а не кров. И я в своих странствиях не видел каких-либо подтверж-

дений иного. Европа стала мобильна, американцы традиционно перемещаются, это объясняется историей народа. И мы не ахти уж как и оседлы.

Не знаю, проблема сложная и я здесь явно не квалифицирован. Мир стал более не оседлым. Он легче перемещается, наверно, будет время, когда нам расстояния и границы не будут мешать. Все к этому идет. Но у человека должно быть не жилье, а дом, не только пространственно, но и взаимосвязанно с ощущением родины, чувством твоей принадлежности не к миру, а к какому-то одному клочку земли. В гражданина мира я не верю. Это должен быть человек с очень неудобным, на мой взгляд, ощущением себя в мире. Нельзя принадлежать всем. Можно принадлежать всем, но в первую очередь, одному человеку или одному месту.

А какие признаки крова, архитектурные, предметные, вещные существуют для тебя? С чем связан твой кров? Какая здесь иерархия пространств, природных и архитектурных реальностей, не умозраительных, а конкретных — существует?

Г. Р.— Если брать в идеале, это традиционный кабинет старинного типа, книжные полки, мебель, не пугающая меня углами и формами. Я очень не люблю ампир и разные завитушки и предпочитаю, чтобы мне ничто не мешало, чтобы пространство вокруг меня было организовано мной. Поэтому я не могу понять людей на Западе, которые нанимают архитектора или дизайнера для того, чтобы спроектировать для них интерьер. Мне это кажется странным. Мои книги: менее нужные — стоят где-то подальше, нужные книги должны быть на расстоянии протянутой руки. Я хочу, чтобы не было ничего престижного, потому что это мое пространство,

а я человек, просто лишенный ощущения престижности. А если что-то там стоит, рассчитанное на человека приходящего, а мне ненужное, этот предмет для меня становится ненавистным.

Мне неуютно в жилье, заселенном мебелью официального гостиничного типа, я стараюсь ее сразу чем-то накрыть или навалить ворох книг, для того, чтобы возникло мое ощущение мира. А вот: если живешь в чужом жилье, а я неизбежно в силу профессии в нем живу, то вещей, даже мебели и пространства, построенных не по моему, очень много. Хотя и свой дом — это не значит, что все в нем так хорошо, как мне хочется, у меня и двери перекошены, что-то отстает, что-то не подходит, но даже этот беспорядок и все эти нелепицы они мои. Я иногда предпочитаю мучиться с какой-то привычной вещью и не заменять ее на что-то более удобное, потому что я к этому привык. Это как одежда, я предпочитаю, чтобы она была поношенной, хорошо прилегалась к телу и не бросалась в глаза.

Ну, а как дальше происходит наплыв понятия «кров» на пространство города, страны? Как происходит его превращение в понятие «родина», если говорить опять-таки о предметном, вещном мире архитектуры и природы?

Г. Р.— Это очень сложно мне сформулировать, не оперируя какими-то архитектурными категориями, которых я не знаю. Для меня, прежде всего, понятие родины связано с пространством, состояниями — это поля за окном вагона или автобуса, привычные для глаза, пейзаж за окном. Это наша застройка в быстро исчезающих городах типа Коломны — я бы их сохранял просто, очень берег, ничего там не менял, помогал бы людям расселиться в более удобном жилье. И еще, как ни странно, устойчивый признак — небрежность. Небрежность отделки, небрежность возведения. Это становится чуть ли не какой-то родной чертой.

Раз мы заговорили о пространстве, мне кажется, что на Западе оно исторически более обжито. У нас, как ни странно, страна тысячелетней истории, но у нас мало городов, по которым можно побродить в их историческом измерении. Есть Ленинград, но мы знаем, сколько ему лет. Это хороший европейский город. И не случайно он так нравится приезжающим оттуда. Самое-то страшное — я не знаю, как это оказалось, может быть потому, что мы строили в дереве, — у нас нет городов, я имею в виду Россию, а не Прибалтику или, скажем, наш Восток, где я бы хотел побродить по собственной истории.

Этот сложный вопрос для меня связан с нашей страстью в стремлении разрушать и воздействовать на жизнь какими-то размахистскими жестами. И мне грустно, когда я хожу по европейским улочкам и, радуясь присутствию истории, столетий, тысячелетий, представляю, что так это было при Данте или при средневековых французах, поэтах Плеяды, и не могу сделать того же в собственной стране. Ну, не могу я ходить по Москве Ивана Грозного, дальше я уж и не заглядываю. Понятно — история: рушили, жгли, да и там рушили и жгли, а почему-то там осталось. Я думаю, что это коренится в нашем отношении к собственной истории. Отношение, как правило, было довольно пренебрежительным и где-то даже уязвленным. Почему-то нам всегда хотелось походить, быть лучше, выглядеть, как Запад. Поэтому

мы всегда делали вид, что мы — это не мы. А зачем? Мне сейчас грустно, потому что мир очень сближается, становится таким маленьким. Я по своей работе это чувствую. Мне грустно, когда люди приезжают в Москву, и мы им, как я в студенчестве, показываем Кузьминки. Мне грустно, что мы гордились Новым Арбатом. Это, я считаю, плохо не только потому, что он мешает моему глазу своими формами и геометрией внутри Москвы, но и потому, что это с самого начала позавчерашний день с точки зрения и освоения строительных материалов, и стекла, и бетона.

Это просто нельзя показывать людям и тем более этим нельзя гордиться, потому что от этого отдает каким-то провинциализмом, которого, я верю, у наших архитекторов нет.

Я плохо знаю нашу архитектуру. Наверно, у нас есть, что показать, но в то же время мы знаем, что это будут какие-то образцы. А вот места, куда я мог бы повести человека и сказать: «Вот это моя архитектура, архитектура моей истории, или здесь я живу», — нет. Нет. К сожалению, я видел в тысячах вариантов гостиницу в Измайлове или гостиницу «Космос», которая стала бы заурядным строением даже для развивающейся страны, а я уж не говорю о развивающейся стране, делающей упор на туризм. Я не могу понять. Мы, естественно, догоняем, мы пытаемся показать миру, что мы такие же, как они, но у меня это вызывает чувство обиды.

Может быть мир и сближается архитектурно, становится более нивелированным, и скоро я приеду куда-нибудь в новый район Рио-де-Жанейро и почувствую себя там так же, как я

чувствую себя на Юго-Западе, может быть так оно и есть. Может быть архитектура, действительно, становится рациональной. Тут ничего не поделаешь, это вещь необратимая. Но мне обидно, когда я не могу показать, что у меня было за спиной. Я не могу показать Арбата, не могу показать милой Москвы. Мы не отдаем себе отчета, насколько она мила и прелестна. И только, когда возвращаешься, понимаешь, что такой архитектуры ты не видел нигде. Этой смеси всего на свете: здесь Азия и Европа, языческий оттенок, а эти московские же особнячки, которые мы с таким сладострастием уничтожали. Я знаю, что они не всегда представляют архитектурную ценность, но вкупе это создает такое духовное ощущение города, которому нет повторения. Я-то убежден, что еще будет время, когда мы начнем эти же особнячки возводить из нашего красного кирпича, как возводили, скажем, дом Пушкина на Арбате, что мы опомнимся и поймем, что у Москвы есть свое лицо. Это Москва, в которой росли наши предки, наши деды. Естественно, против истории не пойдем. Но волевой, заведомый отказ от этой архитектуры в случае Москвы, на мой взгляд, ошибка. Ошибка, которую мы где-то осознаем, начинаем осознавать, и не случайно мы ставим дома на Крестьянской заставе, не случайно у нас появился этот искусственный Арбат. Люди хотят сейчас знать, что было за ними. А за нами Москва. За нами как раз Москва, ни на кого не похожая. Если мы хотим быть самобытными, то нам придется быть самобытными.

Публикация В. Т.



Архитектура и поэтическая метафора

В. Никитин

83

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Одно время мне казалось, что связь поэзии и архитектуры случайна, а появление архитектурных мотивов и образов в поэзии — необязательная перекличка несовместимых миров словесного и архитектурного творчества*. Однако изыскания в области истории архитектурной культуры позволили сначала нащупать достаточно устойчивую взаимосвязь, а затем и прийти к убеждению о взаимодополнительности поэтической и архитектурной метафор.

Эту дополнительность прекрасно чувствовал и реализовал в своем творчестве, пожалуй, самый «архитектурный» из русских поэтов — О. Мандельштам. В конце 20-х годов он писал: «Европа без филологии — даже не Америка: это — цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры» [1, с. 37].

Сквозь все творчество О. Мандельштама проходит архитектурная тема от стихов «Айя-София» и «Notre Dame», написанных в 1912 г., до последнего стихотворения, датированного 15 марта 1937 г., где как бы сконцентрировались любимые им готические мотивы, соотношенные в своей напряженности с линиями жизни, а архитектура предстала зримым образом стремления к ее осмыслению.

Другим увлечением О. Мандельштама была «Божественная комедия», которая сама по себе является грандиозным архитектурным сооружением. Данте, по-видимому, оказал влияние на мировоззрение архитекторов Возрождения** Д. Вазари в своей биографии Ф. Брунеллески отмечает роль Данте в сложении мышления мастера, что «он в то время усердно изучал творения Данте, которые были им верно поняты в отношении расположения описанных там мест и их размеров, и, нередко ссылаясь на них в сравнениях, он ими пользовался в своих беседах. А мысли его только и были заняты тем, что он соорудил и измышлял трудные и замысловатые вещи» [2, с. 143].

О. Мандельштам в своем «Разговоре о Данте» чутко уловил эту особенность произведения, указывая на преобладающую структурность (в противовес мнению о пластичности) строения поэмы. «Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» [3, с. 19]. В восприятии О. Мандельштама поэма предстает подобной кристаллической структуре готического собора. Но для нас ценно и другое наблюдение Мандельштама — «Inferno» — высший предел урбанистических мечтаний средневекового человека. Это в полном смысле слова мировой город. Что перед ним маленькая Флоренция с ее «bella cittadina», поставленной на голову новыми порядками, ненавистными Данте! Если на место «Inferno» мы выдвинем Рим, то получается не такая уже большая разница. Таким образом, пропорция Рим—Флоренция могла служить порывообразующим импульсом, в результате которого появился «Inferno» [3, с. 84].

Рим — один из центральных образов средневековья, но в оппозиции «императорский Рим» — «Рим христианский», как, например, в элегиях Хильдеберта Лаварденского (начало XII в.), где подробное описание богатства древнего мира призвано в итоге лишь подчеркнуть необходимость отказа от

него в пользу силы креста, — наоборот, папский Рим становится символом всякой «скверны», как, например, у Вальтера Шатильонского (XII в.), но наиболее любопытна явная ностальгия по римской старине, по мировой столице у Бальдерика Бургейльского (конец XI—XII вв.), страстного почитателя античности в его подражаниях Овидию. Как и у Данте, в этих стихах уже предчувствуется и предугадывается (даже в облике прошлого) нарождающаяся городская цивилизация. Город становится одним из символов культуры, но сначала в образах поэзии, а затем уже в камне.

Аббат Сугерий, идейный вдохновитель и заказчик первого готического сооружения, воссоздал его метафорический облик в стихотворных строках, помещенных в самых видных местах храма. Сама художественная идея готики, воплотившаяся в опорах и витражах церкви Сен-Дени, была воспринята Сугерием от поэтической метафизики света Псевдо-Дионисия Ареопагита. Готика рождалась в контексте яркого переживания в поэзии XII в. метафор светности и цветности. В секвениях о святом Руперте или святом Максиме Хильдегарды Бингенской эти метафоры нашли свое, пожалуй, наиболее яркое воплощение: «Окна твои, Иерусалим, топазами убраны и сапфирами дивно... Стены же твои блистают живыми камнями... И через то башни твои, Иерусалим, краснеют и белеют багрянностью и белизною святых, и всяким украшением Божиим, в котором нет тебе недостатка. О, Иерусалим!» Эти метафоры продолжают устойчивую поэтическую традицию описания идеального архитектурного образа Небесного града, например, во «Видении Иоанна Богослова», града «художество зодчих превысешего», как писала Хильдегарда.

Вообще можно привести множество примеров из любого периода становления зодчества того, когда появление новой архитектурной идеи сопровождалось всплеском поэтических метафор прямо, как, например, у Павла Силентиярия или Прокопия Кесарийского на сооружение св. Софии в Константинополе, или косвенно, как у Хильдегарды, задающих норму понимания и переживания новой архитектуры.

В современной архитектуре эта связь становится еще теснее, достаточно обратить внимание на язык манифестов, чтобы убедиться, что поэтических метафор в них больше, чем логических обоснований, и вообще, сами архитекторы все больше занимаются литературным трудом, так как индивидуализация творческих манер требует и индивидуальных интерпретирующих контекстов.

Л. Кан недаром имел степень по изящной словесности, и его прекрасные эссе, наполненные метафорами тишины, света, музыки, дают ключ к пониманию его архитектуры. К сожалению, мало известны стихи А. Аалто, так как он считал, что «Всевышний создал бумагу, чтобы чертить на ней архитектурные проекты. Все остальное — во всяком случае для меня — злоупотребление бумагой... Конечно, я писал стихи, их немного и, уверен, они хорошие. Мои стихи написаны на песке, а написанные на песке стихи не подходят для издателей журналов. Их публикует ветер, он замечательный издатель...» [5, с. 50].

А. Аалто в своих размышлениях пришел к заключению, «что различные виды искусства лишь по видимости представляют собой разные формы воздействия на человека, по сути же дела, все они — ветви одного дерева. Я хотел бы особенно подчеркнуть то обстоятельство, что разные виды искусства взаимно помогают друг другу» [5, с. 97].

Еще более определенно эту мысль высказал известный югославский архитектор и педагог Б. Богданович:

● Дворец Воронцовых-Дашковых в Быкове. Архитектор Симон. 1856 г.
Фото Б. Томбака.



«Я строил и писал одновременно, писал и строил... Меня как-то спросили, что произошло бы, если энергию, вложенную в строительство моих объектов и интерьеров, я направил бы только на письменное слово. Думаю, тогда я дал точный ответ. Я сказал: «Может быть, я стал бы писать несколько лучше (или несколько хуже, кто знает?), чем пишу сегодня. Но было бы тогда вообще о чем писать? Как иногда начальное, ключевое слово помогало мне найти каменную форму, так и мучительное рождение формы побуждало к жизни неподозреваемые пейзажи слов и смысла».

Б. Богданович явился организатором летней школы экспериментальной архитектуры, в которой важным моментом обучения является «метафорические трансформации» в процессе игрового освоения литературных произведений. Б. Богданович уверен, что будущие архитекторы гораздо чаще будут искать свои модели в мире литературы. Он высказывает мысль, что «город как литературное творение всегда яснее, всегда более четко очерчен в нашем сознании, чем город как плановая или математическая модель» [6, с. 21].

Это наблюдение Б. Богдановича нельзя не признать верным, если вспомнить тот сжатый метафорический образ Киева, который дан в романе «Белая гвардия» М. Булгакова, или существование таких устойчивых культурных комплексов, как «Петербург Достоевского» или «Петербург А. Белого».

Особенно усилилась тяга к метафорическим высказываниям у архитекторов, работающих в ориентацию на идеи контекстуализма. Так, например, статья мальтийского архитектора Р. Ингланда называется: «Традиция — это алфавит, форма — это язык, архитектура — это поэма». Свое определение контекста Р. Ингланд дает в поэтической форме и утверждает, что его постройки являются отражением слов известного англо-американского поэта Т. Эллиота о взаимосвязи прошлого и настоящего [7].

Даже эти отдельные экскурсы, только намечающие некоторые связи и параллели поэзии и архитектуры, указывают на существование более глубокого единства. Как мне представляется, зодчество укоренено в двух мирах — пространстве человеческих странствий, в границах веками нарастающих поселений и в пространстве человеческой истории, в сдвигах эпох, напластованиях культуры, в той сплетенности в языке идей, образов и оценок, где в бесконечности отражений трудно выделить обособленную суть вещей и замыслов.

И можно не только метафорически, но вполне показательно и рационально показать процесс творения архитектуры в этих двух векторах ее становления.

Мало кто из великих зодчих был так целеустремлен или наивен, чтобы не творить оба мира одновременно — Микеланджело и Ле Корбюзье, А. Гауди и Л. Кан, К. Мельников и Л. Салливан, М. Гинзбург и А. Аалто — все они, как и многие другие, обращались к слову, чтобы в нем не менее прочно, чем в камне, закрепить свое видение и понимание архитектуры или от него получить импульс для пластического выражения.

Привычнее всего представлять архитектуру как остановку потока жизни — слепок его структуры и метафор «застывшей музыки» наиболее типичное проявление этой точки зрения ***.

Однако сегодня еще более актуальна другая сторона архитектуры — ее временная, процессуальная составляющая. Контекстуализм обострил проблему непрерывности самого городского пространства, как и одновременно поставил и проблему непрерывности пространства архитектурной ис-

тории. Мы привыкли к дискретному представлению архитектуры, состоящей из обособленных единиц-произведений, и с трудом способны представить двуединный поток становления архитектуры в пространстве и времени культуры. Видимо, вычленение дискретных единиц в одном контексте обеспечивает возможность увидеть непрерывность в другом. Так, проделанная Х. П. Бонтой работа по сравнению описаний Барселонского павильона Миса ван дер Роэ на протяжении длительного периода помогла увидеть движение метафор и интерпретаций, а также идущий из глубин истории поток архитектурных значений. Она помогла осознать, что есть определенная закономерность жизни архитектурных произведений в художественной культуре, в процессе которой они продолжают развиваться и обогащаться как художественные формы то ли за счет накопления их описаний и их взаимодействий, то ли за счет накопления контекстов рассмотрения. Углубление характеристик формы происходит за счет помещения в историческую перспективу, использования накопленного богатства понятий и метафор.

Метафорическая основа языка науки уже давно осознана, и, возможно, драма современной архитектуры именно в истощении этой базы и отсюда — отсутствия движения семантической составляющей архитектуры. Стремление к повторению принятых «научных» определений убило новое восприятие архитектуры.

Мы бьем тревогу по поводу сноса архитектурных памятников, но по незнанию равнодушны к разрушению единства архитектурной истории и культуры, к утере «Слова» об архитектуре и в архитектуре. После «Аэропорта» А. Вознесенского практически не было глубоких стихов о современной архитектуре, и сегодня пока только на словесном преобразении старой архитектуры, как это, например, прекрасно сделано А. Битовым в его «Грузинском альбоме», исподволь создается новая метафорическая основа интерпретации и понимания архитектуры, текут те родники речи, которые питают и архитектурное творчество, и культуру народа.

□

* Гораздо привычнее и логичнее представлялась несомненная связь архитектуры с другими видами изобразительных или пластических искусств.

** И. С. Козлова указывает на многочисленные примеры обращения художников и архитекторов Возрождения к архитектонике поэмы (4, с. 115—117).

*** А. В. Михайлов показал, что эта метафора была ориентирована на актуальную для XIX в. проблему выявления архитектурных начал музыки и оказала слабое влияние на попытки выявления временного начала в архитектуре.

1. Мандельштам О. О поэзии. — Л.: Academia, 1928.
2. Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Т. 2. — М.: Искусство, 1963.
3. Мандельштам О. Разговор о Данте. — М.: Искусство, 1967.
4. Козлова С. И. «Божественная комедия» в искусстве художников итальянского Ренессанса / Дантовские чтения. 1982. — М.: Наука. — С. 98—169.
5. Аалто А. Архитектура и гуманизм. — М.: Прогресс, 1978.
6. Богданович Б. Интервью // Архитектура и общество. — 1987. — № 6. — С. 20—21.
7. Ингланд Р. Традиция — это алфавит, форма — это язык, архитектура — это поэма // Архитектура и общество. — 1987. — № 6. — С. 54—57.
8. Михайлов А. В. Архитектура как застывшая музыка // Античная культура и современная наука. — М.: Наука, 1985. — С. 233—239.

Георгий Гольц

В ноябре 1986 г. в Центральном Доме архитектора проходила выставка действительного члена Академии архитектуры СССР, лауреата Государственной премии СССР, архитектора Георгия Павловича Гольца. 11 ноября состоялся вечер памяти, на котором выступили люди, работавшие с Гольцем и близко знавшие его. Публикуя в этом номере журнала большую подборку работ Георгия Павловича, мы сопровождаем их фрагментами из выступлений на этом вечере и отрывками из статей о нем. Редакция приносит благодарность дочери архитектора, Нине Георгиевне Гольц, за предоставление материалов.

В утверждающих инстанциях ходила молва, что Гольц, конечно, талантливый рисовальщик, хороший педагог, но... не строитель. А между тем, если судьба, вдруг, давала ему возможность что-либо построить,— лучшего зодчего трудно было себе представить. Я бывал с ним на строительстве его Изофабрики или Яузском шлюзе. Надо было видеть, с каким уважительным вниманием слушали его рабочие, как он покорял и увлекал их точным знанием профессиональных секретов каменщика, штукатура, столяра.

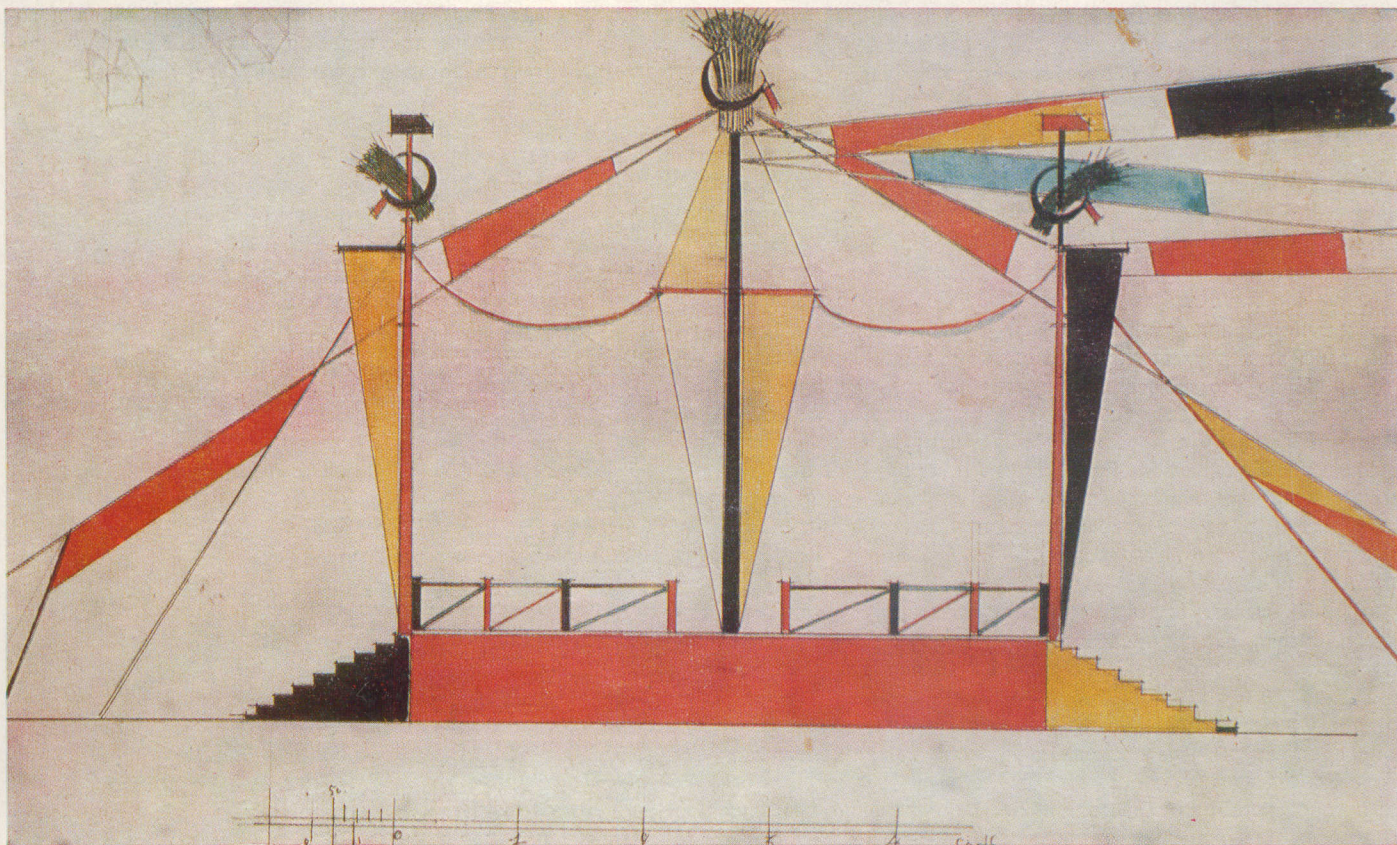
Конечно, и у Гольца одни работы были более совершенны, другие — менее, что вполне закономерно для ищущего мастера. Однако проходит время и убеждаешься, что такие проекты, как реконструкция Камерного театра на Тверском бульваре, как проект второго дома Совнаркома на месте, где потом Д. Н. Чечулин построил гостиницу «Россия», как проект восстановления Крещатика в Киеве или проекты центральных ансамблей Сталинграда, Вла-



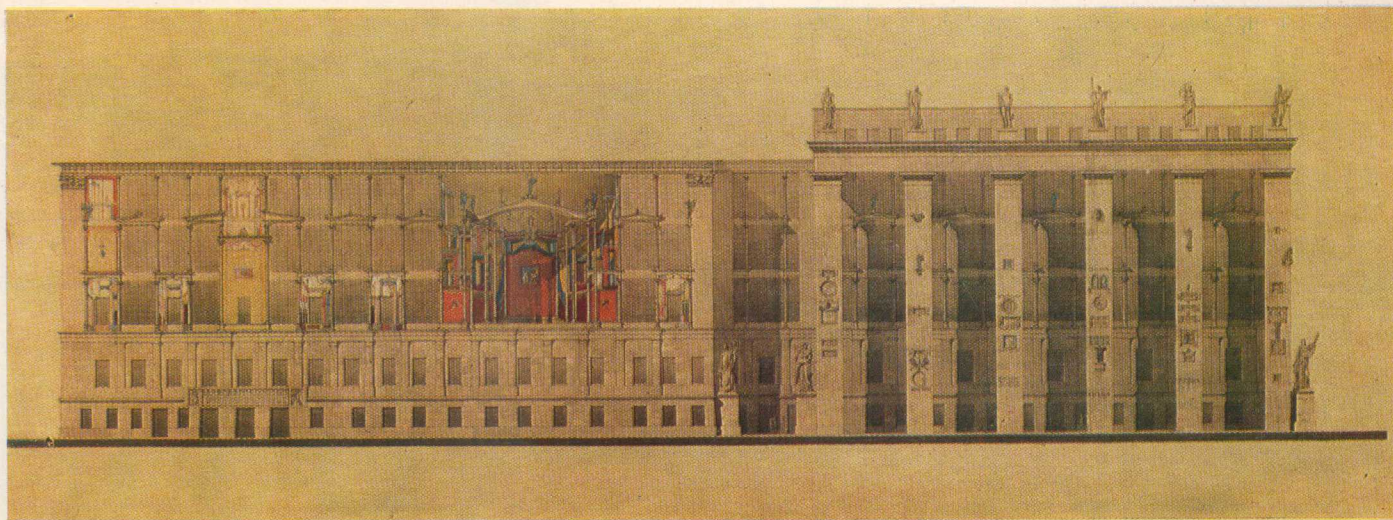
димира, Смоленска,— являются несомненно художественными открытиями. Но, к сожалению, эти работы остались только свидетельством потерь, которые понесла наша архитектура...

Все, кто до сих пор писали о Гольце, в том числе и я, прошли мимо одной своеобразной архитектурной темы в его творчестве, а между тем она занимала его воображение все последние годы его жизни. Я имею в виду серию башен, сопровождавших все значительные проекты городских ансамблей и отдельных крупных общественных зданий, созданных Георгием Павловичем.

Начало положил заказной конкурс на проект здания второго дома Совнаркома в Москве в Зарядье. В конкурсе помимо Гольца участвовали такие мастера, как В. Веснин, Г. Орлов, А. Шуко, В. Гельфрейх, И. Фомин, Е. Левинсон, Г. Симонов, Б. Рубаненко и др. Когда в Моссовете обсуждался вопрос — какому проекту отдать предпочтение, сами участники конкурса выдвинули проект Гольца. Случай, пожа-



Павильон Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве. 1923



Реконструкция Камерного театра. Главный фасад. 1934

Павильон Московской области на ВСХВ. 1939

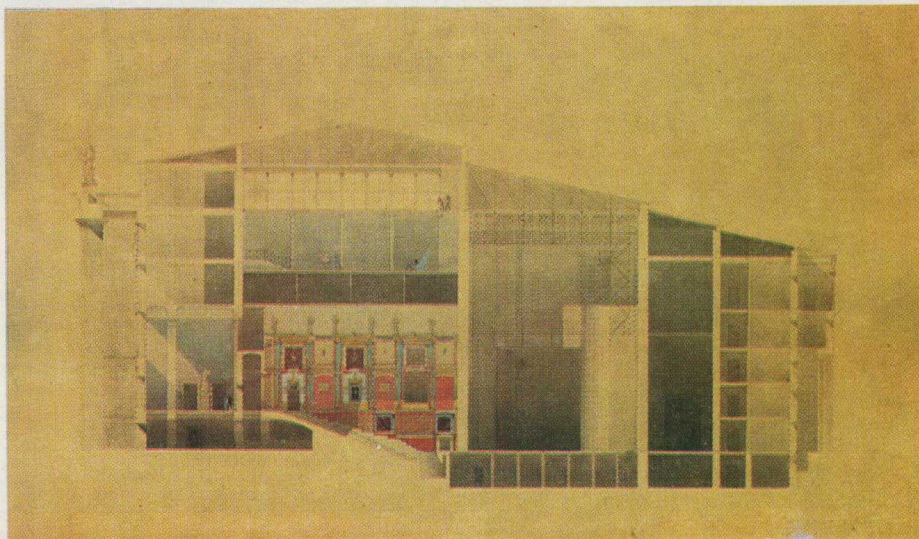
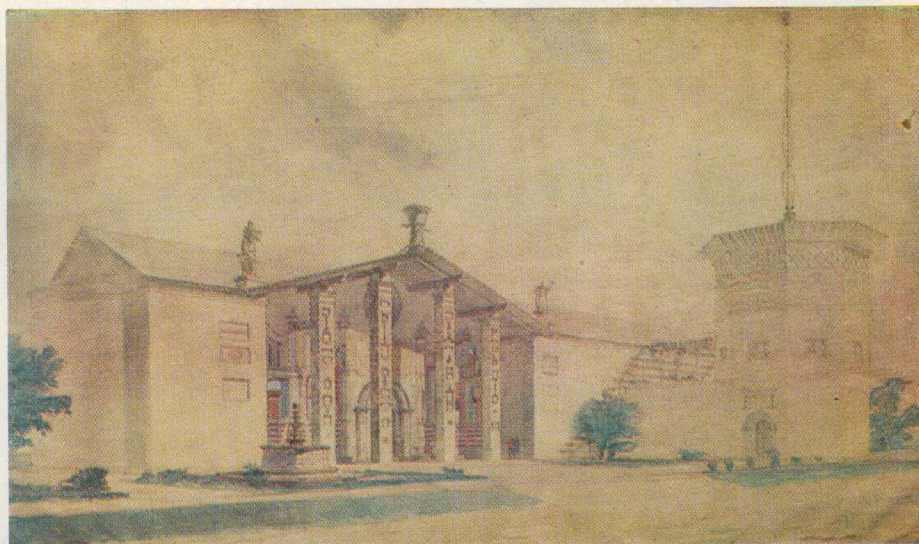
Реконструкция Камерного театра. Продольный разрез

луй, единственный в истории советской архитектуры. Строительство по этому проекту было предрешиено. Но шел уже 1940-й год. Потом началась война, и Москва лишилась еще одного сооружения, которое несомненно стало бы гордостью ее архитектуры. Над этим сооружением возносилась башня как знак живой традиции русской архитектуры.

Н. Былинкин

Все работавшие у Г. П. Гольца с радостью, я бы сказала истово, выполняли любую нужную в данный момент работу. Помню, что я отмывала камни на стене памятника защитникам Сталинграда, строила тени, перспективу. Помню, как прекрасно Миша Оленев выполнил покраску перспективы площади с храмом Славы. В 44-м году мне довелось в какой-то мере участвовать в работе по Смоленску и побывать там в составе бригады сразу после освобождения города. Еще дымились остатки пожаров, почти не было целых домов. Г. П. Гольц неутомимо вышагивал по разрушенным улицам, зарисовывал. Идея планировки города, предложенная им, была ясной и масштабной, к сожалению, она сильно изменена впоследствии.

Нам с Зоей Дырмонт посчастливилось выполнить панораму Смоленска. Мы были там осенью, и изобразили весну. Откос, спускающийся к Днепру, по мысли Г. П. Гольца, должен был быть застроен коттеджами и утопать в садах, в весеннем цветении. Сейчас этот величавый склон заслонен типовыми секционными домами.





В этот период мне посчастливилось наблюдать, как работает Г. П. Гольц. Увидеть его за огромным чертежным столом, с рейшиной и угольником, карандашом и циркулем. У Г. П. Гольца были руки творца — большие и красивые, и работал он тоже красиво. Для Гольца не было «черной» и «белой» работы, он предпочитал все делать сам: придумывать, чертить, тушевать, красить. Гольц почти всегда делал много эскизов, в набросках основная тема то развивалась, то уходила в сторону, менялись детали. Поражала фантазия, изобретательность, неожиданность развития темы и всегда сопутствующая любым изменениям гармоничность.

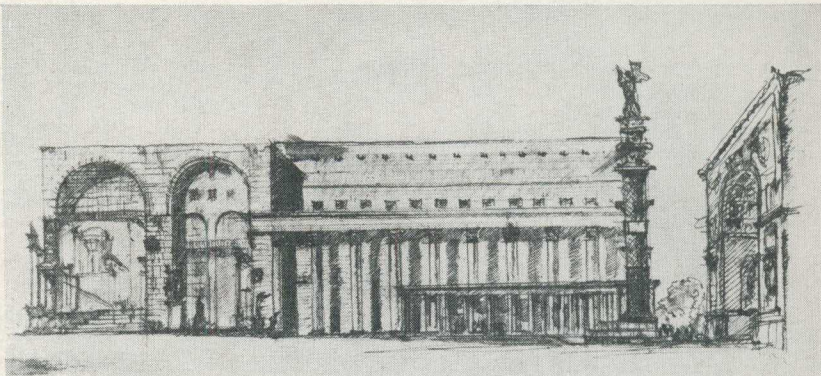
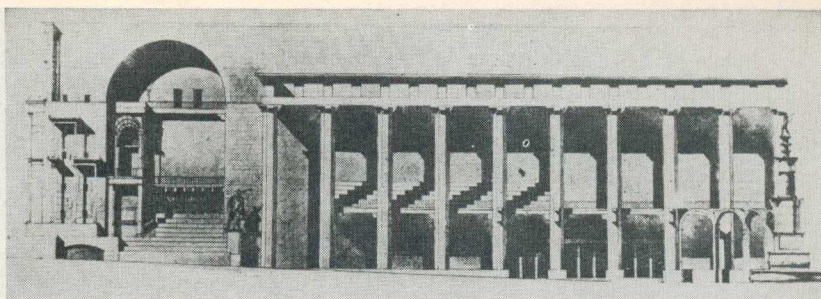
Н. Пограницкая

Архитектура Георгия Павловича, несомненно, пропитана духом и живет законами классики. Вникнув в его архитектуру, можно представить себе в комплексе суть этих законов. Связь с традициями, освоение классического и национального наследия были для Гольца не лозунгами, но естественно присущей его натуре, впитанной с юности, глубоко прочувствованной необходимостью. Наследие было для него не просто набором формальных признаков, но пережитым, продуманным, исторически-обусловленным архитектурно-строительным опытом человечества. Всякая форма понималась и привлекалась им как носитель определенного круга историко-культурных ценностей, богатых ассоциациями, и вместе с тем обретала новое содержание. Именно поэтому произведения Г. П. Гольца — даже те, которые ближе всего классическим формам, — никогда не являлись повторением прошлого: это задуманные созвучно эпохе, современные советскому человеку сооружения. Именно поэтому Гольц так много нашел в сокровищнице прошлого. В его архитектуре можно обнаружить перекличку не только с классическим (древнегреческим, древнеримским, ренессансным) или древнерусским наследием — это явление общепризнано, — но также с древнеегипетским (пирамида, пилон), западно-средневековым (фортификационные и коммунальные сооружения), украинским (декоративные элементы, барочные завершения башен), даже с дагестанским и среднеазиатским. Можно только удивляться силе и гибкости художественного мышления мастера, которому родовые дома-башни северо-кавказских предгорий могли подсказать оригинальный образ башенных колумбариев в проекте Пантеона героям Великой Отечественной войны, а пластика узбекского караван-сарая Рабат-и-Малик — вполне современный по идейно-художественному содержанию образ сталинградской «стены», монумента защитникам города.

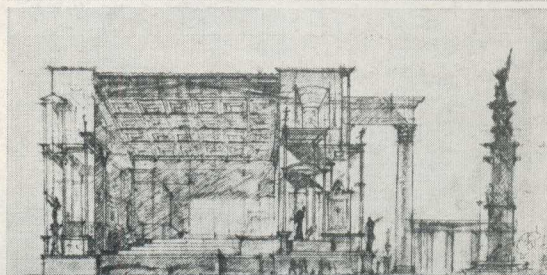
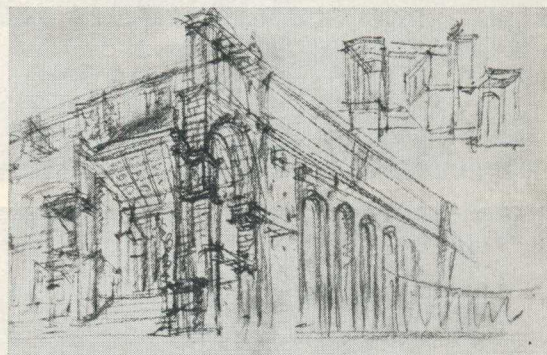
А. Опочинская

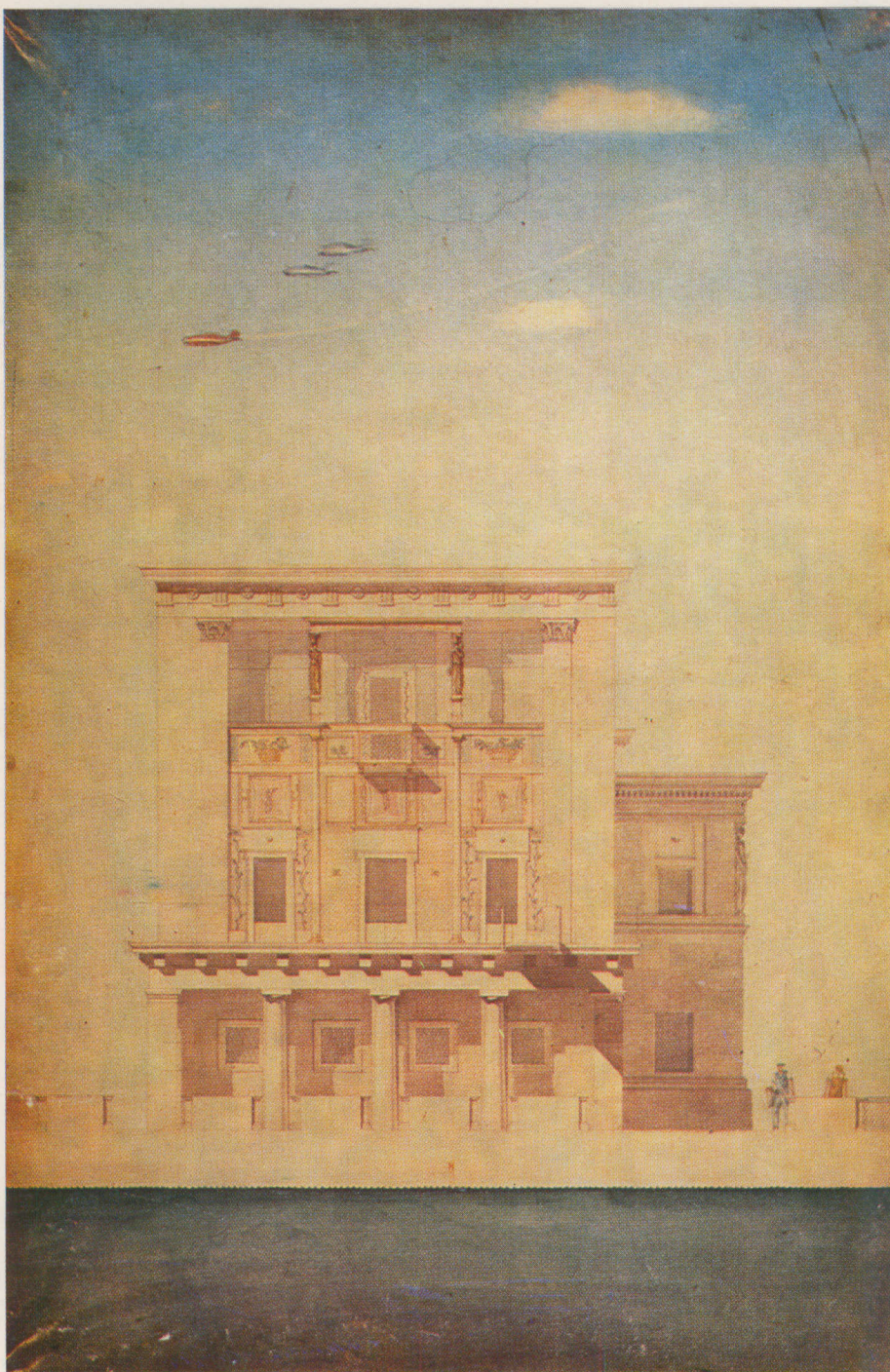
Шлюз на р. Яуза в Москве.
1938—1939

Фото А. Гозака



Театр Мейерхольда на пл. Маяковского. Наброски к проекту. 1933





Георгий Павлович Гольц обладал совершенным чувством красоты. Я никогда не видел у него некрасивых работ. Все равно, будь то отмытые прозрачной акварелью многодельные проекты, или карандашные наброски на оборванных клочках кальки, которые горками громоздились на его рабочем столе, умножались чуть ли ни с каждой минутой, иногда падали на пол и снова обретали свое место среди множества других эскизов.

Но мне всегда казалось, что красота работ Георгия Павловича не первоисточник, а производное от красоты его личности: от изящества сухопарой фигуры, заостренного, гордого, какого-то орлиного лица, заинтересованного взгляда, с неперенными искорками озорной почти ребячьей усмешки, и негромкого, всегда рассказывающего что-то ужасно интересное, голоса, заставлявшего всех кругом замолкать и только слушать, слушать.

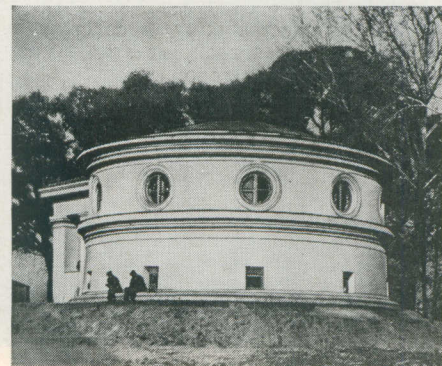
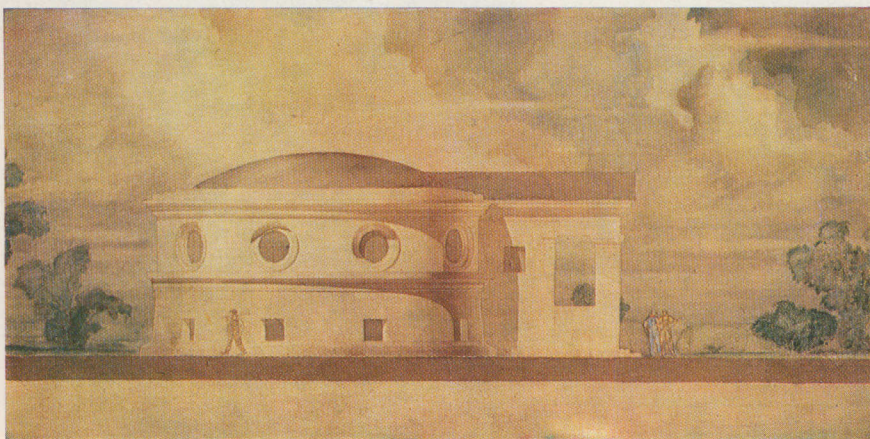
Красивым было и все, что окружало Георгия Павловича: старинная мебель, картины старых мастеров, которых после войны было очень много в антикварных магазинах, редкие книги, которые, зная его увлечение, регулярно приносили ему самые опытные московские букинисты. И множество, красивых мелочей.

Возвращаясь с работы, он часто (почти всегда) приносил с собой несколько цветков и, выбрав подходящий сосуд, ставил их где-нибудь в своем небольшом, но уютном, заваленном книгами, карандашами, окатышами мягких резинок и какими-то бесчисленными таинственными коробочками с красками, кусочками китайской туши и другими нужными мелочами кабинете. Он не любил огромных охапок вырванных с корнем и стиснутых цветов, которые возили в поездах бездумные дачники, опустошавшие пригородные леса и перелески. В этом он чувствовал кощунственное неуважение к живой природе, которую трепетно любил и перед которой преклонялся. И наоборот, в своих небольших букетах он кажется находил главное: гармонию растущего мира, созвучия цвета и формы, бесконечность пространственных сочетаний.

Вообще вокруг Георгия Павловича всегда была какая-то гармония прекрасного, что-то композиционно богатое, многоплановое, не имевшее границ, как не имеет границ подлинная красота.

О. Швидковский

●
Насосная подстанция в
Москве. 1937

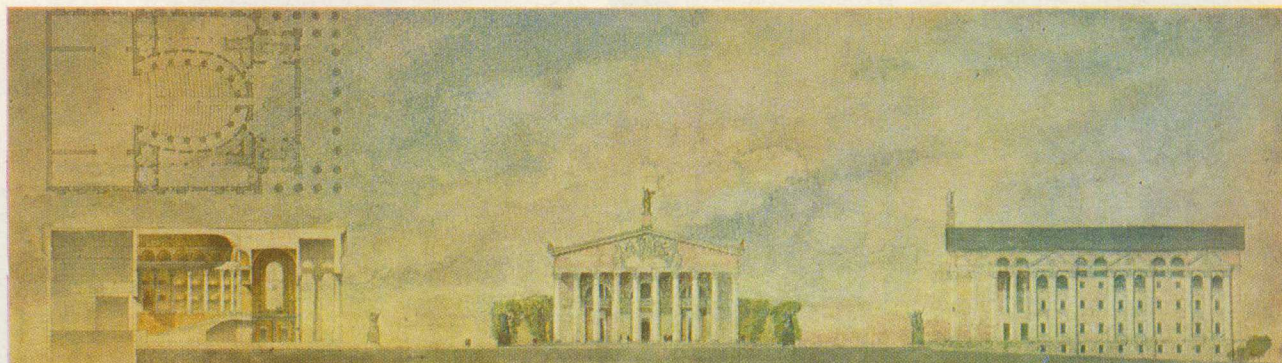
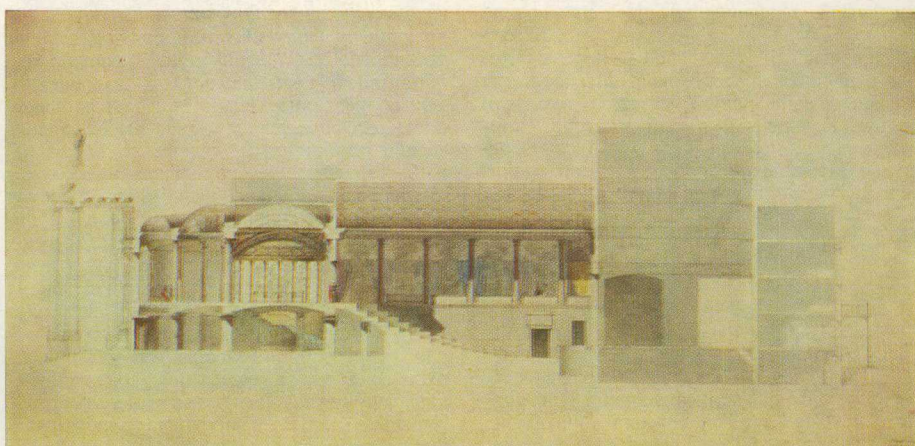
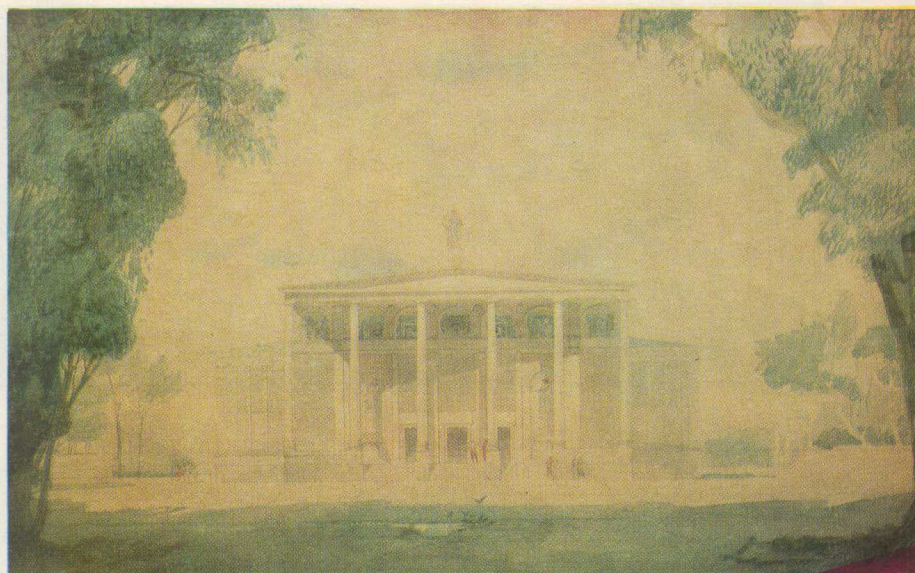


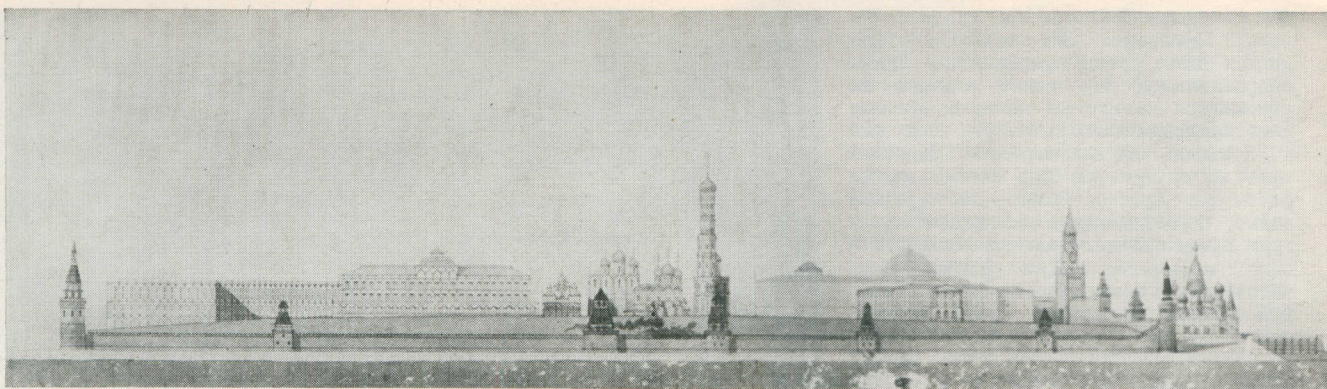
Мы говорим об огромном таланте Георгия Павловича. Это так. Он выделяется даже среди одаренных и ярких современников. Но такие мастера не рождаются на пустом месте из ничего. Они проходят сложный путь, ведущий к большой интеллигентности. Проникнуть во внутренний мир такого мастера не так просто. Гольц — это чрезвычайно глубокая художественная культура и высший пилотаж профессионального мастерства. Для исследования творчества Гольца нужен очень высокий уровень культуры. Яркий, блестящий Гольц был всю жизнь искатель и неутомимый ученик. Об этом нельзя забывать. На таких примерах нужно воспитывать и к сделанному такими людьми относиться с почтением.

То, что о Гольце сравнительно мало знает молодежь — это наша вина. Вина в том, что мы поздно вспомнили о том, что Гольц такой значительный для нашей архитектуры мастер. Если бы мы во-время сказали, что нельзя после задуманного Гольцем во Владимире ансамбля награждать испортивший это место театр, это было бы не только достойным памяти Гольца поступком, но и доказательством компетентности награждающих. Мне кажется, что архитектура последующая не имеет права быть хуже предыдущей. Если был Гольц, то нельзя мириться с Тропарево, гостиницей «Россия» и Новокировским проспектом. Это и есть традиция культуры — ни при каких условиях не снижать класса, а иначе что же — все дозволено?

Хочу обратить внимание на мемориальные сооружения Гольца для Сталинграда, Москвы, Ленинграда и Киева. Сегодня москвичи широко и взволнованно обсуждают проекты, увековечивающие победу в Великой Отечественной войне и справедливо требуют сильных и выразительных образов.

Глядя на проекты Гольца, понимаешь, как выразителен язык архитектуры, насколько он точен и послу-





шен в руках мастера. Не нуждается ни в какой литературщине, натурализме и ложной патетике, ни в каких символах, заимствованных из других искусств. Замысел и идеи Гольца ясны без пояснительных записок и концептуальных схем. Интересно, что при всей парадоксальности и граничащей с рискованностью остроте гольцевских композиций, они всегда в пределах чисто архитектурной выразительности. Это очень важно. Гольц учит — без строгой разборчивости в средствах — нельзя достичь вершины мастерства. Мы должны отдавать себе ясный отчет в том, что в лице Гольца мы имели мастера европейского, а может быть мирового масштаба. И наш долг по-хозяйски, рачительно распорядиться этим наследием.

В. Локтев

Серия проектов мемориальных сооружений Гольца интересна, во-первых, потому, что посвящена одному из наиболее своеобразных типов сооружений, в которых идейно-художественные задачи выступают на первый план, и,

во-вторых, потому, что они непосредственно затрагивают проблему монументальности, одну из основополагающих проблем архитектуры и отражают методы и индивидуальные особенности работы мастера, ведущейся с вполне определенной творческой целью.

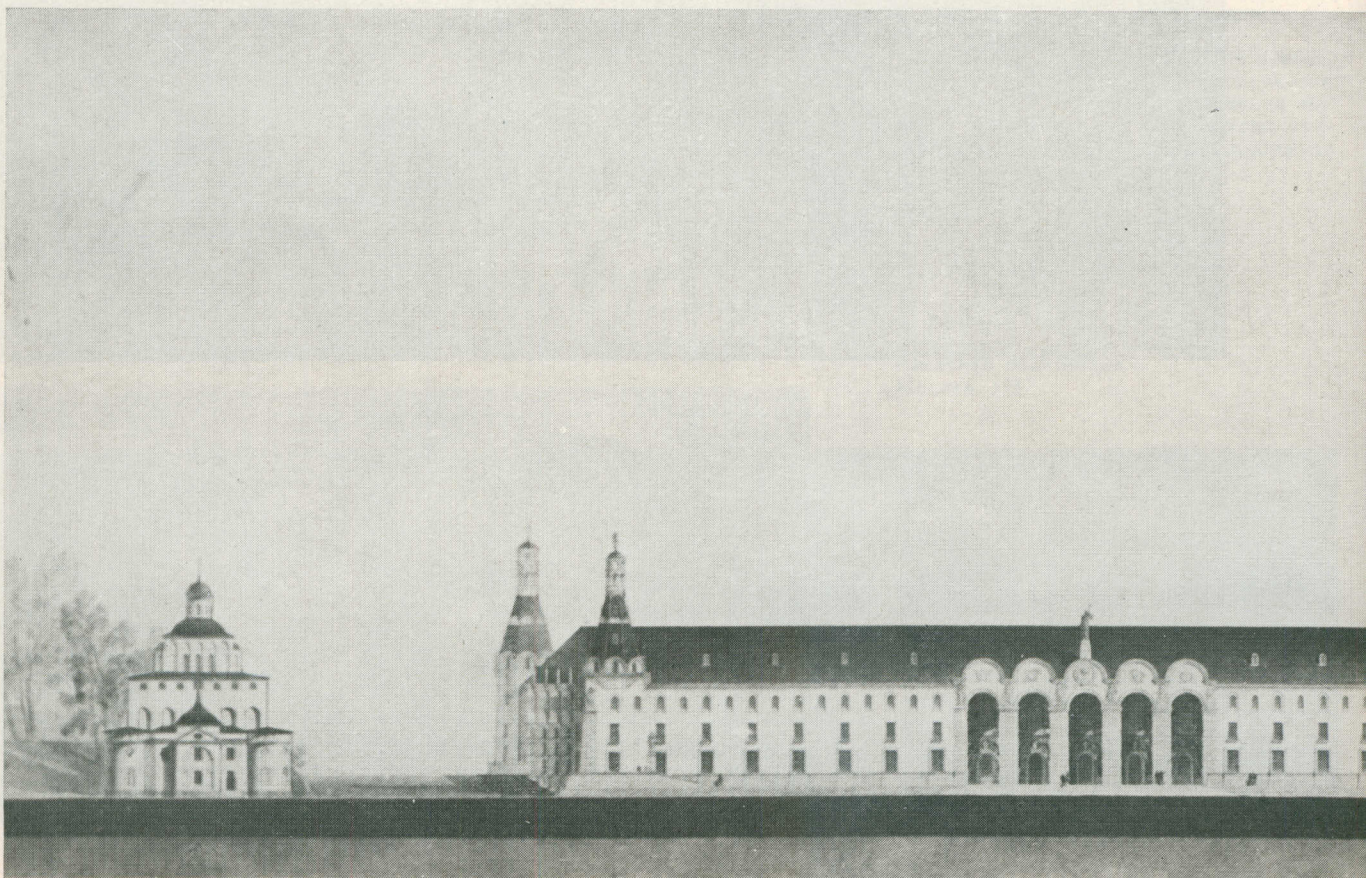
В мемориальных сооружениях задача увековечения непосредственно переплетается с представлением о монументальности. Однако понятие увековечения и монументальности далеко не тождественны. Монументальность, говорящая о незыблемости и долговечности его предназначения, имеет в зодчестве обобщенный, несколько абстрактный характер. Увековечение какой-либо личности, события или идеи требует большей конкретизации образа с помощью изобразительных искусств и нередко осуществляется с помощью скульптуры. Чисто архитектурными средствами решались обычно наиболее общие задачи. Конкретизация идеи, образа, личности или события, ради которых создавался памятник, создавались, как правило, средствами скульптуры. На долю архитектуры выпадало отображение вечности; на долю скульптуры — адресата, с которым эта вечность соотносилась. Памятники нередко представ-

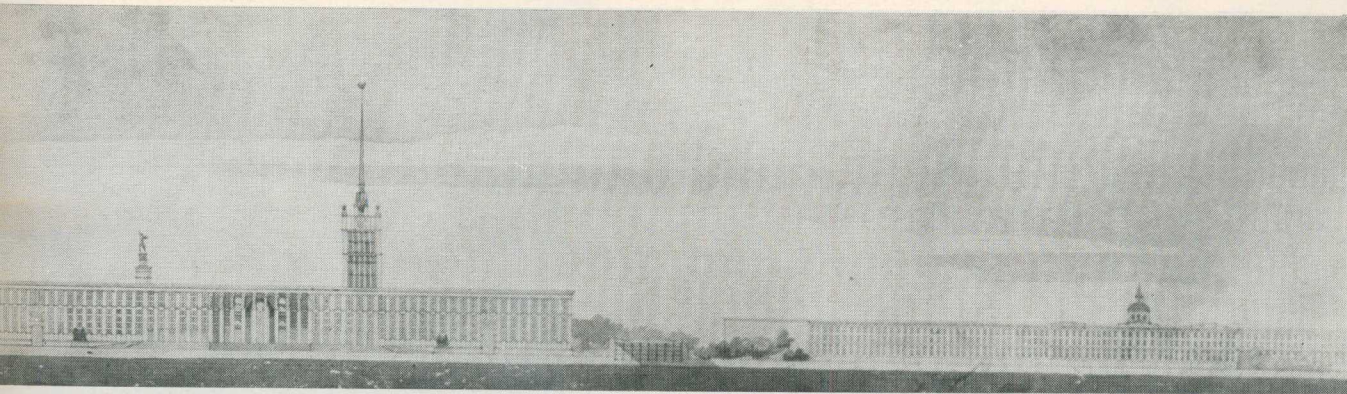
Второй Дом Совнаркома. Панорама со стороны Москвы-реки. Конкурсный проект. 1940

ляют собой как бы пограничную область между архитектурой и скульптурой или же их сочетание.

В мировом зодчестве сложилось немало устойчивых, веками и тысячелетиями отработанных композиционных форм надгробий. Г. П. Гольц стремился найти новые, нетрадиционные формы мемориальных сооружений. Но даже если формально он обращался к традиции, то неизменно искал образы, в которых воплощалась бы близкая мировоззрению советского человека идея вечно живой и действенной борьбы. Нужно было обладать действительно выдающимся мастерством, чтобы, воспользовавшись таким древним прототипом надгробия, как, например, саркофаг, сделать его действенным и обогатить подлинно поэтическим содержанием, используя органическую связь надгробия с природой.

В. Маркузон



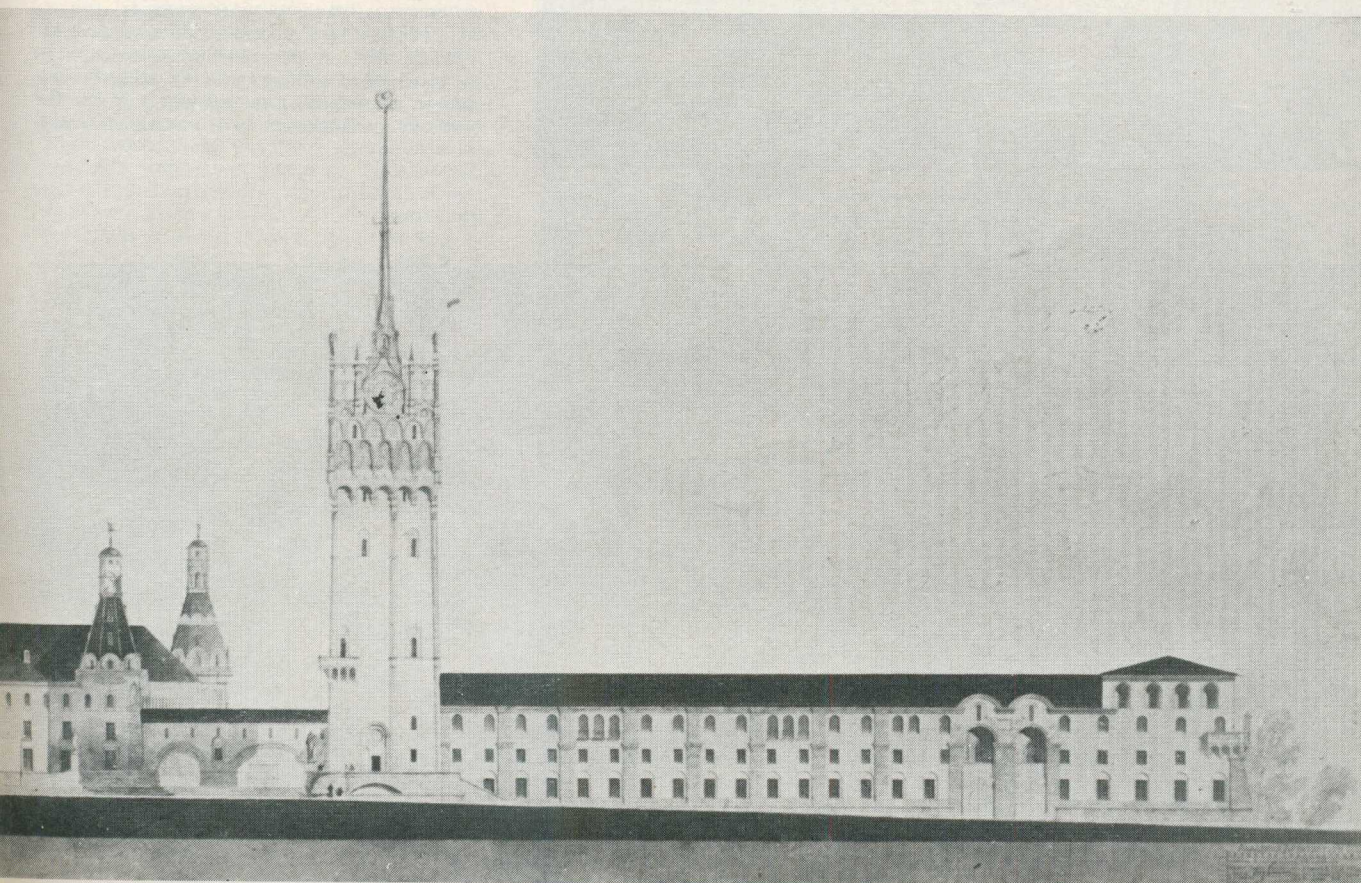


93

МАСТЕРА

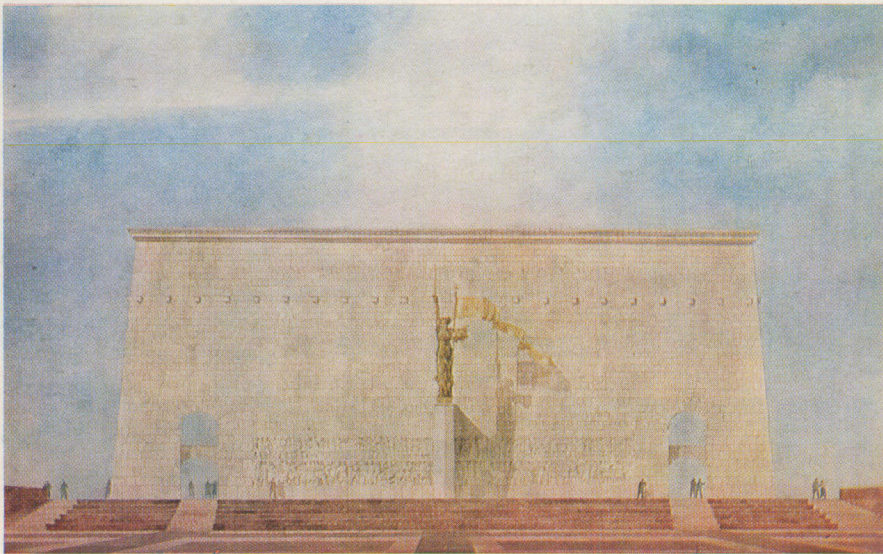
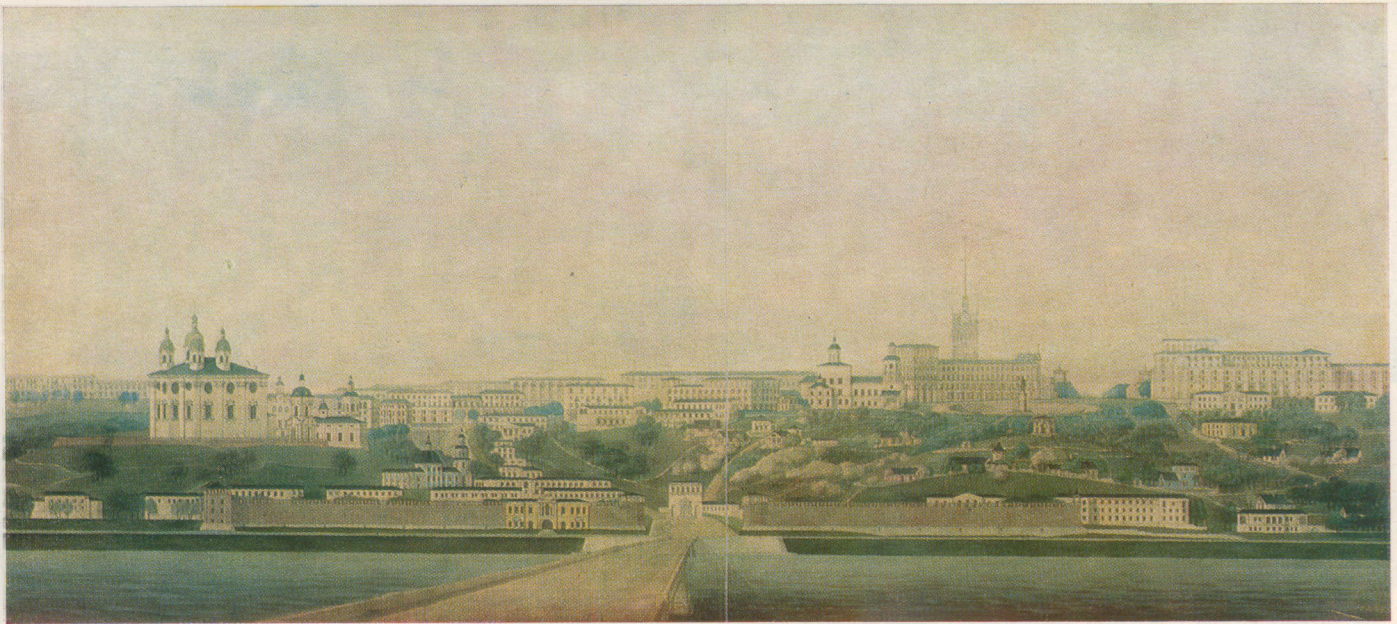
Георгий

Гольц



Дом Советов в Сталинграде. Незавершенный проект. 1946

Здания горсовета и облсовета во Владими́ре. Проект. 1945



Памятник защитникам
Сталинграда. Фасад от
города. 1942—1943

Среди замечательного наследия Гольца две работы являются поистине выдающимися. На них я хотела бы несколько задержаться, потому что именно они, как я думаю, имеют непреходящее значение для истории будущего нашего искусства. Это проекты Камерного театра на Тверском бульваре, и второго дома Совнаркома в Зарядье на набережной Кремля. Гольцу не удалось осуществить в натуре этих своих лучших замыслов.

Проект второго дома Совнаркома в Зарядье относится к 1940 г. Рождение замысла — тайна художника, о нем можно только догадываться. Архитектор явился здесь зрелым мастером и прямым наследником лучших традиций гениальных русских зодчих, для которых так характерна ответственность за идейное и эмоциональное воздействие своего творения, для которого столь важен градостроительный аспект. Проект



Жилые дома заводского
изготовления. Перспектива
поселка. 1944



Восстановление и реконструкция Смоленска.

Гольца явился тогда значительным вкладом в реконструкцию центра Москвы.

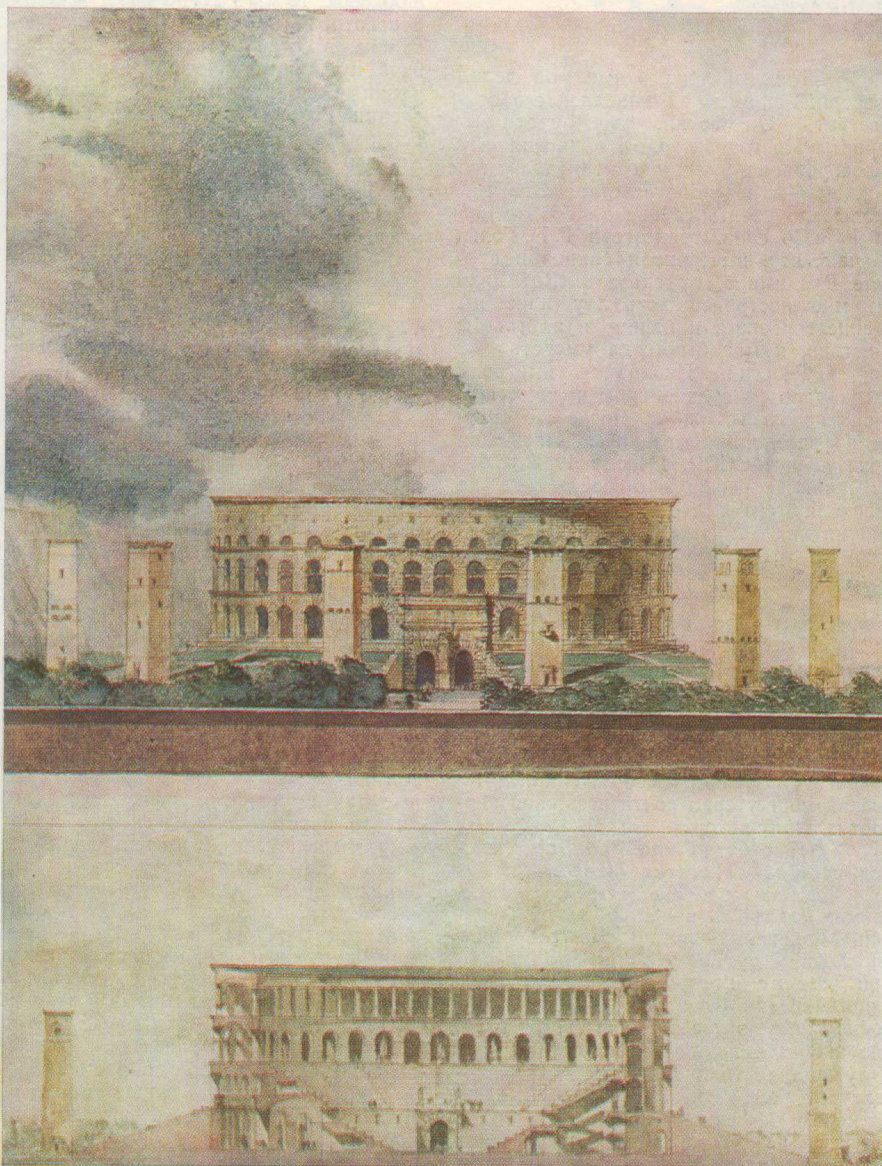
Как известно, Гольц одно время был руководителем планировочной мастерской Моссовета, проектировал магистраль от Кремля до Южного порта. Он считал, что «... проектируя вблизи Кремля, надо сохранять известные границы в применении высотного приема, и стремление к самоутверждению не должно вести к пренебрежению окружающим...». Таким образом, подходя к проектированию дома СНК, он имел вполне определенное отношение к данному месту.

Представляется, что, проектируя дом СНК рядом с Кремлем как бы его продолжением вдоль набережной, архитектор не мог не вспомнить о грандиозном Кремлевском дворце В. Баженова. Возможно, я ошибаюсь, говоря о ходе замысла и развитии идеи замечательного создания Георгия Павловича. Но не возникает ли настойчивая ассоциация дома СНК с баженовским Дворцом, с его могучим приемом вертикальных членений и раскрепованной в центре парадной частью? Баженов сохранил главные драгоценные соборы и колокольню Кремля внутри, как бы во дворах своего комплекса. Так и у Гольца его великолепная 60-метровая башня и меньшая башня-монумент тоже говорят о свободном пространстве внутренних площадей. В то время гениальность баженовского замысла — его объемно-пространственное решение, его масштаб и пластику — надо было суметь увидеть глазами современного зодчего, оценить, поверить в их действенность, извлечь отсюда глубинные принципы русской классической архитектуры. Это мог сделать только удивительный и творческий преемник, каким оказался Георгий Павлович Гольц.

Естественно, я не говорю о прямом сходстве. Речь идет о философском понимании задачи, о понимании и разработке принципов, таких, например, как соотношение крупной архитектурной формы с природной средой.

Панорама от Днепра.
1944—1946

Пантеон партизан. 1942—
1943





Говорю об этом, полагая, что подобная возможная преемственность, при совершенно собственной трактовке объема, пластики и образа — великое достижение проекта Гольца. В доме СНК более, чем в других произведениях Георгия Павловича, видно столкновение и слияние классики и современности. Здесь мы видим выражение еще одного глубоко свойственного автору стремления — к простой художественной форме. Как-то Георгий Павлович привел слова Гете — «Простота — главное свойство величественного...» и Дидро — «Простота — одна из основных особенностей прекрасного...». Обе эти фразы как нельзя лучше могут быть отнесены к этому созданию мастера.

А. Бархина

Каждый раз, когда он делал очередной проект, он надеялся его осуществить. Он верил, что будет его строить. Но год за годом приносил ему разочарование в этом самом для него важном — в строительстве. Это накладывало печать горечи на его жизнь.

Со слов моей матери Г. Н. Гольц я знаю, что, вычерчивая башню в проекте Владимира, он сказал: «Вот дали бы мне построить хоть эту площадь, здание горсовета и башню и я был бы счастлив, я мог бы тогда умереть.»

Георгий Павлович выстроил очень мало по сравнению с количеством своих проектных работ. После его смерти на заседании президиума Академии архитектуры СССР, 1 июня 1946 г., были приняты решения о постановке на госохрану его построек, об установлении на них памятных досок. К сожалению, ни то ни другое не было выполнено.

Мне хочется сказать о судьбе немногих его построек.

Госбанк в Минске уничтожен во время войны, прядильная фабрика в Ивантеевке, мебельный техникум в Семенове, две насосные станции в Москве и ряд других построек сильно искажены поздними переделками в связи с изменением функций сооружений. Устьинский мост утерял почти весь свой первоначальный декор.

Как будто злой рок преследовал постройки Георгия Павловича.

Шлюз на реке Яузе, к счастью, не мог исполнять никакой другой функции. Может быть поэтому он сохранился. Хотя и тут есть утраты. Замазаны при ремонте прекрасные фрески сделанные М. Ф. Оленевым. Георгий Павлович любил эту свою постройку. «Здание шлюза едва ли не больше говорит о лучших достижениях советской архитектуры, чем многие внушительные по размерам, эффектные по впечатлению и богатые по убранству постройки на главных магистралях столицы». — писал

о шлюзе М. В. Алпатов. Этот маленький, очень цельный ансамбль еще цел. Необходимо, чтобы он вошел в число памятников архитектуры, находящихся под охраной государства.

Дом на Калужской, за который Гольц был удостоен Государственной премии, также цел, не считая закрашенных росписей М. Ф. Оленева, — его также необходимо поставить на госохрану.

Сейчас нужно поднять вопрос, и думаю что архитектурная общественность меня поддержит, о постановке всех сохранившихся построек Гольца на государственную охрану с последующей их реставрацией.

Теперь о сохранности его чертежей. Прошло более 40 лет после его смерти. Для бумаги это, очевидно, большой срок. Бумага тогда была неважная, а некоторые работы сделаны вообще на кальке. Многие работы Георгия Павловича нуждаются в немедленной реставрации. Основная масса проектного наследия Гольца находится в Государственном музее архитектуры им. Щусева. Кое-что музей уже отреставрировал. Я понимаю, что возможности их ограничены, но все же призываю, как можно скорее приступить к реставрации в первую очередь тех листов, которые находятся в аварийном состоянии. Иначе они просто будут утрачены.

Н. Гольц

Почему имя Гольца столь популярно? Думается, главное здесь — реализм его мировоззрения, неприятие любого декаданса, знание естественного взаимодействия сил в сооружении, понимание родства архитектуры с природой. Именно отсюда идет ощущение здоровья, человечности, спокойной ясности, солнечности его произведений. Гуманизм всегда будет ключевым словом для исследователей его работ.

В нем жило простодушие одаренности. Он не стеснялся гладких, лишенных лепнины стен, дощатых карнизов на кобылках, скатных крыш, которые так смущают многих: не слишком ли это просто, не «сельскость» ли это? Ему была чужда архитектурная пышность, скрывающая скудость композиционной мысли. Он постиг «силу такого сцепления», которой не нужно украшательской мишуры. Эта сила — эвритмия, цель и итог компоновки, высшая награда мастеру за его труд. Награда, которую нельзя отменить или замолчать.

Его талант не был чем-то застывшим, неизменным во времени. Особо интересен этап, давший шлюз на Яузе, изокомбинат, мебельный техникум, насосную подстанцию. Чудесны свежесть и непосредственность образов

Здание Наркомморвоенфлота в Москве. Проект. 1945

этих зданий. Мудр взгляд на проектирование малых объектов как на решение крупных, ответственных задач. Этот этап ждет своего анализа. Хочется знать, почему по всем статьям самая обычная композиция трансформаторной будки так необычна в натуре? Откуда эти новизна древнего ордера? Ведь и гротеска, помогающего в таких случаях, здесь нет. Как удалось выявить идею сжатой пружины, энергии, силы в скромном здании насосной подстанции? Из каких масс и пропорций возник лиризм яузского шлюза? Чем влечет к себе, казалось бы, бесхитростная стена скульптурного корпуса? Словом, лучшим трудом о Гольце был бы труд о том, как он это делал, о его творческом методе.

Сейчас, когда в малых городах запускают домостроительные комбинаты, стоит вспомнить гольцевские типовые проекты жилых зданий заводского изготовления. То, что это были щитовые дома, не меняло сути их конвейерного производства. Решались знакомые нам вопросы унификации конструкций, числа монтажных единиц, экономики, заводской и постройной трудоемкости. В своем роде здесь проекция Гольца на наш день с его текучкой, заботами и противоречиями. Но как творчески подходил он к этой сложной, не всеми любимой работе! Разнообразие, праздничность, нарядность, полихромия роднят его типовые дома с достижениями того памятного этапа. Бесконечные ряды одинаковых, безмасштабных многоэтажных зданий служат обратной проекцией — проекцией нынешнего массового жилища на гольцевское виденье зодчества. В этом смысле творчество Гольца — великий урок и укор нам, а сам он не легенда, а наш замечательный современник.

Н. Кордо

Материал подготовил А. Гозак

ЭДАС — ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ
детская архитектурная студия в Москве.
Недавно она отметила свое десятилетие.
Возраст немалый, располагающий к
подведению первых итогов.

ОДНАКО НЕ ТОЛЬКО И НЕ СТОЛЬКО
юбилей является причиной обширной
публикации, которую мы предлагаем

вашему вниманию. Причина обращения
журнала к этой теме состоит в

экспериментальная детская архитектурная

уникальности студии как
художественного и педагогического
явления, в необычно высоком уровне
результатов ее работы, в приближении
к познанию сложного феномена, каким
является художественное творчество
детей.

МЫ ПОПРОСИЛИ РАССКАЗАТЬ О
студии многочисленных и разных людей,
среди которых архитекторы, педагоги,
доктора наук, искусствоведы, критики,
воспитанники студии — нынешние
студенты. Их высказывания мы
сопровожаем иллюстрациями детских
работ, которые были выполнены в
разных жанрах и техниках как учебные
задания, экспонаты выставок или
конкурсные предложения.

experimental
architectural
studio for
children

студия

2M X 2

BOB

на фоне мертво-застойного положения в нашей архитектуре, оборотной, отчужденной и от человека, капризистая, и от человека-творца, на этом мрачном фоне любая оппозиция, любая творческая альтернатива несет положительный заряд. Именно в таком культурном контексте, среди смутной тоски и небывших надежд, возникла детская студия. Ее создание было не только достижением архитектурного поиска — формизма, но и счастливым козырем — возможно, Кирпичев не менее нуждался в детской искренности, чем дети, — в его опыте „не слушаться старших“.

Быть может, именно дети помогли своему учителю превратить горечь разочарований в позитивную творческую программу, что, как известно, требует немало самоиронии и оптимизма.

Когда, расставшись с ролью практикующего архитектора, Кирпичев все свои душевные силы, связи, честолюбие и немалую гордыню вложил в детскую студию, детям тоже повезло. Ведь „маэстро“ — вестящий неуравновешенная личность. Он — блестящий генератор идей и при этом своеобразный педантичный стилист, у него острое композиционное чутье и „золотые руки“, наконец, он фантазер и затейник, и он любит детей!

Так, чуть более 10 лет назад началась „самоорганизация“ уникального детского творческого объединения. Ему и посвящаю свои раздумья.

ры) явно не хватает пространства, как не хватает его для уроков ритмики или танца. Другими словами, студии тесно. Отсюда и ограниченные форматы бумаги, и недостаточные объемы, отсюда и вездесущие "ювелирности", отсюда и какой-то нелепый "связанности" жеста и какой-то "кельпидности".

[illegible][illegible][illegible]

ПОНЯТЬ "ТВОРЧЕСТВО" ДЕТЕЙ. В исполнении, что, процесс творческого творчества — это процесс, который происходит в сознании ребенка. Понимание творчества — это понимание того, что творчество — это процесс, который происходит в сознании ребенка. Понимание творчества — это понимание того, что творчество — это процесс, который происходит в сознании ребенка.

[illegible]

по макетированию и коллажу (здесь как-то очень точно уловлен „коллажный“ характер современной культуры).

„ДЕЛОВЫЕ“ ИГРЫ

Хотя существование „архитектурных вулгаркиндов“ доказано на бумаге, однако выражение „Молодой архитектор“ у меня вызывает те же сомнения, что и „Молодой философ“: вероятно, „любовь к мудрости“ более пристала зрелому возрасту.

По-видимому, все происходящее в студии — не что иное, как игра. Игра со сложными правилами (пусть она называется методикой), с определенным ритуалом, с элементами со-ревнования, с особым „игровым поведением“, играют не „в архитектуру“. Они играют в какую-то идеализированную архитектурную школу. В такую школу, где предполагается гамма-моничное влияние трех начал: гума-

нии. Впрочем, высказывания на этом языке кажутся порою понятней, чем его законы.

мистической культуры, композиционного мышления и творческого „проектного“ отношения к действительности. Конечно, сюжеты этой игры бесконечно разнообразны, результаты парадоксальны и непредсказуемы, но на ее основе возникает особый тип специфически „архитектурный“ тип сознания. Тот тип сознания, который позволяет моделировать реальное, находить ей точное пластическое выражение и включать в культурный контекст. Тип сознания, без которого занятия архитектурой противоречивы, но который не помеха иным занятиям (вот почему и сомневался относительно выражения „йти из архитектуры“; архитектурное сознание — пожизненно).

„В ШКОЛЕ ЖИЗНИ НЕТ КАНИКУЛ“

Каже в известной нам форме архитектурное образование — самое универсальное. И самое „открытое“: оно с удовольствием поглощает и усваивает любые сведения об окружающем мире.

Вероятно, в самой природе архитектурного познания лежат творческий интерес к материальной и духовной культуре. Наконец, потенциально архитектурное образование весьма свободно, оно не подавляет и не деформирует личность.

Но игра, как известно, — тоже эффективный путь познания мира, путь свободный и ненавязчивый, наиболее близкий к художественному типу познания, а законы игрового поведения почти не отличаются от „правил игры“ в искусстве.

Вот почему, когда Кириллов с головой погружался в глубины методики, сама собой всплывает „всеобщность“, целостность предмета архи-

тектуры: он стремится воспринять человеческую культуру, не расчленяя ее (отсюда исходит внутренняя потребность студийцев в музыке и литературе, в танце и в истории, в фотографии и в созерцании природы). Вот почему, когда дети увлеченно играют в „архитектурную студию“, они, по сути, играют в „школу жизни“, обретая полезные навыки и чувство собственного достоинства в импровизациях, обретая чувство внутренней свободы и упражняясь в преодолении комплексов.

Поэтому они без принуждения справляются с летними и домашними заданиями: удовольствие — лучший стимул, чем модальность.

Из сказанного ясно, что игровой способ обучения архитектуре — не худший из методов, и пока студийцы его интуитивно разрабатывают — честь им и хвала.

ОРИЕНТИРОВАТЬ ДЕТЕЙ НА РИСУВАННИЕ НАДО С САМЫХ РАНИХ ЛЕТ. Это несомненно, но с какого возраста оптимально оказывать педагогическое целенаправленное воздействие на творчество детей, этот вопрос до сих пор дискусионен. Известно, что Александр Бродяков учился в Академии художеств с 5 лет. Никита Фаворский не учился искусству до 16 лет.

Поз- бы по дереву, систематически не учился искусству до 16 лет.

СНАЧАЛА В СТУДИИ УЧИЛИ ДЕТЕЙ С 9-12 ЛЕТ. А ЗАТЕМ ПРИШЛИ к выводу о предпочтении начинать обучение в более раннем возрасте.

В 5-8 лет подолот блестящие надежды, которые не оправдываются в последние годы. Что же происходит в этот период развития ребенка? Почему окружающего мира парализуются постоянные образы, к примеру, бражения, у ребенка складываются, и как бы перед ним не поставит решение изобразить мир, он изобразит не только в профиль, у 9-10-летнего ребенка профильное изображение, двойственность, он видит лошадь с шестью ногами, он изобразит ее так, как она есть.

Бенка возникает сомнение, двойственность, объясняется у ребенка изобразить это не более чем сканованность, правды. КАК ПРЕОДОЛЕТЬ ЭТОТ РУБЕЖ? РУКОВОДИТЕЛЬ СТУДИИ ЭЛАС отвечает: беспомощность это не более чем сканованность, правды. КАК ПРЕОДОЛЕТЬ ЭТОТ РУБЕЖ? РУКОВОДИТЕЛЬ СТУДИИ ЭЛАС отвечает: беспомощность это не более чем сканованность, правды. КАК ПРЕОДОЛЕТЬ ЭТОТ РУБЕЖ? РУКОВОДИТЕЛЬ СТУДИИ ЭЛАС отвечает: беспомощность это не более чем сканованность, правды.

формирования личности.

НАДО ЛИБО ОБУЧАТЬ ДЕТЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОР- ственного воспитания. Пока этот вопрос остается открытым, остается открытым, остается открытым, остается открытым.

В средней школе дисциплины возможно соединить комплекс- отдельных дисциплин, возможно соединить комплекс- отдельных дисциплин, возможно соединить комплекс- отдельных дисциплин.

ТАКОЙ БАЗОЙ. ПО МОЕМУ УБЕЖДЕНИЮ, С УС- менатель”

ТАКОЙ БАЗОЙ. ПО МОЕМУ УБЕЖДЕНИЮ, С УС- менатель”

ТАКОЙ БАЗОЙ. ПО МОЕМУ УБЕЖДЕНИЮ, С УС- менатель”

архитектурный лицей?

Вспомним, однако, судьбу царско-самарских лицевцов: они были предельно чужды «служить отечеству», но зато в государственной структуре для них не нашлось. Нечто подобное, происходящее в наши дни с выпускниками МАХИ, когда «возвышенный образ мыслей» приводит их

ваться в мире:
На мой взгляд, студии словно
„одалживают“ у Кирпичева некото-
рую стилистическую рафиниро-
ванность. Надеюсь, не на всю жизнь.
Ибо детская непосредственность в
архитектуре еще не раз пригодится.
Но, может быть, названная опасность
— не побочный продукт уроков
архитектурной фантазии и простран-
ственного мышления, а лишь свой-
ство „группового поведения“?

ство "Группового поведения"

к конфликту с догматической практикой. Впрочем, здесь мы надеемся на перемены. Печально, что подобный конфликт ожидает охваченных энтузиазмом студентов в том же архитектурном институте: для них эксперименты резко обрываются по принципу „лучшее — враг хорошего“.

Следовало бы призвать МАРХИ и Союз архитекторов присмотреться к студии и оказать ей покровительство. Но здесь же таится и угроза насильственной формализации, которая опасней возможных выгод.

Так что я желал бы студии оставаться такой, какая она есть — как она самоорганизовалась когда-то в результате „стихийного творчества масс“.

А. Родионов
архитектор

Б.Бархин

профессор МАрхи.

связей архитектуры с жизнедеятельностью общества и человека архитектуры. Поэтому пред- общество-воспитательное значение и гео- ное идейно-воспитательное значение и гео- турные знания могли бы пронизать все учебные пред- турные знания могли бы пронизать все учебные пред- меты: литературу и историю, математику, тем самым графию, естествознание у школьников. А способствуя формированию у школьников? Опыт творческой деятельности в творчестве познания ар- вленной и научной картины мира в творчестве познания ар- как приобрести доказывает, что на основе познания ар- студии ЭДАС доказываются их идейные, эсте- хитектурных закономерностей формирования ориентации в мире.

ОТ СТИЛИСТИКИ К ЭКСПРЕССИВНОМУ РАЗВИВАЮТСЯ

...АКТИВНО РАЗВИВАЮТСЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ К

В СТУДИИ АКАДЕМИКА М. П. КОСЕНКО

детское воображение и проследить за его развитием. Но только художественному творчеству? Выдающийся социолог и художественный критик А. Мигдал пишет: «Красота науки, как и искусства, определяется соотношением размерности и взаимосвязанности частей, образующих целое». Вот почему в ЭДАС, обязавшись отражать гармонию окружающего мира, кто-то обучается в ЭДАС, обязавшись погрузить в архитектуру, кем-то в скульптуру, а кто-то в живопись. И все же главным в студии не приобретя реального вкуса, а развивая способность к пониманию прекрасного, к постижению гармонии, к постижению красоты. Именно поэтому в студии так много внимания уделяется не только искусству, но и науке, литературе, философии, истории, географии, биологии, математике, физике, химии, астрономии, музыке, танцу, спорту, искусству и науке. И все же главным в студии не приобретя реального вкуса, а развивая способность к пониманию прекрасного, к постижению гармонии, к постижению красоты. Именно поэтому в студии так много внимания уделяется не только искусству, но и науке, литературе, философии, истории, географии, биологии, математике, физике, химии, астрономии, музыке, танцу, спорту, искусству и науке.

приобщившийся к искусству. Среди тех, кто, находясь в кругу детей, не только не теряет, но и приобретает много нового от них. Дети, которые мы хотим познакомить с искусством, не должны быть пассивными зрителями. Они должны участвовать в творчестве, вносить свой вклад в общее дело. Только так можно воспитать настоящего художника, который будет создавать произведения, которые будут жить и развиваться вместе с нами.

[illegible]

архитектура
контраст
динамическое
равновесие
точка
линия
ось
взгляд
движение

[illegible]

страницы

[illegible]

ИСКЛЮЧАЮЩИЕ И ПРЕОДОЛЕНИЕ

...:rovya i raniy, smesheniye zhانrov,

освоение промежуточного, пограничного, приграничного и смешанного,

— признак воемани в кста

оперативный, в котором он-

тимисты за нарушениями и отступ-

лениями ошущают движения и з...

Дополнение к СН-

езу и взаимосвязанности, к новой

целостности и единству.

ОПРАМЕНТ И ЕВРОПЕ

И БУКВЫ - СОС-

авляющие особой архитектуры.

ОХИТЕКТУРЫ КНИГА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

... / р. кн. и печатного изоб-

ажения, летательные аппараты, напo-

инающие святильники памятники

...ІНЖЕНЕРИ, ПОЛІТИКИ,

на магические предметы

и настольные украшения, наконечники

СТАРОВИНА

«Вещи, экспонаты —

жественные самим себе" — все

работы в

...судя из прыжков, АВ-

от собой одновременно и вещи,

модели чего-то будущего

составлен в. Поль

дели и проекта — древнейшая и

анническая
роль любой
игрушки.

三、四、五、六、七、八、九、十、十一、十二、十三、十四、十五、十六、十七、十八、十九、二十、二十一、二十二、二十三、二十四、二十五、二十六、二十七、二十八、二十九、三十、三十一、三十二、三十三、三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九、四十、四十一、四十二、四十三、四十四、四十五、四十六、四十七、四十八、四十九、五十、五十一、五十二、五十三、五十四、五十五、五十六、五十七、五十八、五十九、六十、六十一、六十二、六十三、六十四、六十五、六十六、六十七、六十八、六十九、七十、七十一、七十二、七十三、七十四、七十五、七十六、七十七、七十八、七十九、八十、八十一、八十二、八十三、八十四、八十五、八十六、八十七、八十八、八十九、九十、九十一、九十二、九十三、九十四、九十五、九十六、九十七、九十八、九十九、一百。

ли, кудряки и маленькие петатель-

аппараты суть отражения и

ликации не только обобщают

ОБЪЕКТОВ БОЛЬ-

и настоящего мира, но и само-

того мира в целом, а значит и

Возвращения в этой ситуации

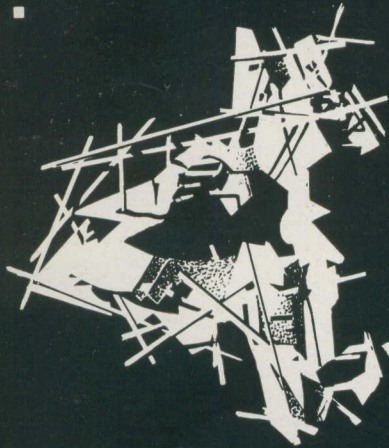
А.Б. ...

аспирант МАрхИ



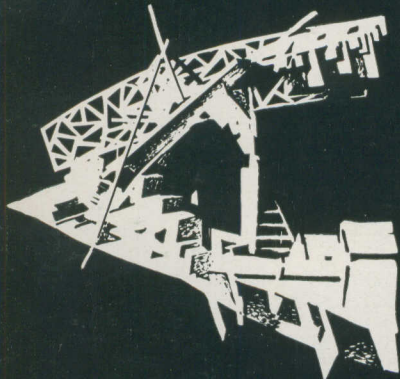
В.ТУЛУПОВ. 15 лет

Буква „З“



А.МИНЕНКОВ. 15 лет

Буква „Д“



А.КРЫЛКОВ. 12 лет

Буква „А“



О.АНДРОСОВА. 14 лет

Буква „С“



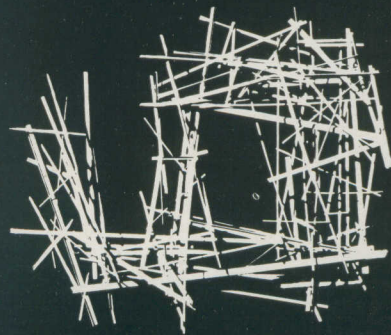
М.БАРЫШНИКОВ. 12 лет

Буква „П“



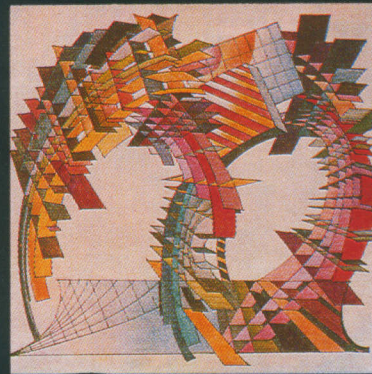
О.АНДРОСОВА. 14 лет

Буква „А“



П.ПЛАНОВ. 15 лет

Буква „Б“



В.ТУЛУПОВ. 15 лет

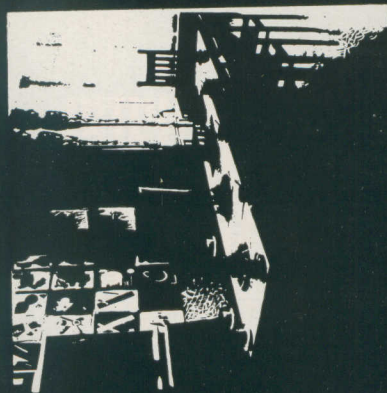
Буква „В“



Д.БАКАЕВ. 15 лет

Буква „Д“

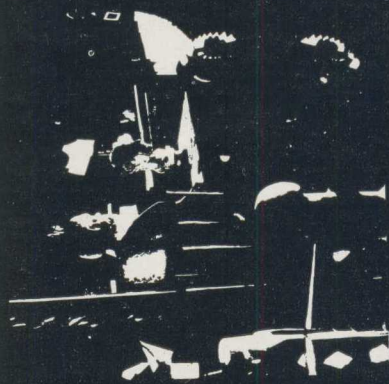
1977 г. ОСНОВАНИЕ СТУДИИ В МОСКВЕ на ул. Горького, 49. Студийцы — пять школьников из соседних дворов. Занятия по композиции и дизайну. Первая программа „Творческой студии“ состояла из 2 частей: теоретической подготовки и практической работы.



1978 г. ПЕРВЫЙ И ПОСЛЕДНИЙ ОПЫТ НАБОРА в студию по объявлению. Попытка отбора кандидатов по творческим работам.

ким способностям, создание проверочного теста (пришло 120 детей, приняли 15). Начало занятий по композиции, рисунку и архитектурному проектированию по программе „Игры детей“.

1979 г. НОВЫЕ КУРСЫ: „ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ“, „ПЛАКАТ“. Первая тематическая выставка „Политический плакат“. Новая тема „Кулинария“ — проектирование и изготовление праздничного „архитектурного торта“. Введены курсы: „История искусств и архитектуры“ и „Архитектурные конструкции“. Первая выставка работ в Центральном Доме архитектора. Разработан проект памятника воинам 11-й гвардейской дивизии.



1980 г. „ФАНТАСТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО“ —

13 работ, выполненных для выставки в рамках XI конгресса МСА (Варшава) по теме „Мой дом. Моя улица. Мой город“. „Отражение“ — слайдфильм по работе „Фантастическое зеркало“. Набор детей в возрасте 4–5 лет для занятий по экспериментальной программе. Введен курс „Критический обзор основных тенденций в современном западном изобразительном искусстве“. В дальнейшем занятия по „Истории искусств“ и „Критическому обзору“ проводятся лишь со студиями старшего возраста (15–16 лет).

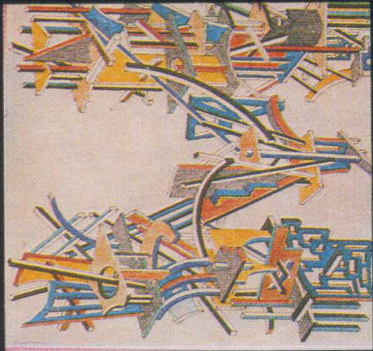
1981 г. ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ СТУДИИ В ЦДА. Новые курсы: „Архитектурная графика“, „Пластика“.

1982 г. ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА С ПРОФЕССОРСКО-ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКИМ СОСТАВОМ



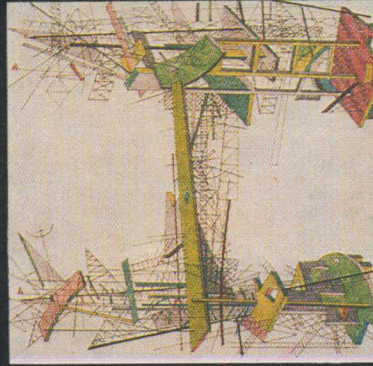
К. МУНАРЕС. 9 лет

Буква „Й“



П. ПАНОВ. 15 лет

Буква „М“



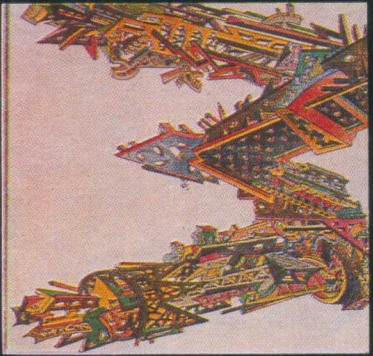
М. БАРЫШНИКОВ. 16 лет

Буква „Н“



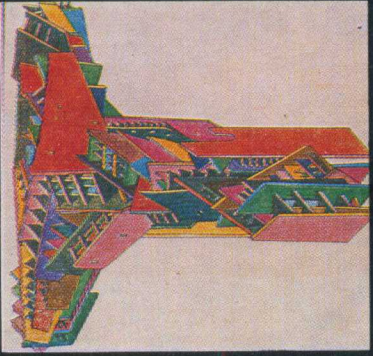
С. ЛЕЖАВА. 14 лет

Буква „П“



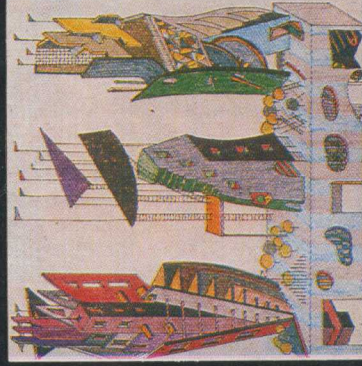
Г. ЧУМИЧЕВ. 14 лет

Буква „W“



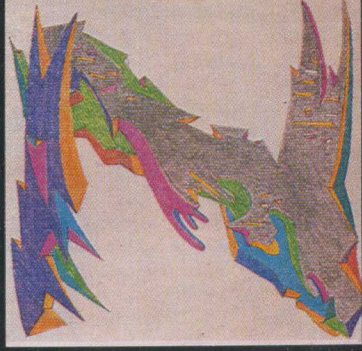
О. ГЕРАСИМОВА. 13 лет

Буква „Т“



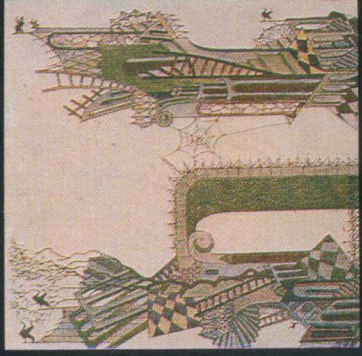
О. КОНСТАНТИНОВА. 13 лет

Буква „Ш“



А. МИНЕНКОВ. 15 лет

Буква „З“



О. АНДРОСОВА. 14 лет

Буква „Ы“

МАРХИ "Проблемы архитектурной композиции в системе довузовского воспитания". Студия утверждена как филиал Дворца пионеров и школьников фрунзенского района Москвы. Новые курсы: "Рисунок" (для детей дошкольного возраста), "Аксонометрия". Разработаны комплекты-конструкторы: архитектурный, цветовой, графический, конструктивный для развития пространственного мышления.

1983 г. ВЫЕЗДНОЕ ЗАСЕДАНИЕ КОМИССИИ по архитектурному образованию при правлении СА СССР, посвященное обсуждению деятельности ЗДАС. Вошли в состав Дома культуры им. С.Зуева (до этого работали на общественных началах). Осуществлены программы: "Основы композиции" для детей дошкольного возраста (серия коллективных и индивидуальных игровых заданий), "Музыка", "Город", "Аппликация", "Декупаж", "Коллаж", "Цветовые игры" (для детей дошкольного возраста), "Коллективный рисунок" (для детей среднего и старшего возраста), "Рельеф".



1984 г. НОВЫЕ КУРСЫ: "ВЫРЕЗАНИЕ", "Макетирование", "Цвет", "Анализ архитектурных форм". Участие в I Московской выставке детского художественного творчества (107 работ). Персональная выставка работ студии в Венгрии (207 работ по 15 разделам).

1985 г. НОВЫЙ КУРС "ФАНТАСТИЧЕСКАЯ архитектура". Поездка по приглашению архитектурной общности Томска (выставка, лекции, демонстрация слайдов).

равновесие 1987 г



равновесие 1984 г.

равновесие 1984 г.

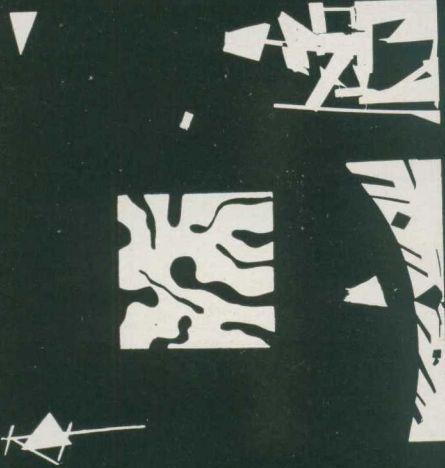
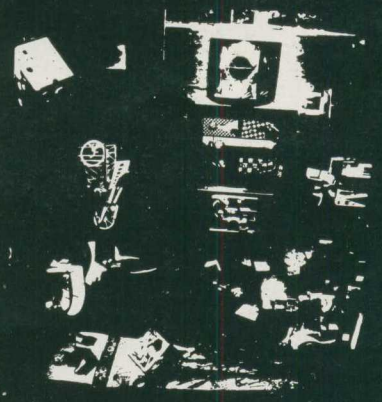


пляшущие человечки 1986 г.

М. БАРЫШНИКОВ. 14 лет

Фантастическая птица. 1986

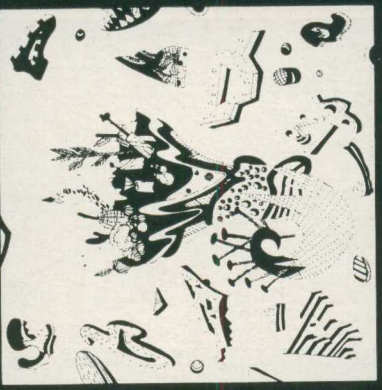
1985 г. НОВЫЕ КУРСЫ: „ЛОГИЧЕСКИЕ И развивающие игры“, „Механизмы“ („Летательные аппараты“), „Алфавит“. Разработаны новые программы по курсу „Рисунок“ для детей младшего школьного возраста и „Нашего школьного зеркала“ „Тюрьма“, „Фантастическое зеркало“ — коллективная работа, 2500 х 1800, бумага, цв. карандаши; 28 участников, 9 тем. Студии присвоено звание „Народный коллектив“. Организация при студии архитектурно-проектной мастерской. Разработана „Самоучитель для родителей“. Участие в „Педагогических чтениях“ для преподавателей художественных школ Мурманской области (выставка, лекции, демонстрация слайдов). Начата разработка методики выявления ранних творческих способностей совместно с Академией наук СССР.



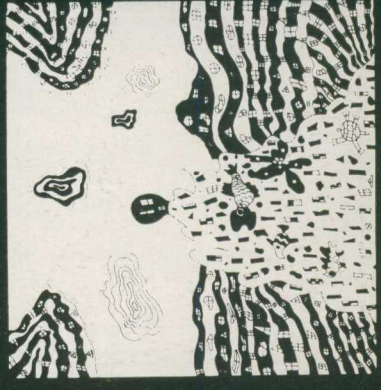
1987 г. МЕТОДИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА НА ВДНХ СССР. Участие во Всесоюзном семинаре по художественно-эстетическому воспитанию. Доклад на советско-американском симпозиуме в Вильнюсе. Постоянная выставка в Вашингтоне и г. Санта-Круз (США). Выполнение заказной работы „Архитектура фавит“ для журнала „Архитектура и общество“ (Болгария). Участие в оформлении I Московского аукциона молодых художников. Встреча с американскими педагогами общепросветительных школ (выставка, лекция, демонстрация слайдов). Демонстрация передвижной выставки в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Сан-Диего и Беленхайме (США). Новые курсы: „Орнамент“, „Многофункциональное игровое пространство“.



Ф.КАВЕРИН. 11 лет,
М.БАРЫШНИКОВ. 14 лет
Стилизация. 1986



С.ЛЕЖАВА. 13 лет
Мороженое. Печенье. 1986



В.КУРЫЛЕВА. 7 лет
Дом-море. 1987



Т.КИРС. 8 лет
Дом-бабочка. 1987



К.МУНАРЕС. 7 лет
Фантастическая рыба. 1986



К.МУНАРЕС. 7 лет
Морские камушки. 1986

И. СОРОКИНА. 7 лет
Дом-трава. 1987

1978 г. А. СМЕРНОВ,
архитектор. Курс „Рисунок“.

1979–1980 гг. Г. НАДТОЧИЙ,
архитектор. Курс „Рисунок“;

С. СУЕТИН,
архитектор. Курс „История искусств и архитектуры“;

А. ПАНТИЛЕВ,
архитектор. Курс „Архитектурные конструкции“.

1980–1981 гг. В. ОВСЯННИКОВ,
архитектор. Курс „Критический обзор основных тенденций в современном западном изобразительном искусстве“.

1979–1981 гг. И. АБАЗИЕВА,

архитектор. Занятия по экспериментальной программе с детьми в возрасте 4–5 лет.

1982 г. М. ЛАБАЗОВ, В. ТЮРИН,

студенты МАрХИ. Курс „Аксометрия“, „Рисунок“.

1984–1987 гг. В. ЖИДЕНКО,

инженер. Курс „Механизмы“.

1986 г. О. МИНЕРВИН,

психолог. Курс „Логические и развивающие игры“.

С 1978 г. В. ВОРОНОВ,

фотограф.

С 1981 г. Л. БАНЬКО,

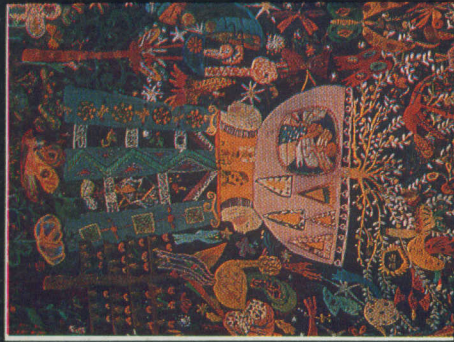
архитектор. Курсы „Вырезание“, „Макетирование“, „Архитектурная графика“.

С 1986 г. Л. ЩЕЛКУНОВ,

фотограф

С 1986 г. С. ИЛЬШЕВ,

архитектор. Курсы „Рисунок“, „Перспектива“, „Архитектурная графика“.



А. ПОЛОМАРЧУК, 12 лет
Города, 1983 г.
„Жилой дом“



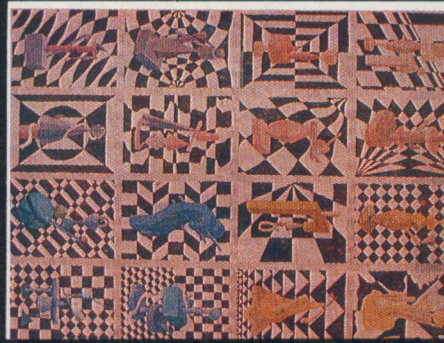
Т. СВИРИДОВА, 13 лет
Консерватория, 1983 г.



Е. КОПЫТОВА, 14 лет
Города, 1983 г.
„Театр на воде“ лист № 3 план.



А. КОРПЫКОВ, 10 лет
Жан Мишель Жар, „Ocsygen“
Музыка, 1982 г.



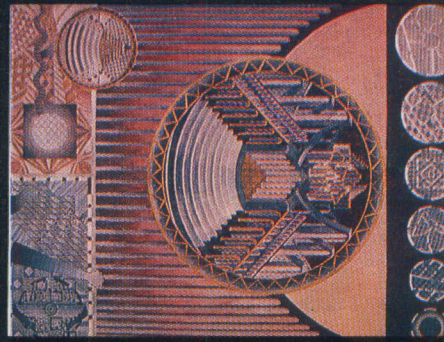
А. ПОЛОМАРЧУК, 12 лет
„Пирамидки“,
Комбинаторика, 1984 г.



Н. КУДРЯВЦЕВА, 6 лет
„Сон“, 1983 г.
(впечатления)



А. СПИЦИНА, 13 лет
Музыка, 1982 г.
„Памяти В. Высоцкого“



А. СПИЦИНА, 13 лет
Орнамент, 1983 г.
(По стихам У. Блейк)



М. МИНИНА, 8 лет
Города, 1983 г.
„Дом садовника“

1. КАПУСТИН Т.

Игра — это серьезно // Правда. 1981.
28 марта. № 87 (22883).

2. СОВКОВА Л.

Архитектура становится игрой детей
// Soviet Life (изд. АПН в США).
1982. № 7 (№ 370).

3. ЩЕРБАЧЕНКО М.

Игра — начало мастерства // Сов.
культура. 1981. 22 декабря.

4. ШАХВЕРДИЕВ Т.

Дом для жирафа // Отчизна. 1985.
№ 6.

5. ЦИРУЛЬНИКОВ А.

Юные архитекторы // Спутник. 1985.
№ 5.

6.

Архитектура и дети // Uj tukur (Вен-
грия). 1984. 21 окт.

7. ЦИРУЛЬНИКОВ А.

Знакомьтесь — ЭДАС // Семья и шко-
ла. 1984. № 1. (Ред. статья и 4-я стр.
обл.)

8. ОВСЯННИКОВ В.

Как воспитать гармоничную личность
// Архитектура (прил. к „Строитель-
ной газете“). 1980. 22 июня.

9. ОВСЯННИКОВ В.

Игра в кубики мастерства // Архи-
тектура (прил. к „Строительной газе-
те“). 1981. 7 июня.

10. КИРПИЧЕВ В.

Архитектура и дети // Интерпрес-
с-графика (журнал международного
Союза графиков, Венгрия). 1984.
№ 4.

11. ЭПШТЕЙН Е.

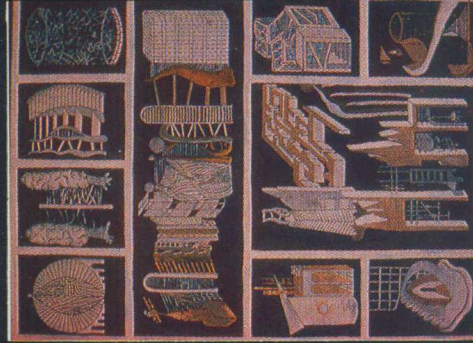
Дети рисуют музыку // Музыкаль-
ная жизнь. 1985. № 2.

12. ХАН-МАГОМЕДОВ В., КИРПИЧЕВ В.

Диалог взрослых об искусстве детей
// Декоративное искусство СССР.
1986. № 5.

13.

Архитектура и общество (Болгария).
1987 г. Обложки



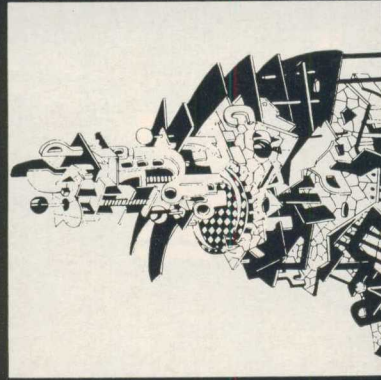
М. БАРЫШНИКОВ. 12 лет
Детская игровая площадка. 1983 г.
Лист № 3 — элементы игры.



М. БАРЫШНИКОВ. 12 лет
Детская игровая площадка. 1983 г.
Лист № 5 — план, интерьеры.



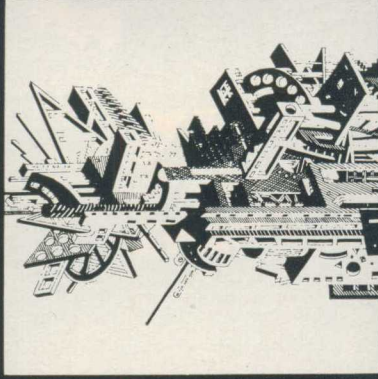
А. РОЖАНЕЦ. 8 лет
„Кот“
(Образ). 1983 г.



Р. ФИЛИЕР. 14 лет
Дом из плоскостей



О. АНДРОСОВА. 14 лет
Дом-орнамент. 1983



М. БАРЫШНИКОВ. 15 лет
Дом-нагромождение. 1987



П. ПАНОВ. 15 лет
Дом-фактverk. 1988

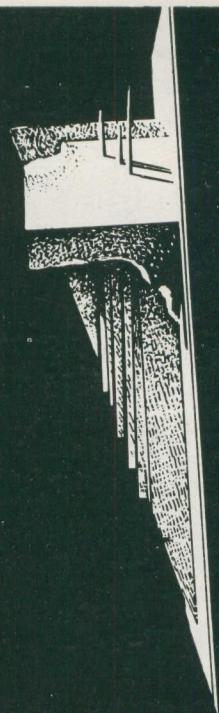


К. МУНАРЕС. 8 лет
Дом-леденец. 1987

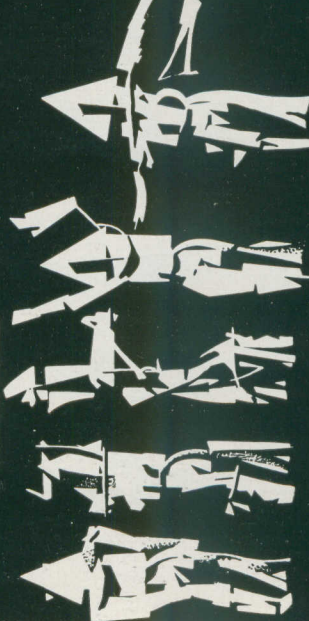
курс „вырезание“, 1984 г.



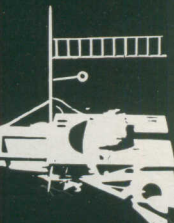
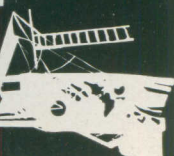
прорезь
линии
прямые
кривые
ломанные
прерывистые



спирали
волнистые
углы
дырки
знаки
контрасты
величины



контур
фигуры
пятно
стена



толстое
тонкое
большое
маленькое

движение

равновесие

конструкция

пересечение

наложение

структура

симметрия

асимметрия

дерево

сложное

простое

разрушение

Детские игровые площадки.

ОТ РЕДАКЦИИ

КАК ВЫ СМОГЛИ ЗАМЕТИТЬ,

в большинстве отзывов единого-

душно отмечают методики и резуль-

дательства методики и резуль-

татов работы студии. Между

тем есть и прямо противополож-

ные мнения, которые не менее

убедительно аргументированы.

ЧТО Ж, ЭТО ЕСТЕСТВЕННО.

Вероятно, не может быть едино-

го мнения о таком неординар-

ном явлении, как студия ЗДАС,

как нет пока единого взгляда

на проблему художественного

творчества детей в целом. Не

случайно состоявшийся в мае

этого года пленум Союза

архитекторов СССР был

посвящен архитектурному

образованию, причем особое

место заняло обсуждение проб-

лем довузовской подготовки.

Учитывая несомненную

важность проблем профессии-

нального обучения, мы намерены

продолжить публикацию матери-

алов и о его начальном этапе —

детских архитектурных студиях.

ПУБЛИКАЦИЮ ГОТОВИЛИ

С.Ильшев

В.Кирличев

С.Суетин

Л.Щелкунов

experimental

architectural

studio

for

children

СТУДИЯ ЗДАС БЛАГОДАРИТ

В.Лихачеву, М.Щелкунову,
Л.Барышникову, И.Минервину,
Л.Кубежко, Б.Бархива,
И.Лежаву, В.Смирнову,
Г.Давидянца, А.Долгих, Д.Жиленко,
А.Бокова, Н.Покровского, Н.Ордуяна,
В.Карюва, А.Куманькова, А.Мамонова,
А.Горохова, Е.Бондаренко, Н.Кудебникова,
К.Донгузова, МГПО "Мослифт", РК КПС
Фрунзенского района за участие и помощь в ее
деятельности.

Норман Фостер.

Великобритания. XX век

«...Итак, дамы и господа, я думаю, что когда американцы или мои соотечественники наконец приступят к проектированию постоянной станции на поверхности Луны и возникнет необходимость в архитекторе, то двух мнений, по-видимому, не будет. Этот архитектор — Норман Фостер!»

Этими словами я завершил краткое предисловие к лекции Нормана Фостера во время работы XVI конгресса МСА в Брайтоне. Слова были произнесены без тени улыбки и восприняты без улыбки: никому из аудитории в добрых пятсот человек возразить не хотелось.

Обычно, когда упоминается Фостер, в памяти всплывает и другое имя — Ричард Роджерс. Сначала они — соученики Йельского университета, затем — сотрудники созданной ими фирмы «Тим-4». После 1967 г. они работают порознь, но словно в одной связке: две известные постройки — Ллойдз-билдинг в лондонском Сити (Роджерс) и Гонконгско-Шанхайский банк (Фостер) — были завершены в 1986 г. почти одновременно, и параллели между ними бросаются в глаза. И все же они очень разные, так что о каждом следует говорить отдельно.

На мой взгляд, Норман Фостер, упорно прокладывающий сугубо персональную тропу в стране неисследованных возможностей зодчества, может быть назван первым архитектором XX в. Первым — не по рангу, по очередности. Дело в том, что абстрактное летоисчисление и «века» культуры никогда не совпадают вполне. Девятнадцатый век протягивается в культуре где-то до 1960 г. Не стоит забывать о том, что Антонио Гауди родился в 1852 г., Райт — в 1869, Гропиус — в 1883, Ле Корбюзье — в 1887 г., и ему, самому молодому из «пионеров» (Мис на год старше), было уже 20 лет, когда на улицах появились первые серийные автомобили.

Дело, разумеется, не только в том, что Фостер родился в 1935 г., но и в этом тоже. Не в том, что Фостер вырос в рабочей семье, в полутрущобном квартале Манчестера, где никому из его окружения не приходило в голову мысли об университетах, но и в этом тоже. И не в том дело, что он два года прослужил радиомехаником на базе ВВС (антенны, радары, огоньки ранних компьютеров) и лишь в 1962 г. получил диплом в Йельском университете, где он вместе с Роджерсом учился у Пола Рудольфа, Филипа Джонсона (еще «мисовского» Джонсона), Сержа Чермаефа и Луиса Кана. Но и в этом тоже.

И все же главным в творческой жизни Нормана Фостера был и остается своего рода инстинкт, изначально заставивший его видеть в Кристалл-Паласе Джозефа Пэкстона «абсолютный» образец решения профессиональной задачи. С начала профессиональной карьеры в 1963 г. и по конец 1986 г. Фостер завершил или завершает более 30 построек и создал 15 крупных не-реализованных проектов (для сравнения: у Роджерса — 27 и 18, у старшего на 10 лет Стирлинга — соответст-



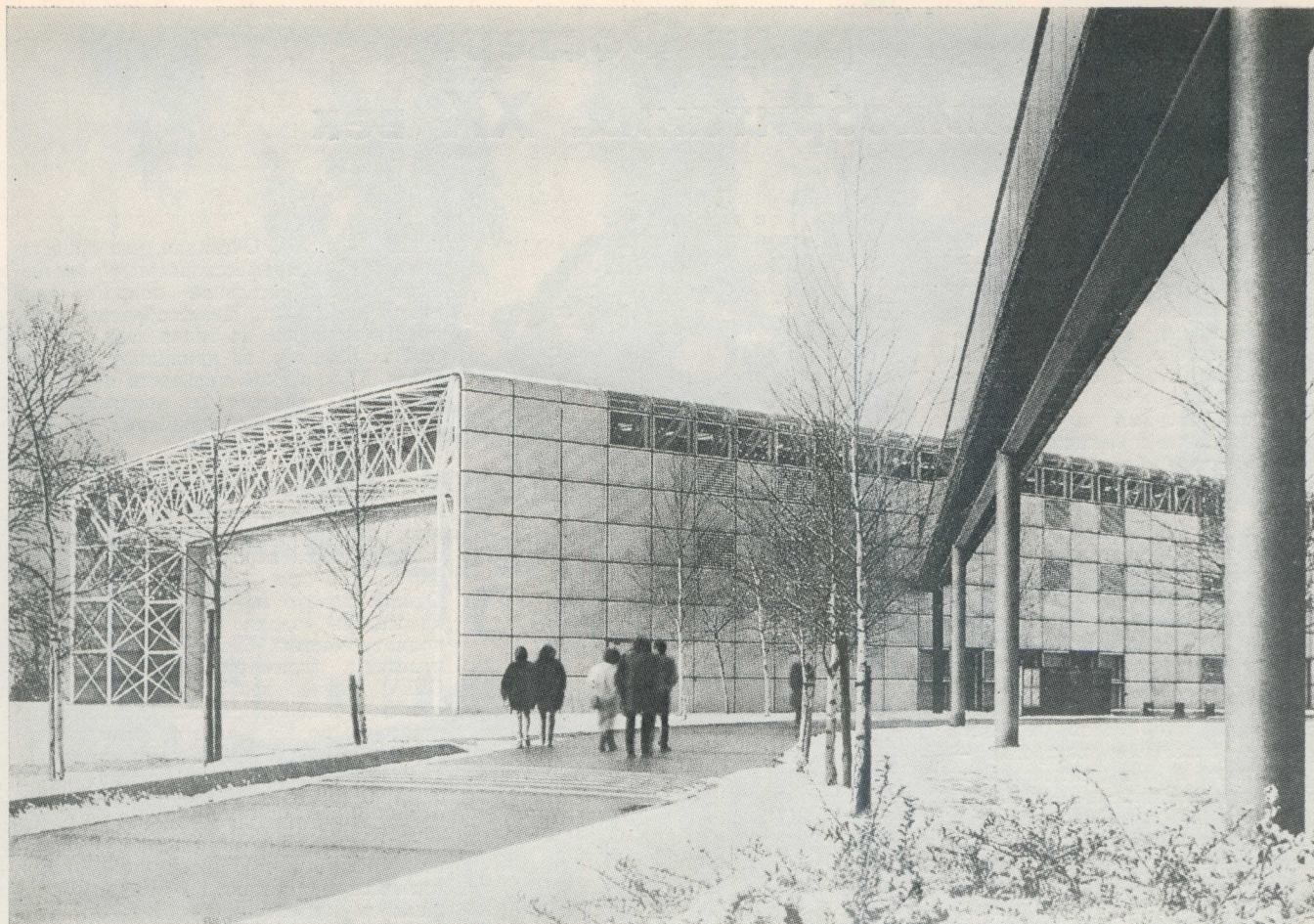
венно 24 и 46). Очевидно, что представить такую профессиональную биографию в относительной полноте одна статья не может. Целесообразнее остановить внимание на типах задач, способах их решения, на принципах деятельности. При редкой цельности авторской идеологии средства ее воплощения у Фостера достаточно подвижны.

«Здание в себе»

Строго говоря, зданиями в себе были все без исключения постройки пионеров «современной архитектуры» — эти здания и в натуре, и в проектах выступают в нарочитой оппозиции к окружению или безразличны к нему. Однако только во второй половине века модель «здание в себе» обретает полноту частью благодаря новым технологиям (климатизация), частью (в США) из-за необходимости создать оазисы безопасности и психического комфорта во все более опасном городе. Здания в себе, будь то комплекс Маринасити в Чикаго или «Накагин» Курокавы в Токио, откровенно уподобляются космическому кораблю, который сделал вынужденную посадку в некоей точке планеты, а его экипаж старается в минимальной степени зависеть от окружения и воздействовать на него. По самой натуре Норман Фостер не мог не сочувствовать такой трактовке задачи, крупнейшим идеологом которой был, как известно, Бакминстер Фуллер, предложивший в свое время накрыть прозрачным геодезическим куполом весь Манхаттан.

В 1971 г. Фостер в тесном сотрудничестве с престарелым, но еще полным сил Фуллером создает проект «Климатрофис» — прозрачный «пузырь», в котором свободно «плавают» рабочие уровни контор, а пышная растительность автоматически поддерживает микроклимат. Клиента найти не удалось, но любопытно, что по сути та же концепция, в уменьшенном масштабе, но обогащенная экологическим знанием, была осуществлена другими в 1986 г., когда группа молодых ученых-добровольцев на год заперлась в «Биосфере-2», воздвигнутой в пустыне Аризоны на средства то ли НАСА, то ли еще более могущественных организаций. Концепты не забываются, и в 1977 г. Фостер возвращается к прежней идее, когда разработал проект Хаммерсмит-центра на южном берегу Темзы в Лондоне. И вновь неудача: проект вызвал раздражение консерваторов, фирмы-застройщики не рискнули втягиваться в ситуацию, грозившую замораживанием капиталов, и немедленно перенесли их в Доклендз, на территорию бывших лондонских доков.

...Как много все же зависит при восприятии архитектуры от предварительной установки восприятия: когда нам, группе советских архитекторов, демонстрировали программу реконструкции Доклендз в идеально «мисовском» павильоне, никто из нас не знал, что это — здание, построенное Фостером в 1971 г. для еще действовавшей тогда компании «Ольсен-лайнз». Мы заметили, разумеется, тонкость прорисовки остекления, сдержанную и изощренную гармонию цвета, сбалансирован-



Сэйнсбери-центр. Университет Южной Англии. Норвич. 1978

ность естественного и искусственного освещения, но... внимание было сосредоточено на другом. Зря, если бы пригляделись, расспросили, не возникало бы, наверное, совершенно фальшивого представления о Фостере как эдаком холодном техникосте. Дело в том, что для своего времени это скромное здание было своего рода декларацией: впервые в Великобритании архитектор осознанно строил функционально-пространственную схему таким образом, чтобы сломать традиционный в этой стране барьер между «чистыми» и «нечистыми». Общий вход и общий вестибюль для руководства компании и мелких служащих, общая столовая для вице-президентов и докеров... Фостер, которого, при взгляде на журнальные иллюстрации, легко принять за одаренного композитора в манере «хай-тек», всегда, в каждом своем проекте остается выразителем «практического демократизма».

Нет, совсем не случайно в ходе брайтонской лекции, вопреки ожиданиям публики, архитектор говорил отнюдь не о банке в Гонконге, не о градостроительных своих идеях, а начал с диапозитивов, с которых глядели на нас кварталы его детства, где вполне видимая граница разделяет по сей день зоны зажиточности и зоны бедности...

Пожалуй, ярче всего близкая сердцу Фостера идея здания в себе проявлена в здании Центра визуальных искусств Сэйнсбери. «Мисовский» принцип открытого пространства оправдан тем, что заказчик настаивал на неформальном характере экспонирования пер-

сонально составленной коллекции, когда ассоциативные связи между экспонатами важнее, чем их раздельное существование. Казалось бы, привычный уже принцип здания-контейнера, но он доведен здесь поистине до абсолюта. В интерьере же достигнут эффект, сопоставимый с впечатлением от какой-нибудь библиотеки в палладианской вилле. В прямом контрасте к Центру им. Ж. Помпиду Пиано и Роджерса Фостер тщательно убирает из «контейнера» все: инженерные коммуникации, офисы, бытовые и вспомогательные помещения.

Только одно, тем более подчеркнутое исключение: подходя к зданию под случайным углом, на уровне второго этажа в него входит галерея, соединяющая Центр с университетским комплексом. Вернее, не сама галерея, а тонкая винтовая лестница, выводящая на нее, — прозрачность спирали и мостика от нее в глубь проема усилена тем, что ограждение выполнено из стекла. В конструктивном смысле — простая, при всей рафинированности сочленений, структурная стержневая рама. Однако все сложнее. Фактически создан один крупный зал, тогда как все вспомогательные службы аккуратно упакованы в воздушные промежутки между внешней и внутренней поверхностью. Лифты, кондиционеры, хранилища — все заключено в этом скрытом от глаз пространстве, оборачивающем зал с боков и сверху. Выдвинув по одной структурной секции с каждого торца, архитектор предьявляет структуру сооружения: казалось бы, глухой торец блестящего гофрированного алюминия становится своего рода экраном, на котором переплетаются отражения и падающие тени от стержней конструкции. В результате

торец приобретает качество классического фронтона, выставочный зал напоминает храм неведомого божества в духе романтических парков конца XVIII в. И не принадлежа парк, здание Центра странным образом соотносится с ним, так что между ними устанавливается осторожный контакт.

Здание в среде.

Норман Фостер весьма чувствителен к окружению постройки — если это построенное, рукотворное окружение. Настолько чувствителен, что результирующее решение практически всегда оказывается реакцией на контекст. Штаб-квартира фирмы «Уиллис, Фабер и Дюма» в Ипсуиче (1975 г.) — для своего времени здание-манифест. Дело в том, что преобразование старого даунтауна в современный деловой центр в 60-е годы выполнялось и в Англии в «бульдозерной» логике. Взаменялась, без следа исчезала уличная сеть, мелко модульная обстройка улиц. На их месте повсюду возникали более или менее организованные комбинации зданий-призм.

Здание Фостера без остатка заполнило собой «тело» старого квартала, лишь слегка скруглив шесть его углов. Стекло «стены» является занавесом в полном смысле слова, ибо она подвешена к тонкому карнизу. Днем граненый объем здания — одно гигантское зеркало, в которое смотрятся средневековая застройка вокруг; вечером — это «аквариум», предьявляющий вовне свое содержимое. Принцип известен, но сочетание структурной сетки плана и совершенно независимого от нее периметра вполне индивидуально: оно ближе не к проектам небоскребов Миса 1919 г., а к композиции Дома Милá, построенного Гауди десятилетием раньше.

Все это — лишь очевидность. Фостер не мог бы удовлетвориться сугубо формальным построением. Вновь, как и в здании «Ольсен-лайнз», архитектор воплощает уроки Луиса Кана, заново интерпретируя структуру функционирования здания как контейнера межчеловеческих взаимодействий, перетолковывает отношение «обслуживаемого» и «обслуживающего». Заменяв лифты эскалаторами, архитектор совершенно освободился от тривиальной схемы «холл и коридор». Как правило, в конторах наиболее импозантно выглядит все, что раскрыто, обращено к визитерам, но чем ближе к рабочему месту, тем все становится беднее, суше, жестче.

В этом здании традиционное отношение отброшено: сплошной ковер на полах, открытая структура потолков, единая система озеленения объединяет все помещения, всех служащих и клиентов единой, спокойно-уважительной трактовкой. Частью традиционное отношение перевернуто: вход подчеркнuto лишен нарочитой импозантности (неопроработанный бетон, эмульсионная краска), зато архитектор убедил заказчика воспользоваться особенностями площадки и устроить в подвале бассейн для служащих. Наконец, плоская кровля офиса несет на себе открытый для всех стеклянный павильон ресторана и обширный газон. Строительство здания вернуло городу участок в улучшенном виде, нарастив объем публичного пространства в даунтауне, где его всегда не хватает.

Уже на этом примере можно понять, что Фостер трактует городскую среду шире и глубже, чем только формально-пространственный контекст. Для него этот контекст всегда насыщен ценностными отношениями. Тот же принцип последовательно проведен в разработке банка в Гонконге (о нем — ниже). То же внимание без труда обнаруживается в проекте спортивного зала во Франкфурте (ФРГ): зал наполовину углублен в землю так, что подъем газона в парке «без шва» переходит в выгиб структурной кровли (конкурс был выигран в 1981 г., но финансирование открыто только в 1986 г.).

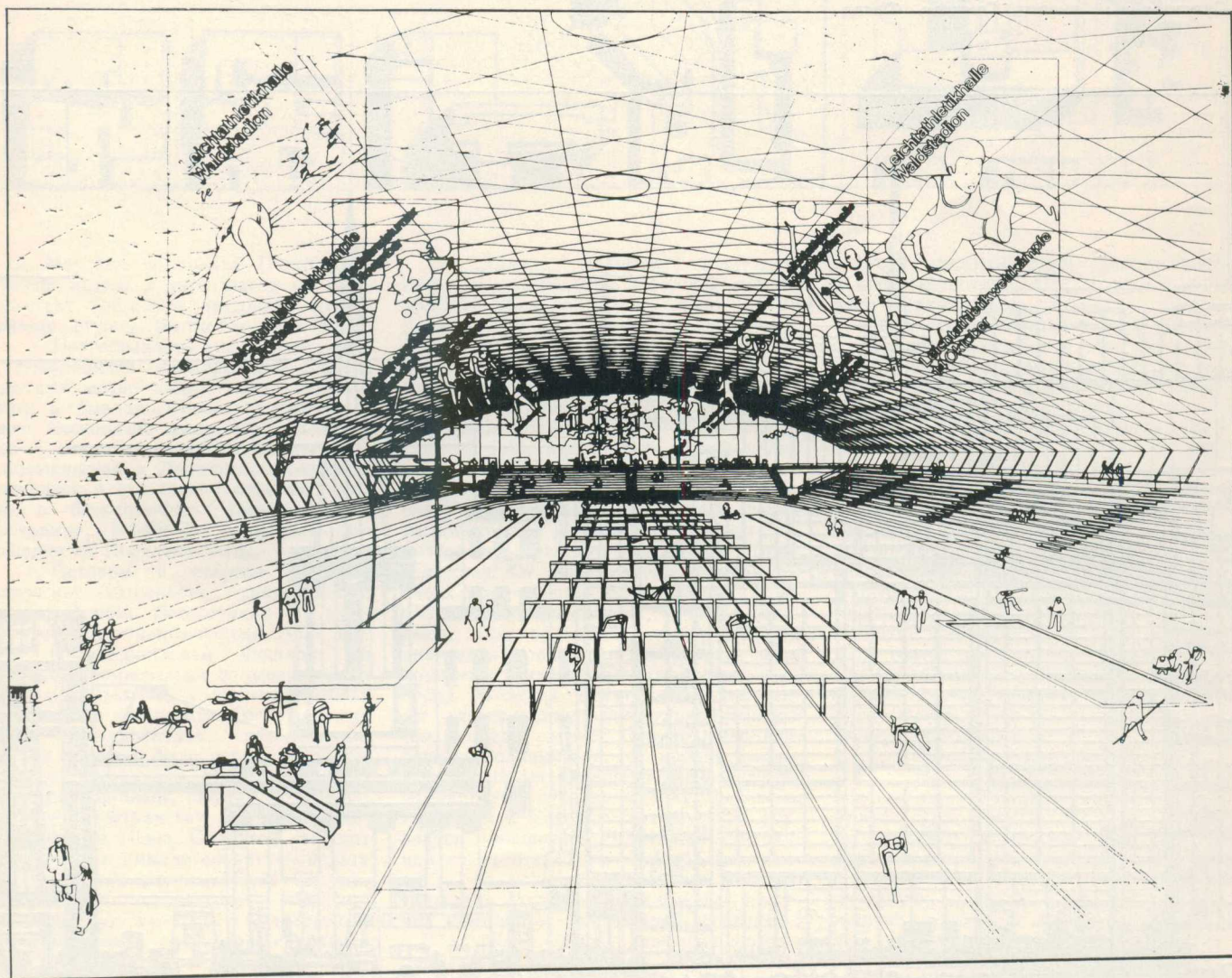
Но, пожалуй, любопытнее всего неожиданная победа Нормана Фостера на конкурсе по строительству «Медиа-теки» во французском Ниме. «Бобур на Юге» — так определил символическую функцию нового культурного центра мэра Нима Бускет. Проектировать на участке, расположенном напротив знаменитого Мэзон Каре императора Августа, очевидным образом сложно. Постмодернистская стилизация как бы напрашивалась сама собой, но Фостер мыслит в иной культуре: в нем нет ничего от игры, от забавы, от архитектурной «угадайки». Он вообще редко серьезно, и... обычно бескомпромиссный Фостер на этот раз был готов уступить мнению горожан и включить в композицию фасада колонны от стоявшего на том участке театра (неоклассическая постройка сгорела в 1952 г.). Однако нет сомнения в том, что архитектор был глубоко утешен тем, что разработанный автором

«пуристский» вариант в конечном счете перетянул в свою пользу общественное мнение.

Небезынтересны первые же наброски рапидографом. Это — предельно обобщенные, предельно внятные схемы, но белые «поля» почти сплошь покрыты надписями: «никаких диагоналей» — «не должно выглядеть индустриальным» — «здесь — два масштаба... первый: найти ответ в низком здании окрестным высоким... второй: основное пространство, портик обращен к нему, зрительные связи и виды на... зону активности, променада, сценическую площадку для собраний... знамена... звук и свет» — «учесть раскрытие пространства перед Мэзон Каре» — «рассмотреть, как новое мощение при устранении паркинга может объединить пространство, создать новое для скульптуры под открытым небом» — «улица Корнелия могла бы стать пешеходной... бульвар Доде всегда останется транспортной магистралью через участок, нет смысла отводить в сторону или опускать... но, возможно, в особых случаях (воскресенья? праздники?) поток движения удастся отводить...» и т. д.

Сплошной поток размышлений и предельная сдержанность финального решения «портика» с двумя тонкими стойками по углам: полное и сознательное подчинение, уход на второй план. Этого критики от Нормана Фостера не ожидали.

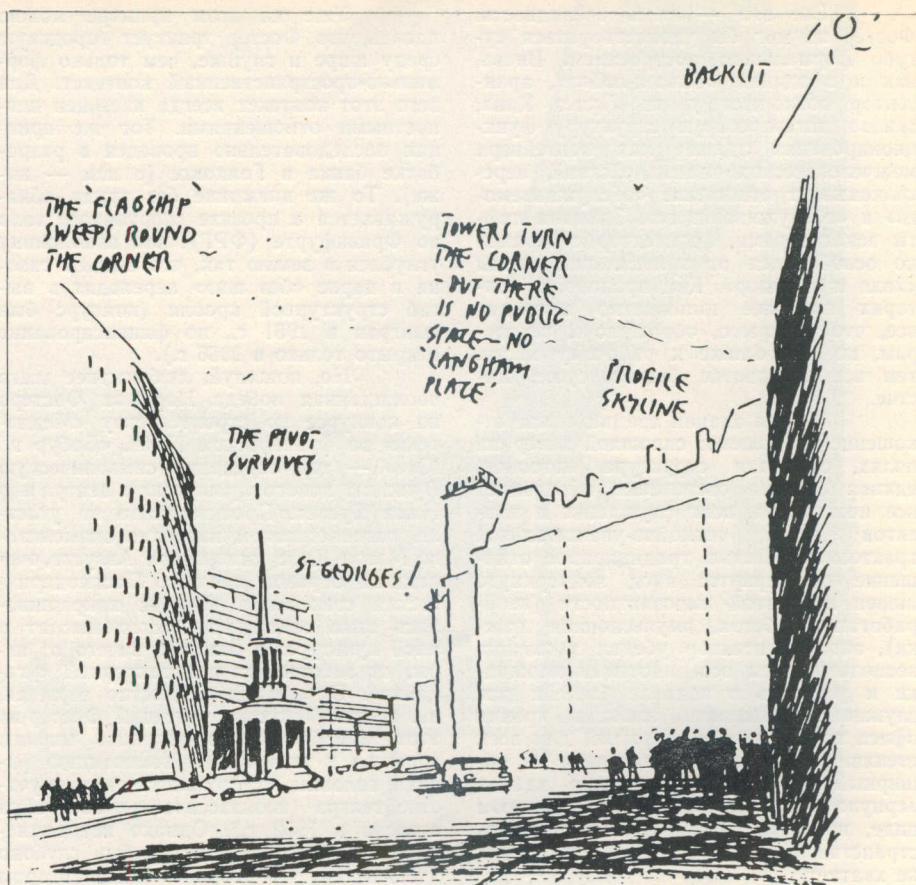
Легкоатлетический зал. Франкфурт (ФРГ). Проект. 1981



Город «через» здание

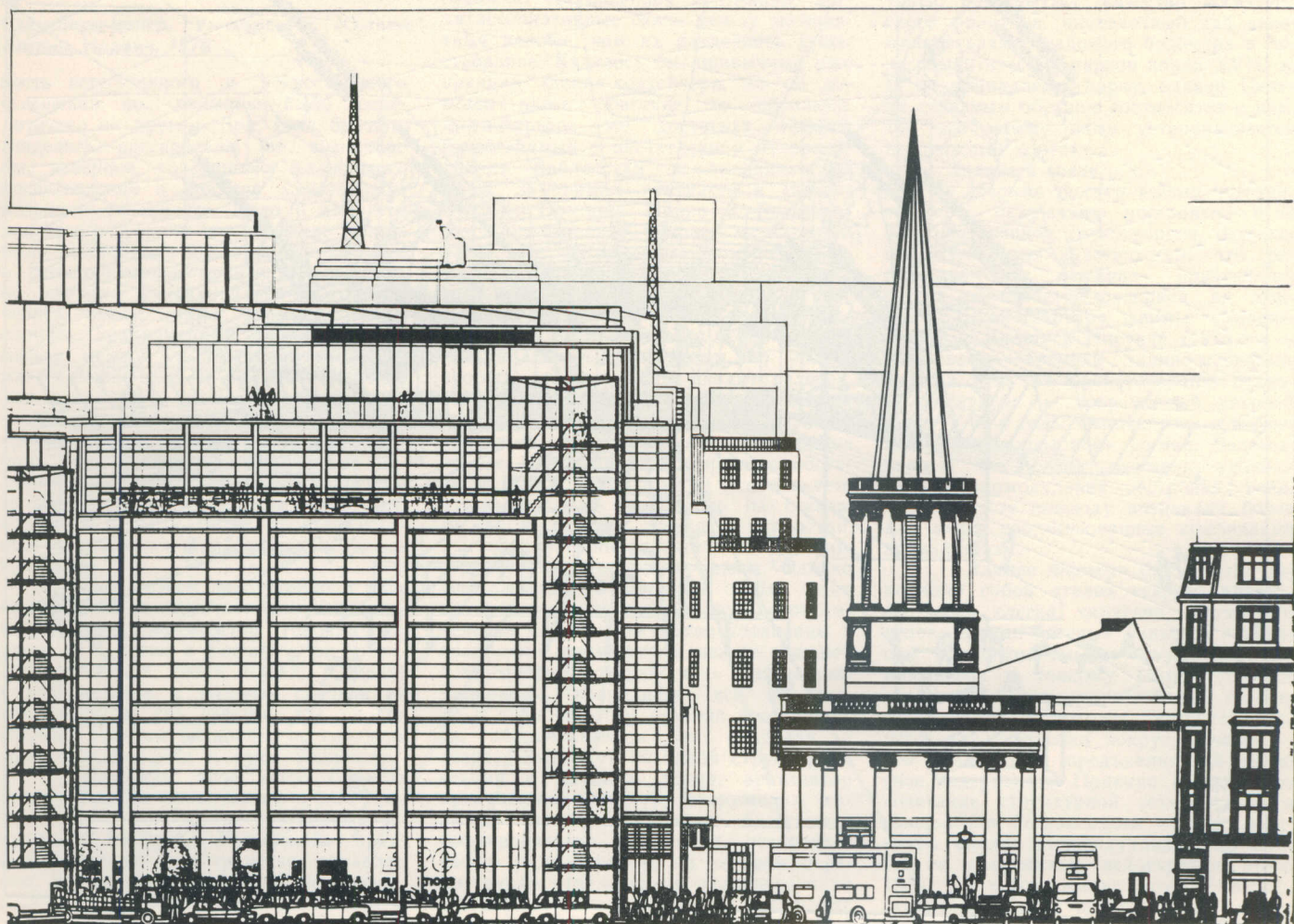
После неудачи в Дерби Джеймс Стирлинг отрёкся от градостроительных задач, заметив, что проблемы городов разрешимы только политическими средствами, а до того архитектору с ними делать нечего. Леон Криер проклял современный город и пытается уверить себя и других, что одного возврата к классической его структуре было бы довольно. Между этими двумя крайностями, между поколениями Стирлинга и Криера, Ричард Роджерс и Норман Фостер занимают промежуточную, но отнюдь не среднюю позицию. Для обоих проектирование здания в черте городского ядра всякий раз оказывается еще и предложением для формирования радикальной планировочной (трехмерной, разумеется) концепции.

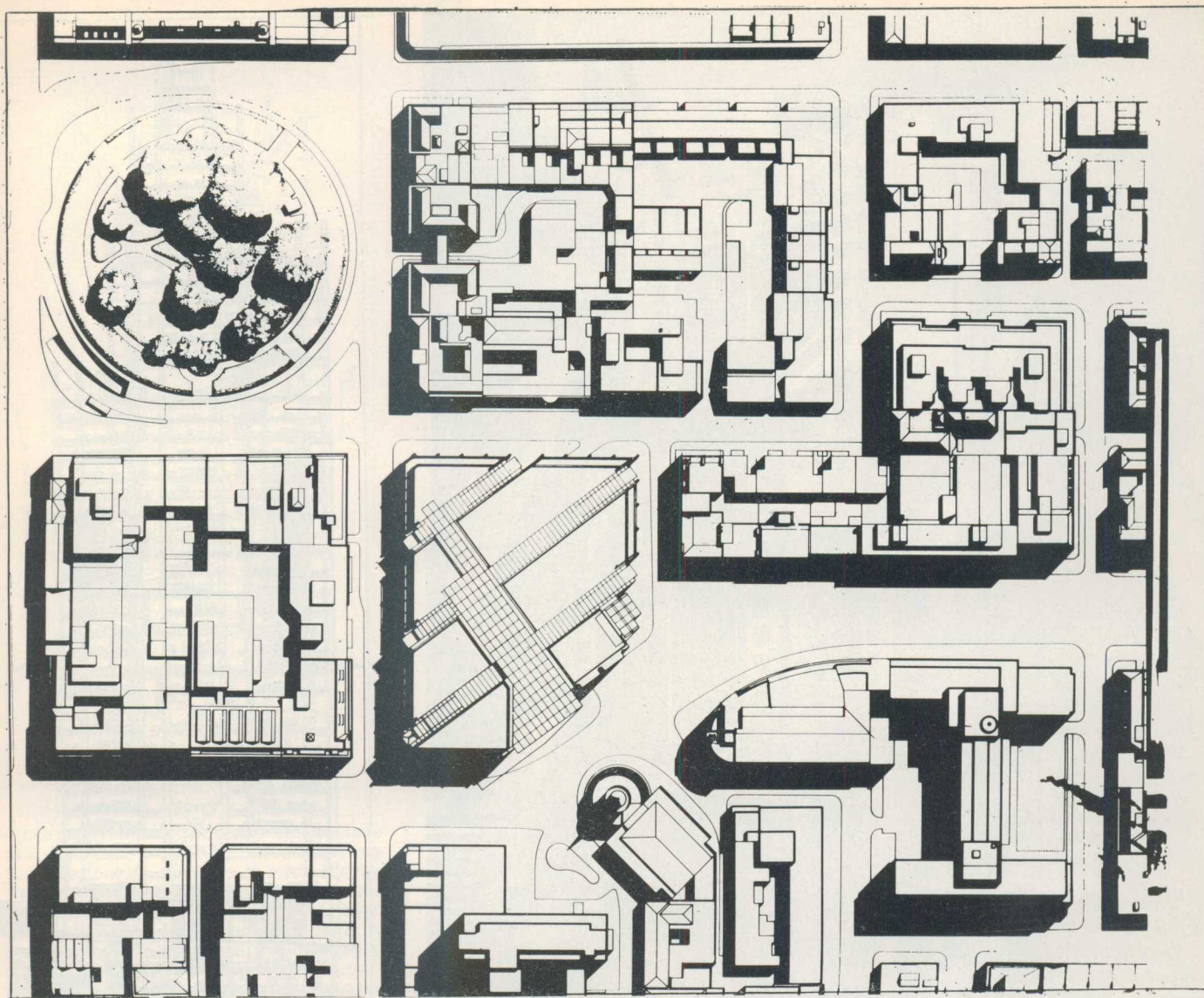
Должен признаться, что когда в 1986 г. вместе с коллегами я рассматривал проектные предложения Стирлинга, Роджерса и Фостера на их совместной выставке в Королевской академии художеств, все внутри восставало. Только что проникнувшись очарованием лондонского плотного лабиринта с его непредсказуемостью от квартала к кварталу, насладившись добротностью архитектуры камня, я не мог заставить себя поверить. Неужели же можно, проектируя пристройку к Национальной галерее, поднять в небо «экспрессионистскую», лоснящуюся металлом башню, чтобы зрительно ответить шпилью церк-



Проект студийного комплекса Би-Би-Си. Лондон.

Ситуационный анализ. Генплан. Фасад





ви св. Мартина «в полях» (Роджере)? Неужели можно в двух шагах от Риджент-стрит врезать в застройку новый комплекс студий Би-Би-Си (Фостер)?

Потребовалось некоторое время, понадобился внимательный анализ проектных материалов, чтобы уверенно прийти к выводу: можно и, кажется, нужно. Бесконечно жаль, что, столкнувшись с сопротивлением консервативного большинства в Лондонском совете и уверившись в его способности затянуть дело в бесконечность канцелярскими «крючками», Би-Би-Си отказалась от площадки на Портленд-плейс.

Оставим в стороне немалые технические сложности, связанные с проектированием радиостудий в деловом центре огромного города. Зная высокий профессионализм Фостера, не приходится сомневаться в умении, с которым распутан узел противоречивых требований к комплексу. Гораздо интереснее планировочная головоломка. С одной стороны, было необходимо дать достойное завершение строгой перспективе Портленд-плейс, самому «континентальному» пространству в Лондоне, созданию Джона Нэша. С другой стороны (в буквальном смысле слова) — нельзя было не учесть ротонду Всех Святых, замыкающую перспективу Риджент-стрит (все тот же Нэш). С третьей и четвертой сторон следовало сохранить характер викторианской застройки жилых улиц.

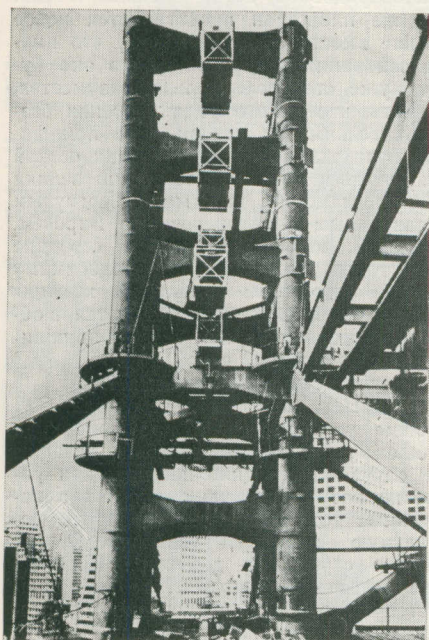
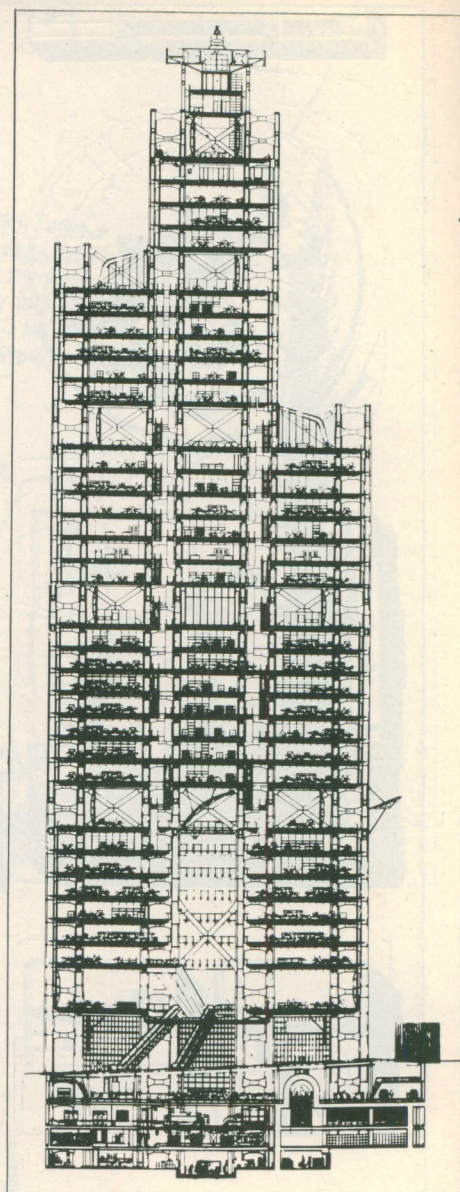
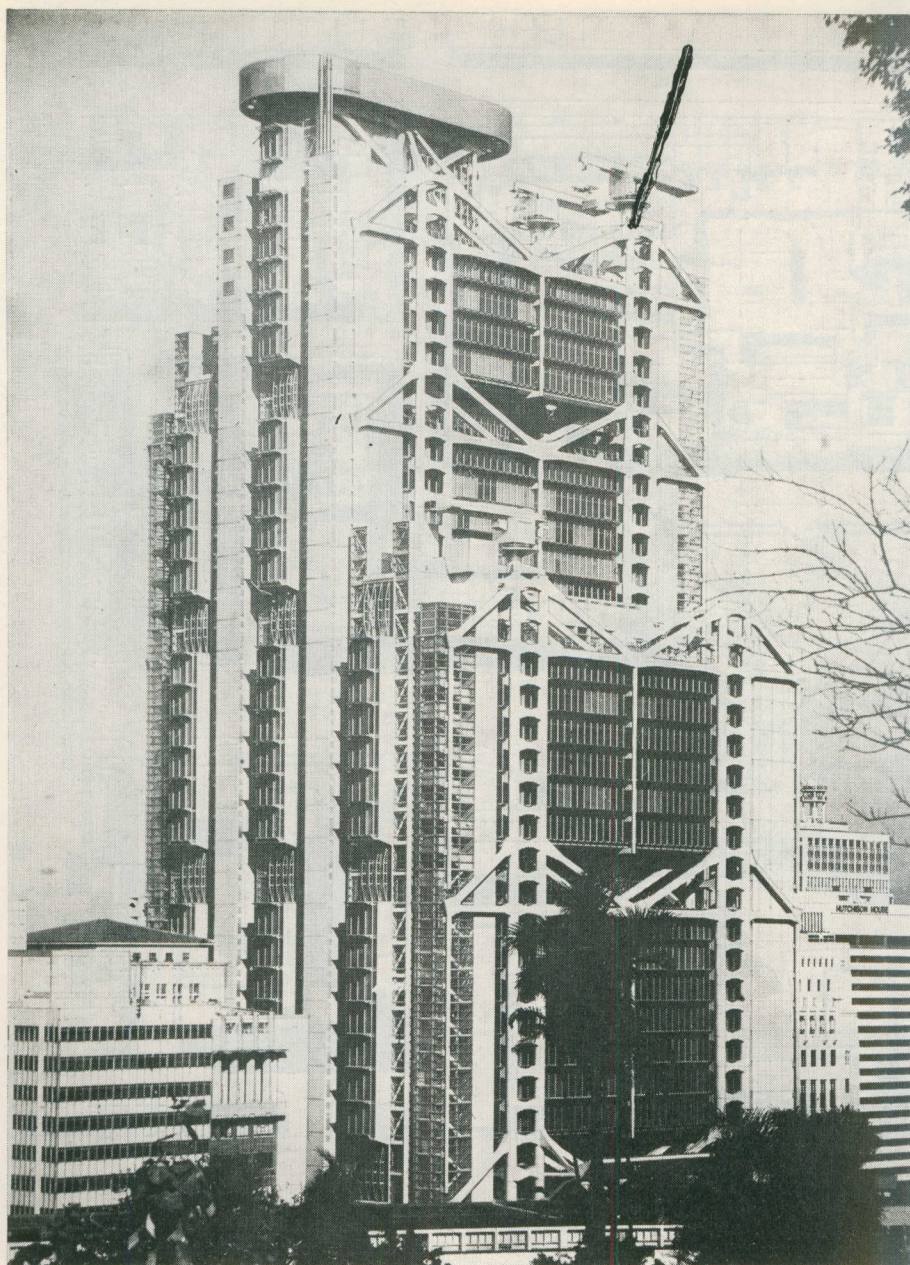
Здание, которому надлежало замкнуть перспективу наподобие триумфальной арки, в то же самое время должно «поймать» изгиб оси: нечто вроде задачи Росси на Дворцовой площади, но только в более крупном масштабе. Фостер, точно вписав план здания Би-Би-Си в периметр квартала Нэша, развернул всю его внутреннюю структуру по двум диагоналям. Одной из них стал новый пешеходный путь с конца Портленд-плейс на угол Кэвэндиш-сквер сквозь комплекс Би-Би-Си (все та же навязчивая идея вернуть городу публичное пространство при новом строительстве). От этой композиционной оси вверх поднимаются один за другим эскалаторы, связывающие уровни комплекса. Под прямым углом к ведущей диагонали проведены внутренние связи комплекса студий, отвечая срезу угла перед Ротондой. В соответствии с этими внутренними коммуникационными связями сооружение должно было ступенями подниматься: от уровня карнизов зданий по Кэвэндиш-сквер до уровня карнизов старого здания Би-Би-Си. При этом к Ротонде Джона Нэша оказалась обращенной гигантская стеклянная стена открытого для публики холла — на всю высоту здания, так что зрительно Ротонда оказалась бы «внутри» комплекса, при взгляде из холла...

Жаль. Жаль, что пока побеждает знакомая нам и по родным пенатам установка консерватизма, с пре-

дельной обнаженностью предъявленная в книге известного американского историка архитектуры Винсента Скалли «Глобальная архитектура»: «Сегодня мы совершенно убеждены в том, что лучше незастроенной площадке оставаться пустой, чем нести на себе новое здание. Мы вздрагиваем, когда слышим, что для той же площадки проектируется новое здание вместо старого, потому что имеем основания подозревать, что оно будет хуже старого». Нельзя, разумеется, уверять, что такого рода опасения безосновательны, но потери, уже понесенные архитектурой из-за вспышки острой неприязни к новому, достаточно велики и возрастают с каждым отвергнутым талантливым произведением. Впрочем, потерпим: не позже, чем к середине 90-х годов, подчиняясь неколебимому закону революции культуры, маятник предпочтений непременно качнется в обратную сторону (и как всегда, по-видимому, с чрезмерной силой).

Эстетика «машинизма»?

Нет, я бы этого не сказал. Она вообще уже позади, в прошлом, куда отошел уже «Браун-стиль» в дизайне. Не случайно сегодняшняя классная радиоаппаратура все чаще рядится в пастельные тона, получает игрово-преувеличенную графику, утрачивает явно лишние стрелки и датчики... Не надо уже уверять покупателя, что он прикасается к продукту прецизионного автоматизированного производства — он это



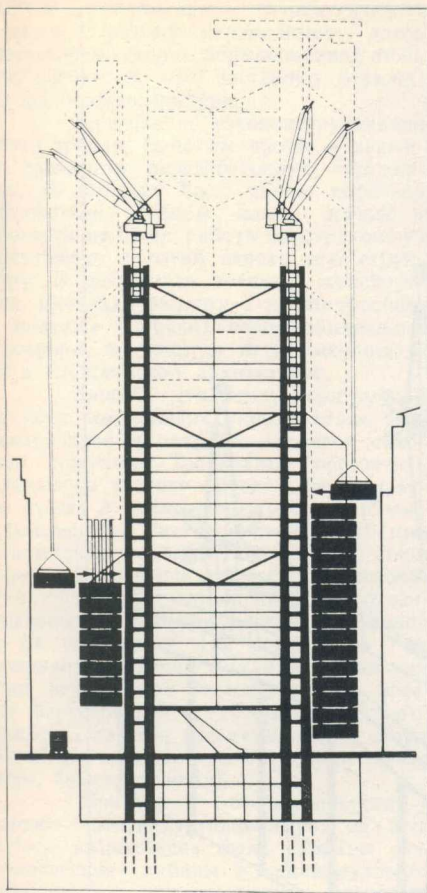
и так знает. В архитектуре, если рассматривать ее как мировой процесс, произошло то же. Пионеры «современной архитектуры» обожествляли то, что с сегодняшней точки зрения — уже палеотехника: автомобиль, паровоз, теплоход (недаром на ретрофантазиях Л. Кривера в рисунках уделено много места этим знакам былого прогресса — уже с ностальгическим оттенком). Пионеры «современной архитектуры» дорожим, сугубо кустарным способом творили «образ машинности» мечтали о сборке архитектуры на новейшем по тем временам конвейере Форда.

Фостер принадлежит к другому поколению в культуре — недаром в 70-е годы он столь был увлечен «Альбатросом» — аэропланом, движимым силой мышц пилота. «Альбатрос» был создан Полем Мак-Креди, инженером из НАСА! Дело здесь не только в использовании совершенно новых, сверхлегких и прочных материалов, но и в том, что Мак-Креди было совершенно безразлично, напоминает его летающая машина привычный самолет или нет.

Мы не вправе забывать, что декоративный «машинизм» пионеров был

для архитектуры примерно тем же, чем становится вручную созданный прототип перспективного автомобиля для нормального автомобильного дизайна: второй невозможен без первого. Однако сегодняшний «машинизм» совсем иной — он «постконвейерный», и только в этом смысле архитектура Фостера может считаться постмодернистской. Казалось бы, и для Роджерса тоже, но это не вполне так. Если Роджерс, работая с Пиано над Центром им. Ж. Помпиду, мог в поиске и отработке образной структуры оперировать элементами популистского детского «конструктора», то для Фостера такой путь в принципе невозможен. Для того чтобы сделать модель здания из «конструктора», Фостер сначала должен изобрести новый «конструктор» исходя из логики задачи «по месту», из переживания задачи в ее индивидуальности. Достаточно присмотреться к первым рисункам на тему банка в Гонконге, чтобы в этом убедиться.

Для Фостера индустриальные каталоги типовых изделий будто не существуют. Он не желает принимать их во внимание. Почему? Несмотря на

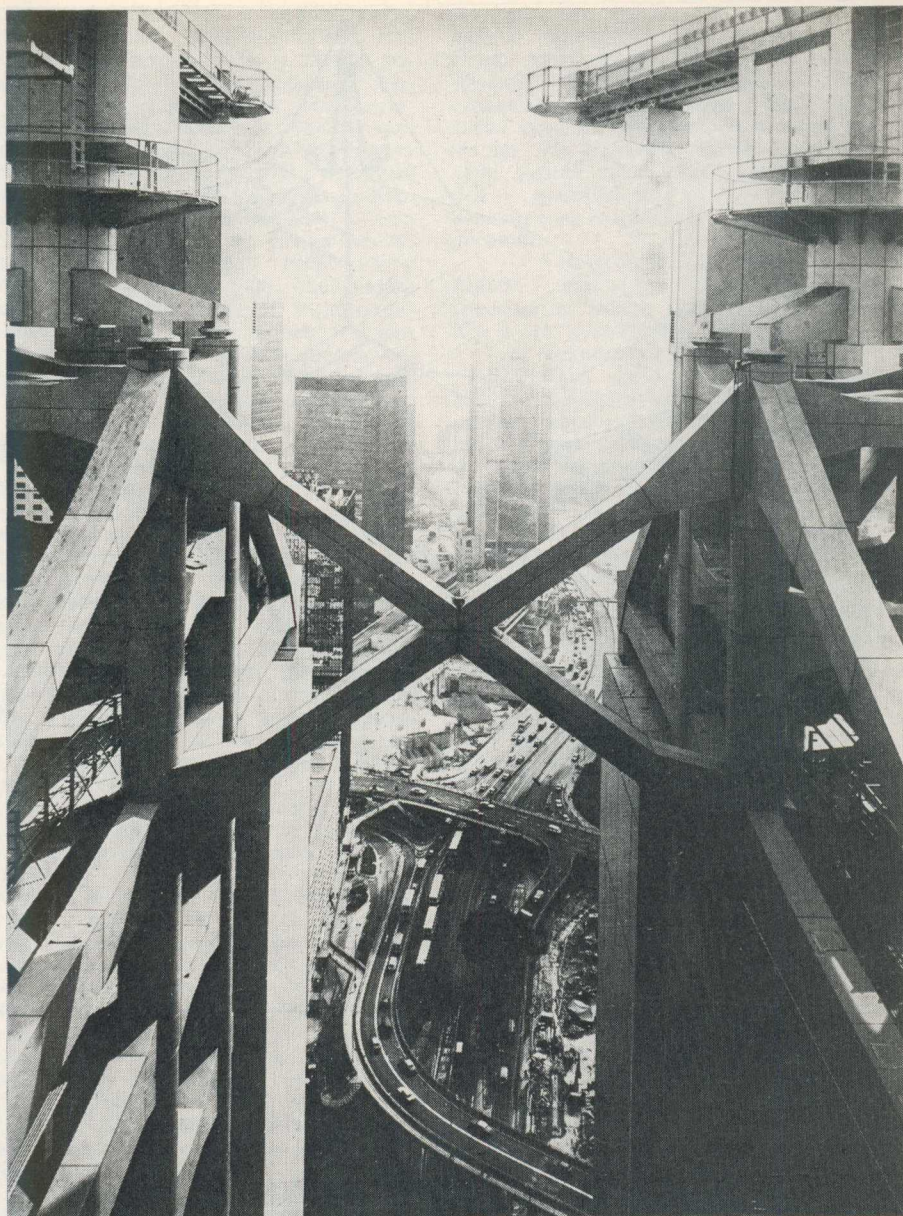


столь популярные недавно представления о пользе и красоте, якобы автоматически произрастающих в случае пользования широким набором каталогов, постройки, набираемые из каталожных элементов (а их тысячи и тысячи по всему миру), никогда не дотягивают до уровня архитектуры-искусства. Иначе и не может быть: модульные габариты стеклянных «пакетов» не будут соответствовать индивидуальной проработке фасада или кровли; ограниченный набор стыков не позволит свободно соединить конструктивные системы разного «шага»; даже первоклассного качества детали — двери, ворота, ограждения, вентиляционные «выпуски» и т. п. — все же заставят разные по структуре сооружения опознаваться как «одинаковые». Многим кажется, что выход только один — возврат к традиционным материалам, к традиционной ремесленной технологии строительного процесса. Именно этот путь избран в большинстве теми, кого с большим или меньшим основанием именуют постмодернистами.

Для Фостера такой путь психически невозможен (для Роджерса — тоже). У него нет эстетики «машинизма» уже хотя бы потому, что самый этот «машинизм» воспринимается им как убогое «вчера». А сегодня? Именно потому, что на этот вопрос нет готовых ответов, мы сталкиваемся здесь с другим уровнем работы мысли.

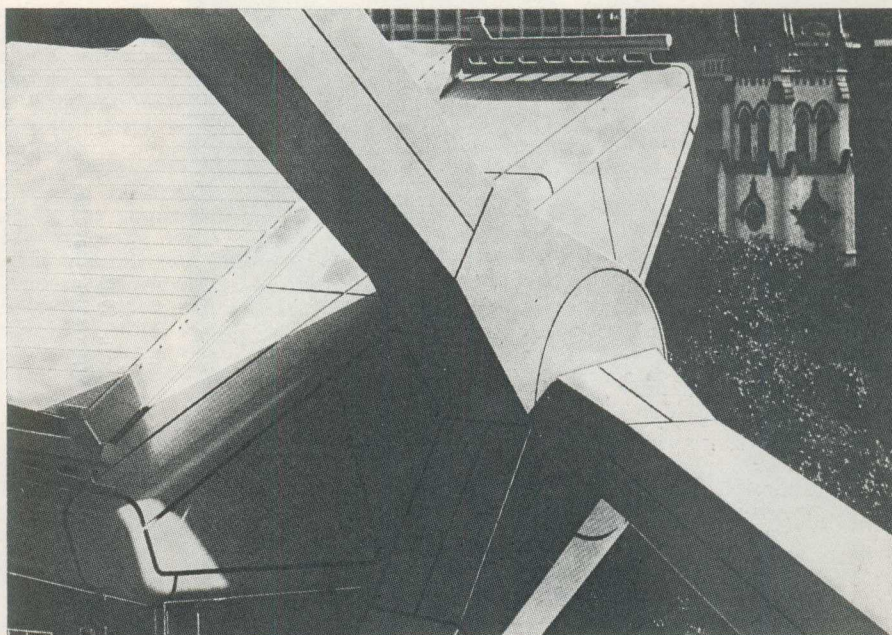
Философия «хай-тек»

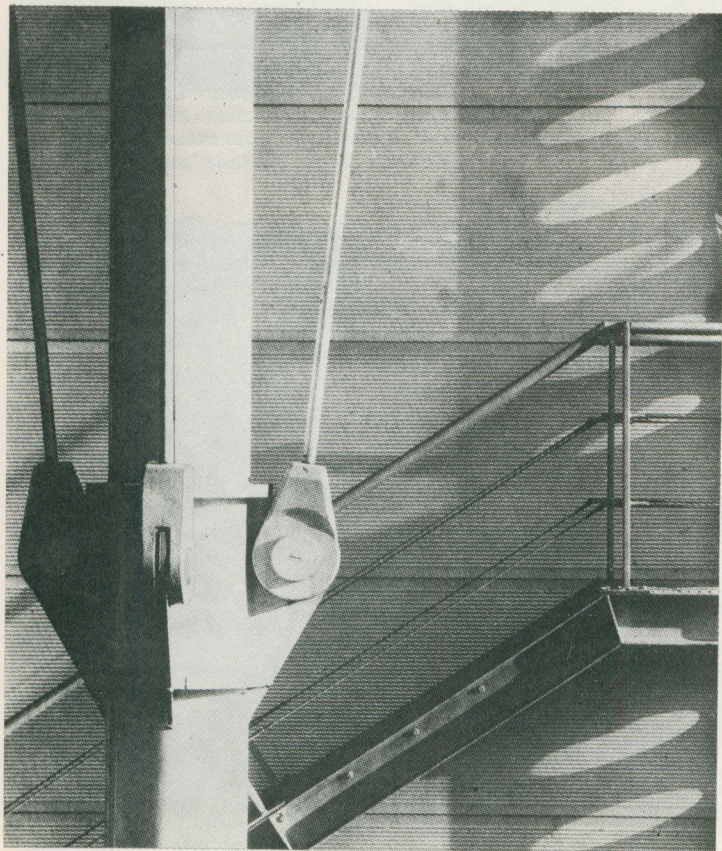
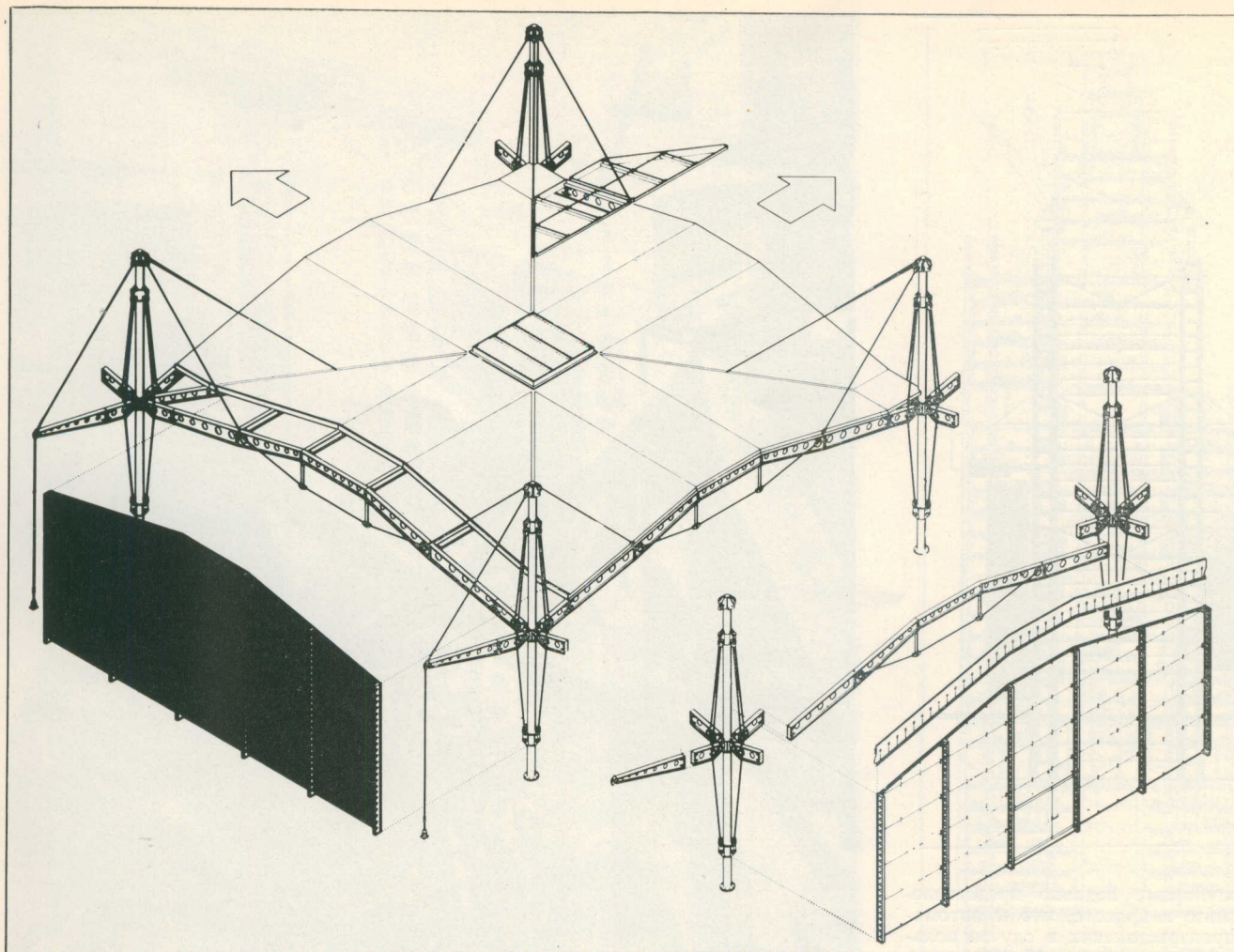
Да, именно философия, а не стилистика, которую А. В. Иконников справедливо определил как «своеобразную игру атрибутами технического века, театрализованное зрелище»¹. Философия — потому что Фостер с наибольшей последовательностью воспринял забытые мечтания пионеров «современной архитектуры» о том, чтобы здания могли собираться так же, как автомобили или самолеты. ТАК ЖЕ! И не как убогие плоды палеотехнологии, вроде изве-



Гонконгско-Шанхайский банк. Гонконг (Сянган). 1979—1986

Общий вид. Разрез. Схема монтажа сантехнических блоков. Монтажные краны. Наружный солнечный отражатель. Монтаж опор. Детали каркаса





Фабрика «Рено». Суиндон. 1983
Структурный модуль. Фрагмент фасада

стных читателю стиральных машин «Эврика», а как современные автомобили — с автоматической коробкой скоростей, электронным управлением работы всех цилиндров по отдельности и т. п. Реализация давно провозглашенного принципа означает, что архитектор действительно выступает заказчиком относительно мира современной технологии, а та послушно и пластично реагирует на «сигнал» от архитектуры и выполняет его содержание, видоизменяясь, если это необходимо!

Норман Фостер стремился к этому и частично добивался этого во всех своих работах. Однако для того, чтобы «построить манифест», нужен был заказчик, которому в силу особых причин было бы выгодно, даже необходимо продемонстрировать не только капитал, но и нацеленность в будущее.

Таким заказчиком для Фостера стал Гонконгско-Шанхайский банк. Отнюдь не случайно. Правление именно этого банка построило в 30-е годы «самое современное здание в Азии», исправно воспроизводившееся на банкнотах колонии, ибо речь идет об эмиссионном банке. Теперь, когда до передачи Гонконга в состав КНР (при гарантии сохранения социально-экономической машины бывшей колонии на полвека) остался десяток лет, было донельзя важно доказать себе и миру уверенность в будущем. Это родило новое здание Гонконгско-Шанхайского банка в редакции Нормана Фостера. Вернее, это специфическое обстоятельство было предпосылкой фостеровского проекта.

Здание заслуживает анализа в объеме книги — собственно говоря, такая книга уже есть, это специальный

выпуск журнала «Архитектура Ревью»². Поэтому ограничимся здесь выявлением, скорее поименованием лишь тех элементов, что явственно отражают философию Фостера.

Конечно, с узкоконструктивной точки зрения, было бы проще и дешевле применить железобетонную «этажерку», но Фостеру было важно добиться абсолютной свободы плана этажей и провести принцип работы конструкций на растяжение и изгиб сквозь всю структуру. В результате возникла конструкция, имеющая аналоги в мостостроении, в монтаже плавучих нефтедобывающих платформ, но никогда не применявшаяся в гражданской архитектуре.

Защита стальных конструкций от огня потребовала укрыть сталь теплоизоляцией и закрыть «одеяло» сборным кожухом. Требование обеспечить идеальную чистоту поверхностей вызвало нужду в применении толстого (5 мм) алюминиевого листа. Достичь этого при соблюдении идеальной геометрии швов можно было лишь за счет использования специально отлаженных роботизированных линий при раскрое заготовок и их штамповке. Не могу здесь не вспомнить Антонио Гауди, который первым использовал горизонтальные прессы барселонской судовой верфи для изготовления сложно изогнутых балок Дома Милá (о чем, как выяснилось в разговоре, Фостер не знал).

Принцип полноразборности — вполне «постиндустриальный»: на конвейере «Мицубиси» были собраны сантехнические кабины с индивидуальной компоновкой и размещением отверстий для фланцевых соединений; эти модули перевезли морем и установили на места с помощью кранов, смонтированных на стойках каркаса здания; другая фирма изготовила укрупненные (120×120 см) объемные модули технического пола — расположение монтажного отверстия в углу блока позволило достичь за счет поворота такого же эффекта, как если бы сетка была стандартной (60×60 см). Обеспечение подвижности стеклянного «занавеса» стены при подвеске этажей к консолям каркаса потребовало создания нового типа горизонтального стыка: стеклопакет, подвешенный к потолку, входит в герметизированный паз панели, закрепленной в полу, тогда как двери заземлены в полу и подвижны по верху.

В период муссонных ветров площадка под зданием закрывается ветроустойчивым занавесом и т. д., и т. п. — включая в это «и т. п.» совершенно новую систему кондиционирования с подачей чистого воздуха через пол и отводом отработанного через пол и потолок.

Важно, что все это не суть технические приемы как таковые — все это представляет собой цепочку естественных следствий принципиального решения. Когда можно заимствовать готовую технологию, Фостер избирает этот путь. Так, еще в период проектирования британского отделения фирмы «Рено» Фостер применяет для стыков материал, используемый при постройке судов на воздушной подушке, а для глухих панелей стены-занавеса банка в Гонконге он использовал технологию сборки алюминиевых панелей в самолетостроении. Когда готовой технологии нет, возникает новая, так что американской фирме, изготовившей остекление для банка, пришлось смонтировать новую линию.

Именно принципиальное решение дало эффект сборки 40-этажного здания из четырех разновысоких кла-

стеров («деревушек» — в терминологии проектировщиков). Это обеспечило как создание зон безопасности в случае пожара, так и «по совместительству» террас-рекреаций над каждой «деревушкой». С функциональной точки зрения — расчленение по вертикали видов взаимодействия с клиентами: местные операции — в самом низу, региональные — выше, суперрегиональные — еще выше, глобальные — на самом верху, где, естественно, нашли себе место апартаменты руководства, увенчанные вертолетной площадкой. С композиционной же точки зрения возник связанно-расчлененный массив здания, блоки которого связаны не только многоярными «подъемными кранами» каркаса, но и «башнями» бытовых помещений (опять урок Луиса Кана!).

Это решение, в свою очередь, повлекло за собой острое сочетание столь любимых Фостером эскалаторов и столь нелюбимых им лифтов, всегда обрекающих невольных спутников на психический дискомфорт. Лифты обеспечивают скоростные коммуникации между вестибюлем и «деревушками», тогда как в пределах последних все пользуются эскалаторами (что, кстати, сократило число лифтов в шесть раз).

Нет, это отнюдь не храм техницизма. В отличие от мисовского диктатора, буквально пригвождавшего к месту всякого обитателя здания, здесь план каждого этажа отработывался индивидуально по результатам опроса каждого служащего без исключений. Колористическая схема (серебро, зеленое, темное стекло) выстроена на предпочтениях клиента, включая «золотую» скульптуру двери банковского сейфа и красные тележки для особо важной документации. Несколько шокирующая европейца обаятельность интерьеров отнюдь не является таковой в глазах китайского персонала — понадобились долгие уговоры, чтобы убедить его отказаться от полной прозрачности перегородок в тех случаях, когда функционирование какой-то службы неминуемо должно порождать визуальный хаос.

Наконец, ведущий принцип Нормана Фостера — увеличивать публичное пространство города — проведен полностью и здесь, в Гонконге, где каждый квадратный метр на вес золота. Опоры здания занимают 17% площади участка, что дало городу свободную площадь размером 50×50 м, подобную глотку чистого воздуха в духоте и давке. Но в этом решении есть одна замечательная особенность: попадая под 40-этажное здание, человек совершенно неожиданно, непредсказуемым образом оказывается на ярком солнечном свете и отбрасывает падающую тень.

Еще в 1974 г. Фостер разработал проект (к сожалению, неосуществленный) для компании «Ольсен» в Норвегии: поднять над плоской кровлей зеркала должны были отбрасывать лучи низкого северного солнца внутрь здания, в световые холлы, что позволяло значительно увеличить ширину корпуса, заодно сократить и теплопотери. В Гонконге давний замысел удалось, наконец, осуществить. При сорока этажах высоты нельзя было пойти тем же путем, каким пошел Роджерс в сооружении Ллойдз-Билдинга с его роскошным «фонарем» над холлом по всей высоте корпуса. Фостер нашел другой выход. Закрепленная на южном фасаде консоль, несущая на себе десятки зеркал, «следящих» за солнцем благодаря электронным приборам, отбрасывает свет по горизонтали в глубь здания. Там, на вы-

соте десятого этажа, подвешено стационарное зеркало, отбрасывающее лучи точно вниз, мимо «палуб» конторских уровней первой «деревушки», сквозь стеклянный «пол» холла. Архитектор хотел сделать прозрачным и «пол» площадки под зданием, чтобы пропустить лучи солнца вниз, в паркинг, но не успел — изменить ход монтажа было уже невозможно, не сбивши его точного расписания.

Так возник банк в Гонконге — первое здание «постиндустриальной» технологии, может быть, первое здание XX в. (в культурном исчислении).

Технология

Речь — о технологии профессиональной деятельности. Для того чтобы уметь спроектировать и построить Гонконгско-Шанхайский банк, нужно уметь включиться в нетрадиционный процесс взаимодействия с «контракторами» (старое слово «подрядчик» слишком приблизительно передает смысл деятельности). Нужно было найти конструкторов, способных рассчитать оригинальный каркас, найти изготовителя и монтажника в Великобритании (строители нефтяных платформ в Северном море), сантехнических модулей в Японии, стекла в США, системы зеркал в ФРГ, систем вентиляции и т. д. — полный список фирм, занятых в строительстве и оснащении банка, занимает страницу убористого шрифта.

Разумеется, что «Фостер Ассошиейтс» — это немалая, хотя и переменная по численности фирма, где заняты ассистенты, где легкие рисунки Нормана Фостера преобразуются в чертежи, подробные макеты, пакеты компьютерных программ. Нет, недаром в бюро Фостера, рядом с фотолитографиями Кристалл-Паласа, висят макеты «Альбатроса» и американского Лунного модуля — «Фостер Ассошиейтс» действительно способна создать поселение на Луне, ведя работу так же, как всегда, т. е. одновременно: проектирование, рабочие чертежи, расчеты, макеты, монтаж — все в едином процессе.

Не случайность и то, что Норман Фостер мог реализовать себя как именно британский архитектор: ни в ФРГ, ни во Франции, ни в США нельзя делать такую архитектуру, опираясь на такую философскую программу. Дело в том, что во Франции архитектор создает эскизный проект и передает его фирме-разработчику, вообще не зная, что такое авторский надзор, и потому конструктивно-технологические решения всегда стандартны. В ФРГ примерно то же. В США все более распространены крупные архитектурные концерны типа СОМ или ХОК, или «Й. М. Пей», которые объединяют сотни служащих в отделах разработки. Только в Великобритании архитектор предьявляет на утверждение эскизный проект и затем разрабатывает его до конца, вплоть до церемонии открытия. Очевидно, что возможность обратной связи с проектом и постройкой здесь на порядок выше, чем где бы то ни было.

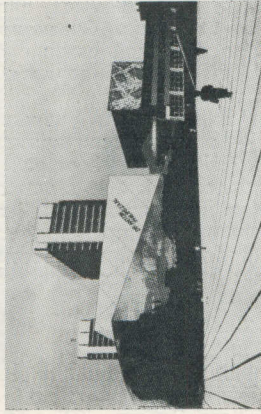
Использовать категории «нравится» и «не нравится» применительно к работам Нормана Фостера бесполезно до конца века. Их не с чем сравнивать, разве что с рисунками Сант-Элиа и Чернихова, с которыми Фостер странным образом смыкается. Норман Фостер есть, и с этим приходится считаться.

В. Глазычев

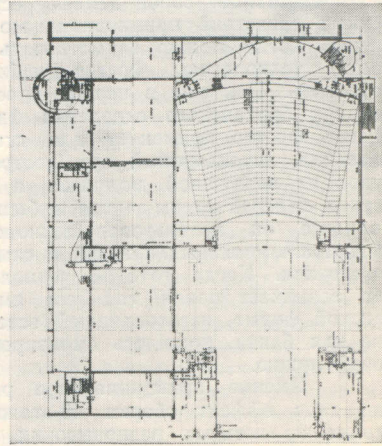
¹ Иконников А. В. Зарубежная архитектура. — М.: Стройиздат, 1982. — С. 242.

² Architektural Review. — 1986. — No. 1070.

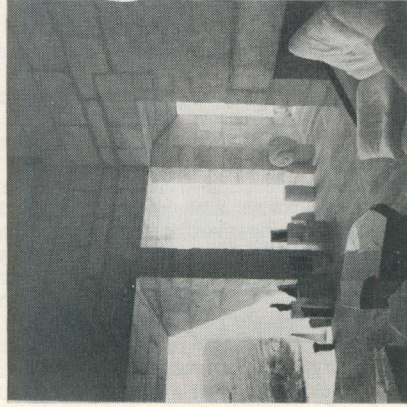
РЕАБИЛИТАЦИЯ АВАНГАРДА
Театр танца, Гаага, Голландия
Архитекторы группы ОМА, руководитель Р. Колхас



Интерес к голландской группе ОМА (аббревиатура английского названия «Офис архитектуры метрополий»), возглавляемой Ремом Колхасом, возник в 1978 г. Появление проектов ОМА с их декларативным обращением к традициям авангарда 20-х годов (прежде всего русского) в тот момент, когда пик архитектурной моды определял постмодернистский классицизм, было достаточно неожиданным. И десять лет спустя их первая застройка, притом крупная и ответственная, — важное событие в русле «новой волны» и в процессе реабилитации духовного и творческого наследия «героической эпохи». Новый театр в сложной градостроительной ситуации, зажатый между зданиями концертного зала и гостиницы, сохраняя пространственную целостность, складывается из пяти подчеркнуто дифференцированных элементов: зала с волнообразным перекрытием, сцениче-

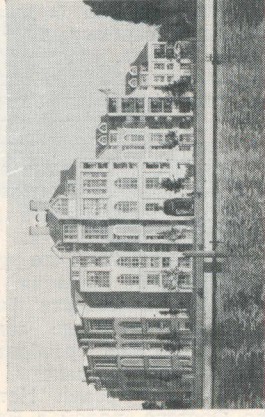


Вероятно, от датчанина Йёрна Утсона после Оперы в Сиднее не ожидалось ничего, кроме подобных сенсаций. Только этим можно объяснить отсутствие должного внимания к его последующему творчеству, отмеченному высочайшим мастерством и философской глубиной. Вилла на Мальорке построена семнадцать лет назад, и первая публикация о ней — свидетельство хогя и запоздалого, но заслуженного признания мастера. Известный американский критик Кеннет Фрэмплтон пишет об этой вилле: «...это обобщенный образ средиземноморской традиции, это дом волшебника, это дом поэта, ...это прият и убежище... Этот дом может быть истолкован и как дом с атриумом, и как монастырь на вершине холма, и как древний храм». Утсон достиг высшей органичности в слиянии архаической, близкой к крито-микенской традиции с прогрессивными концепциями нашего времени, в сочетании конструктивной дисциплины с пластической свободой, во взаимосвязи архитектуры с ландшафтом. Эта органичность — результат тончайшей нюансировки отношений между четырьмя павильонами, соподчиненности плана топографии, отточенности пропорций, выверенности размеров каменных квадров и рисунка их кладки и виртуозной режиссуры светотени в свободно перетекающих открытых и замкнутых пространствах. Architecture. — 1987. — Julio—agosto

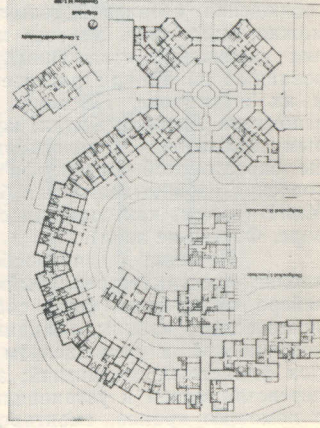


КОНСТРУКТИВНАЯ ЛОГИКА ПРОТОТИПА
Пожарное депо, Мадрид
Архитекторы Х. Л. Иньигес, Ф. Пардо

КИЧ-БУРГ
Жилой комплекс
Западный Берлин
Архитекторы Ч. Мур, Дж. Руби, Б. Юделл

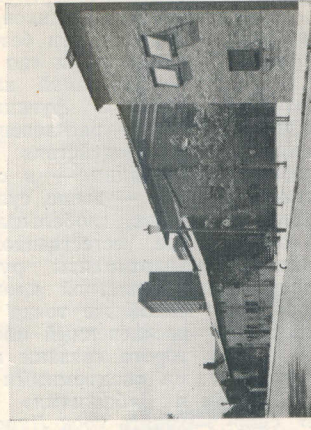


Западный Берлин продолжает погоняться экспонатами своей строительной выставки, и каждый из них становится предметом как профессиональной критики, так и общественных дискуссий. Вероятно, знаменитый Чарльз Мур не ожидал такой мощной критической атаки со всех сторон, какую вызвал только что законченный строительством квартал. Особое раздражение критиков вызвали «ложный дворцовый пафос планировки, нелепые псевдоклассические фантазии, множество откровенных огрехов как следствие избыточного внимания к фасадной пластике». В самом деле, в этом комплексе гуманистическая философия и композиционная изобретательность Мура оказались принесенными в жертву мишурной декоративности и сомнительного вкуса изобретательности. И вообще кажется, что в названии «Кич-бург», присвоенном журналистами этой постройке, звучит ирония, распростираясь не только на работу Мура, но и на всю вульгарную эстетику постмодернизма. Baumeister. — 1987. — Dezember

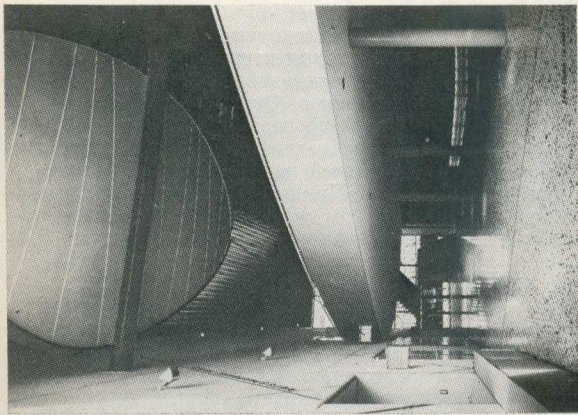


дематериализации архитектуры на грани ее исчезновения. Это и не здание даже, а некий энергетический коридор, потенциальная бесконечность которого задана четырехчастным членением павильона и его подчиненностью земле. Единственные непрозрачные детали в этом «хрустальном дворце» — это металлические решетки дверей в обоих торцах и фермы, опертые на стеклянные пилоны. Стеклянные стены врезаются в землю без всяких поколей и отмопок, опираясь на скрытый подолом дерева ленточный фундамент. Ведущий критик журнала Питер Бьюкенен задает вопрос: «Насколько такое сооружение вообще архитектурно и не является ли его обнаженность буквально «новым платнем короля?» Эти вопросы интересны и правомерны, но все же нельзя отказать этому странному произведению в почти магическом обаянии его чистоты. Architectural Review. — 1987. September

ТИПИЧНО ЛОНДОНСКИЙ КВАРТАЛ
Жилой квартал Мортимер-сквер, Лондон
Архитекторы Поллард, Томас, Эдвардс и ассоциация



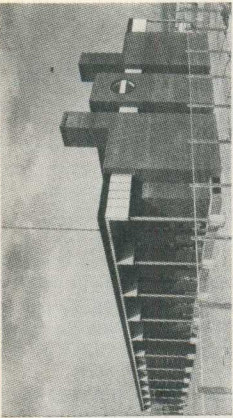
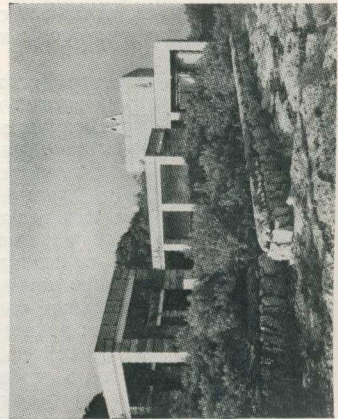
Хотя лондонские архитектуры и обращаются к историческим формам, но в отличие от Мура делают это без всякой экзальтации. Использование исторических прототипов было сформулировано как одно из требований заказчика — жилищного кооператива обитателей этого района Лондона, объединившихся с целью уберечь квартал от посятательства промышленных компаний и восстановить его как «типично лондонский». Авторы проявили большую деликатность, решая эту непростую задачу. Пластичная и элегантная



ской коробки, украшенной монументальным панно, протяженного блока офисов, конического ресторана и технического корпуса за стеной. И сам принцип такой дифференциации, и план деленно связаны с конструктивистской традицией. В то же время спонтанная скульптурность и острая колористика интерьеров восходят к традиции дадаизма. И в этом нет противоречия, если видеть, как видит Колхас, в авангарде 20-х целостное культурное явление.

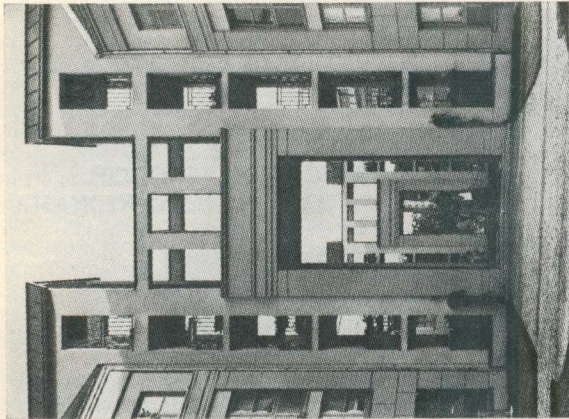
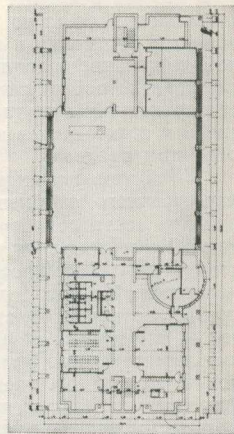
Domus. — 1987. — Dicembre

ДОМ, ХРАМ, МОНАСТЫРЬ
Вилла в Порто-Петро, О. Мальборка, Испания
Архитектор И. Утсон

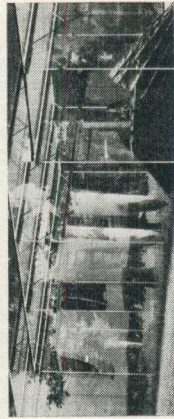


Стилистически эту архитектуру можно определить как конструктивный рационализм, имея в виду сегодняшнее толкование этого термина. В своей основе структура здания восходит к двум устойчивым типам европейской архитектурной традиции — периптеру и базилике, и с этой точки зрения оно бесспорно принадлежит рационалистической школе с ее утверждением устойчивой, непреходящей типологии форм. Но если для рационалистов главной ценностью выступает собственно типическая форма как знак, независимо от ее конструктивности, то здесь традиционные типы представлены прежде всего как конструктивные системы, интерпретированные в современной технической стилистике. Базиликальная структура выражена парой продольных стен, фиксирующих центральный неф; структуру периптера определяют ряды тонких металлических колонн вдоль длинных фасадов, на которые опираются мощные железобетонные балки. Задав этой колоннадой, за которой легко просматривается ордерной прототип, единый крупный ритм, архитекторы получили возможность весьма свободно манипулировать стеной. Выявлению архитектурно-структурной подчунена и цветофактурная концепция — красный кирпич стен, белый бетон, серые колонны и алые (пожарная символика) металлические поверхности, включая огромные ворота гаража.

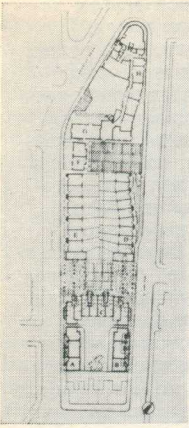
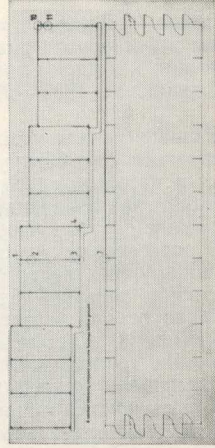
Arquitectura. — 1987. — Julio—agosto



ПРИСУТВИЕ — ОТСУТВИЕ
Павильон скульптуры, Арнхем, Нидерланды
Архитектор Б. Краувел

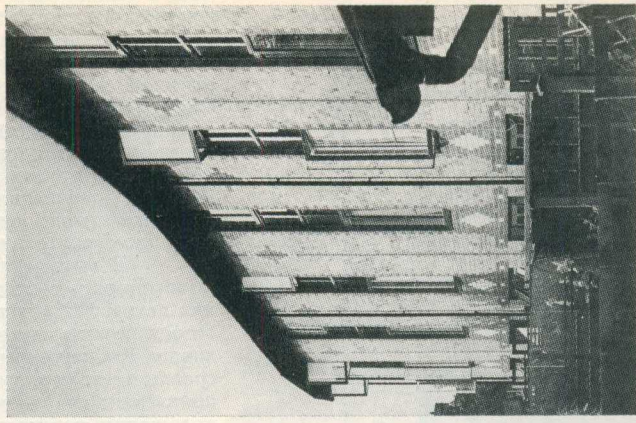


Кажется, никогда прежде прозрачность и эфемерность, эти идеалы технократического модернизма, не были реализованы с такой вызывающей открытостью, как в этом временном павильоне на художественной выставке СОНСБЕК-86. Бентем Краувел достиг в этой постройке почти абсолютной



планировка квартала, выделяющая внутри него пространства различного общественного статуса, связывает в целостный организм восемь зданий и группных двухэтажных городских коттеджей до пятиэтажных квартирных домов. Благодаря разнообразию типов, единству материала (трехцветный кирпич) и сквозному лаконичному декоративному мотиву среда квартала обретает как естественную живость, так и желаемую законченность. За исключением нескольких фрагментов, где квазисторическая форма трактована излишне прямолинейно, вся архитектура отмечена скромностью и достоинством, которые отличают традиционное английское жилище.

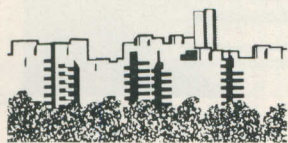
Baumeister. — 1987. — Dezember



Рубрику ведет Е. Асс

Г. Ю. СОМОВ

ПЛАСТИКА АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ В МАССОВОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ



Сомов Г. Пластика архитектурной формы в массовом строительстве / ЦНИИ теории и истории архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — 207 с., 63 ил.

Название книги может насторожить читателя. Где обнаружил автор пластику в массовом строительстве и что он собственно анализирует? Однако с первых же страниц проблема проявляется. В современных условиях формирования крупных массивов городской застройки реальное окружение человека образуют определенные видовые фрагменты: крупные фасадные поверхности жилых домов, соотношения их с общественными зданиями, пространственные раскрытия микрорайонов, архитектурные ориентиры на основных направлениях движения людей. Известные недостатки «макетного» способа проектирования заключаются в том, что эти реальные видовые картины застройки часто не становятся объектом внимания и целенаправленной деятельности архитекторов. Именно эти реально воспринимаемые особенности архитектуры крупных жилых массивов и становятся в книге основным объектом анализа.

Автор показывает возможности качественного улучшения среды жилых районов достаточно простыми средствами. На протяжении всей книги подчеркивается: формирование эстетически полноценной среды жилых районов не требует создания усложненных акцентов — уникальных общественных зданий, пластического усложнения фасадов жилых домов, введения уникальных орнаментальных мотивов и дорогостоящих мозаичных панно. Наоборот, можно добиться существенного улучшения массовой застройки, целенаправленно подходя к тем возможностям, которые дает индустриальное строительство. Каковы же основные средства совершенствования среды жилых районов?

Существенные возможности обогащения композиции жилых массивов автор видит в целенаправленном формировании крупных панорам застройки, в продуманном подходе к взаимоотношению зданий по характеру решения фасадов, в том, как решается крупный массив застройки в зависимости от его ориентации на магистрали, площади, во внутримикрорайонное пространство и т. д. Большие возможности совершенствования архитектуры жилых массивов, как стремится показать автор, заключаются в активном использовании разных типов контраста крупных участков фасадов жилых до-

мов, в усложнении планировочных конфигураций зданий, в использовании отдаленных ассоциаций с традиционными композиционными приемами исторической жилой застройки, в ритмической организации «архитектуры земли», в различных средствах ритмического обогащения фасадов жилых домов, в целом ряде других композиционных приемов, требующих осмысления и целенаправленного использования в архитектурно-строительной практике».

В выявлении различных причин монотонности и средств ее преодоления автор разрабатывает определенную теоретическую систему, в которой развивает традиционные представления о средствах архитектурной композиции и привлекает современные теоретические положения смежных наук. Теоретические построения представляют самостоятельный интерес, так как претендуют на роль фундаментальных обобщений в области архитектурной композиции. Различные средства архитектурной композиции — контраст и нюанс, симметрия и асимметрия, ритмические и метрические построения, цветовые и фактурные отношения — рассматриваются как проявления различия и тождества — общих способов материального закрепления информации. Это отвечает исходной методологической позиции книги: архитектурная композиция рассматривается в ней как организация многообразной социальной информации, многообразных значений, которые кодируются в определенных материальных носителях. Подход к архитектуре как к определенным образом организованной информации далеко не нов. В различных теоретических исследованиях последних лет (в особенности зарубежных авторов) получили развитие идеи и методы теории информации и семиотики. Но в предшествующих теоретических исследованиях представления об информации и языке в архитектуре, как правило, не связывались с традиционными представлениями о средствах архитектурной композиции, не рассматривались столь конкретно — на уровне анализа элементов формы. В данной книге, и в этом ее особый интерес для архитектурной теории, идеи и понятия наук об информации и языке непосредственно использованы для объяснения закономерностей композиции, для обоснования ее специфических средств в условиях массового индустриального строительства. Мы действительно убеждаемся в существовании особых знаковых элементов архитектурной формы, в существовании закономерностей семантики и синтаксиса. Главное здесь в том, что современные общенаучные понятия позволяют достаточно детально объяснить различные явления композиции: взаимоотношения уникального и рядового, использование разных типов повторов в целях органичной взаимосвязи нового здания с фронтом исторической застройки и др.

При чтении книги возникает немало вопросов. Как связаны анализируемые закономерности с представлениями об образе и художественной выразительности, с эстетическими представлениями о целесообразности формы, с историческими изменениями стиля? Ответов на эти и некоторые другие вопросы от этой книги ждать и требовать невозможно. Их должна давать архитектурная теория в целом. Между тем представления об архитектурной композиции, формообразовании, архитектурной форме пока еще слабо связаны с общим развитием современного научного знания, с науками

о человеке. Один из шагов в этом направлении сделан автором книги.

Сегодня принципиально важен вопрос — какими путями и на какой основе развиваться архитектурной теории? Если мы рассматриваем ее движение лишь как следование изменению архитектурной практики, изложение бытующих мнений архитекторов определенного поколения, как это часто у нас представляют, то ни о каком процессе познания речи быть не может, а следовательно, не может быть речи и о действенном, эффективном влиянии архитектурной теории на практику. Рецензируемая книга свидетельствует об обратном — теоретические представления об архитектурной композиции все более опираются на развитую научную основу, все более приобретают характер целостного научного знания. Именно на этом пути принципиально важно сосредоточить сегодня усилия архитектурной науки, создавая условия для развития новых научных направлений и поисков.

Г. Минервин

НОВАЯ КНИГА О ДРЕВНЕЙ И РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА



Ахундов Д. Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. — Б.: Азернешр, 1986. — 311 с., 295 ил.

До недавнего времени освещалась в научных трудах лишь архитектура Азербайджана исламского периода, а также архитектура капиталистической эпохи.

За последние годы работы археологов республики выявили ряд совершенно новых объектов и стало ощущаться отсутствие обобщающего труда по древнему, античному и раннесредневековому периодам развития зодчества Азербайджана.

Исследование автора основано на тщательном изучении большого количества памятников и их археологических остатков. Он выявил и систематизировал по возможности все архитектурное наследие, установил взаимосвязи с древней архитектурой Переднего Востока. Практический вклад монографии в том, что памятники зодчества и их остатки могут быть не только сохранены, но и воссозданы в графических реконструкциях.

Книга повествует о поселениях, жилых домах, храмах и оборонительных сооружениях, раскрывает источники их познания, указывает на их творческие связи с архитектурой стран Древнего Востока.

Тщательно изучая и сопоставляя небольшое количество древних поселений, стало возможным проследить, как в жилых домах постепенно зарождались элементы культов огня, матери, сил природы, Солнца, Луны и ряда тотемических культов. Это были жилые микрокультовые ячейки, из которых впоследствии стали возникать уже чисто культовые сооружения Шому-тепе (VI—V тыс. до н. э.), Иланлы-тепе, Гааргалар-тепеси (V—IV тыс. до н. э.) и др.

В бухте на юге Апшеронского полуострова, бывшего благодаря «вечным» газовым огням колыбелью огнепоклонников, стали возникать храмовые крепости, отдельные храмы, а также жилые поселения. Наиболее крупным был город-крепость Атеши Багуан (Атеш-и-Бакван): Албана, -Албанополь, -Аль-Бак-ус, -Баку (город всемогущих огней). В этой крепости и рядом с ней были возведены пять башенных храмов. Дошедший до наших дней башенный храм Гыз-галасы (Девичья башня), воздвигнутый под влиянием древних мидийских храмов, является свидетелем тех далеких эпох. Рядом возникла вторая бакинская крепость с оригинальной цитаделью и башней. Третья храмовая крепость находится примерно в километре от крепости Баку и называется Сабаиль, посвящена она богам месопотамского пантеона. Все вместе они свидетельствуют о священности апшеронской земли и стремлении жрецов указанных цивилизаций возвести на ней свои храмовые комплексы.

Уникальны древние храмы в Бабе-деревише и Сары-тепе в Казахском районе (II тыс. до н. э.) с разными и в то же время едиными композиционными приемами и символикой алтарей. Впервые мы имеем скульптурное изображение бога Митры.

Укрепления прикаспийского прохода являли собой сложные фортификационные сооружения со сменами, начинавшимися от крепостей Дербент, Енрах-Кала, Бешбармаг и пересекавшими весь проход до самого моря.

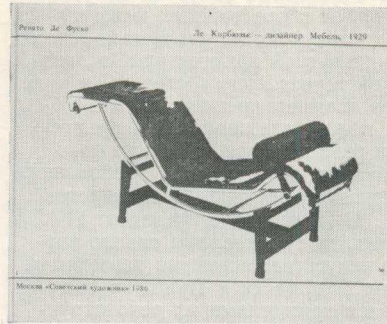
Разделы книги, посвященные возникновению раннехристианской и средневековой культовой и мемориальной архитектуры, представляют большой интерес начиная с церкви в селении Гиш (Гис), построенной в I в. н. э. апостолом Елисеем, и четырех (круглых в плане) храмов: на Кильсадаге (Церковной горе) (II—III вв. н. э.) в Куткашенском районе, на горе Арматай около селения Мамрух (III—IV вв. н. э.).

В Закатальском районе Лекитский круглый храм (V в. н. э.) решен в виде тетраконха. Это самый большой из всех круглых храмов, он лег в основу более поздних тетраконхов. Последний, четвертый, круглый храм был построен в албанском княжестве Арцах (VI в. н. э.) в виде открытого тетраконха с четырьмя подковообразными акустическими нишами, расположенными между четырьмя апсидами.

Интересным является раздел, посвященный мемориальной архитектуре Кавказской Албании, от раннего и до развитого средневековья. Стены решались в гармоничном переплетении декора, символики, характерной религиям, которые исповедовали в то время кавказские албанцы.

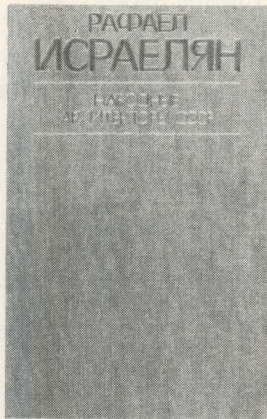
Прочитав книгу, вы знакомитесь с интересным и своеобразным творческим путем, которым прошла тысячелетняя архитектура древних и раннесредневековых Каспианы и Кавказской Албании (Азербайджана).

М. Иманов



Де Фуско Р. Ле Корбюзье-дизайнер: Мебель, 1929/Пер. с ит. и англ. (Вступ. и научн. ред. В. Глазычева).—М.: Сов. художник, 1986.—109 с., 136 ил.

В этой книге Ле Корбюзье, всемирно известный архитектор и теоретик архитектуры, предстает перед читателями как дизайнер, проектирующий мебель.



Бабаян Л., Яралов Ю. Рафаел Исраелян.—М.: Стройиздат, 1986.—191 с., ил.

Авторы монографии попытались всесторонне проследить творческий путь народного архитектора СССР Рафаела Исраеляна, выдающегося мастера и незаурядной личности. Дан анализ его проектов и построек. Особое место уделено проблеме национального и интернационального в творчестве архитектора.



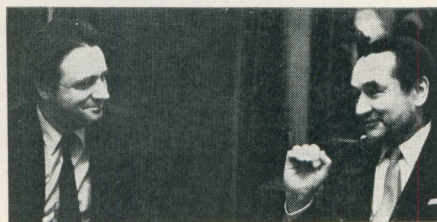
Середюк И., Курт-Умеров В. Городская среда и оптимизация деятельности человека.—Львов: Выща школа, 1987.—200 с., 64 ил.

Монография посвящена поиску эффективных методов исследования и оценки архитектурно-градостроительных решений в процессе вариантного проектирования. Авторы книги показывают, что количественные системные методы — эффективный инструмент целенаправленного творческого поиска гармонии между человеческой деятельностью и обеспечивающей ее городской средой.



Архитектурное наследие и реставрация (реставрация памятников истории и культуры России)/Под общ. ред. В. Дворяшина.—М.: Объединение «Росреставрация», 1986.—272 с., ил.

Сборник посвящен вопросам реставрационного проектирования памятников истории и культуры. В три раздела объединены материалы, освещающие инженерные проблемы, методы сохранения памятников деревянного зодчества, теорию и практику проектирования музеев-заповедников.



В начале декабря прошлого года в Москве состоялось учредительное собрание Всесоюзного объединения ландшафтных архитекторов, которое ставит своей целью воссоздание ландшафтной архитектуры как необходимого компонента материальной и духовной культуры общества и возрождение специальности, исчезнувшей в предшествующие два десятилетия. На первом пленуме избранного Большого совета будет рассмотрен проект Устава этой организации. Вторым событием не меньшей важности стал визит в начале года президента Международной Федерации ландшафтных архитекторов (ИФЛА) профессора Михая Мёчени (ВНР) в Москву и Ленинград с целью переговоров с новым руководством Союза архитекторов СССР о вступлении нашей страны в эту авторитетную международную организацию.

Во время своего пребывания в Москве Михай Мёчени выступал перед советскими коллегами. В частности он заявил: «Этого момента — встречи с советскими ландшафтными архитекторами и вступления Советского Союза в ИФЛА — я и ваши зарубежные коллеги почти из шестидесяти стран мира ждали долгие годы. Прошлым летом у вас в стране впервые была делегация ландшафтных архитекторов из США. Я привез с собой копию их отчета об этой поездке, подготовленного профессором Т. Асмундсоном для журнала «Ландшафтная архитектура», с самыми добрыми словами в адрес советских специалистов. Я рад, что в большом сообществе ИФЛА мы сможем организовать объединение ландшафтных архитекторов социалистических стран. Пока Советский Союз не был членом ИФЛА, эту проблему мы решить не могли. Хотел бы воспользоваться случаем и попросить советских коллег содействовать вступлению в ИФЛА тех социалистических стран, которые еще не являются ее членами — Болгарии, Китая, ГДР».

М. Мёчени подчеркивал, что Международная Федерация ландшафтных архитекторов существует уже 40 лет. Идея ее создания возникла в Англии, в Кембридже, а в числе первых организаторов была Польская Народная Республика. Основная цель ИФЛА — объединение всех ландшафтных архитекторов мира, ознакомление их со всеми научными разработками в этой области и обеспечение максимальных творческих контактов. Наша профессия, одна из самых мирных, существует не только в развитых, но практически во всех странах и помогает людям жить лучше, красивее, достойнее.

В этом году помимо юбилейного XXV Конгресса ИФЛА в Бостоне (США) будут проходить региональные

конференции в Югославии и Болгарии. Один из будущих конгрессов М. Мёчени предложил провести в Советском Союзе.

Профессор М. Мёчени ответил на многочисленные вопросы: об участии ИФЛА в престижных международных конкурсах на различные объекты ландшафтной архитектуры, о ландшафтной терминологии, ставшей в ряде случаев «камнем преткновения» в общении между ландшафтными архитекторами разных стран, об опыте популяризации профессии и требованиях к программам обучения специалистов...

В Ленинграде президент ИФЛА ознакомился с шедеврами садово-паркового искусства: всемирно известными парками Павловска и Пушкина, интересовался принципами их реконструкции. Завершился визит в Москве продолжительной беседой с первым секретарем Союза архитекторов СССР Ю. Платоновым, который отметил, что у нас в стране профессия ландшафтного архитектора занесена в Красную книгу и сейчас осознана необходимость решительного поворота в деле участия архитекторов в охране природы, в преобразовании ландшафтов страны.

Важным событием представляется и состоявшееся в январе с. г. объединенное заседание секции ландшафтной архитектуры МОСА и ландшафтной комиссии СА РСФСР, посвященное памяти выдающегося мастера советской ландшафтной архитектуры Михаила Петровича Коржева. Еще в 30-е годы он работал в составе талантливой группы пионеров отечественной ландшафтной архитектуры — В. Долганова, Л. Залеской, М. Прохоровой, А. Коробова и др. над проектом первого советского парка культуры и отдыха, был автором крупнейших московских архитектурно-ландшафтных ансамблей (Измайловский парк, парковый комплекс Московского государственного университета, парк лекарственных растений ВИЛАР), многих объектов в других городах страны, преподавал в Московском архитектурном институте, провел бесценную для историков-реставраторов работу по описанию и составлению планов парков более чем восьмидесяти подмосковных усадеб. О безавестной преданности мастера своему искусству, душевной щедрости и энциклопедичности знаний вспоминали его коллеги и ученики. А на выставке были представлены его ранее неизвестные работы, интереснейший материал для новых поколений ландшафтных архитекторов.

Появилась надежда на пополнение рядов ландшафтных архитекторов: принято решение о восстановлении кафедры ландшафтной архитектуры в МАРХИ и кафедры озеленения городов в Московском лесотехническом институте.

Нужно надеяться, что с возвращением профессии должного статуса ландшафтная архитектура перестанет быть уделом энтузиастов. Конечно, предстоит очень много работы: необходимо резко сократить разрыв между научными разработками, многочисленными проектами, пылящимися на полках, и их практическим осуществлением, требующим восстановления производственной базы — питомников, оранжерей, лесных хозяйств. Но, как говорят, лед тронулся, и это воодушевляет.

Н. Титова

Фото В. Власова

В ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ ПО АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВУ ПРИ ГОССТРОЕ СССР

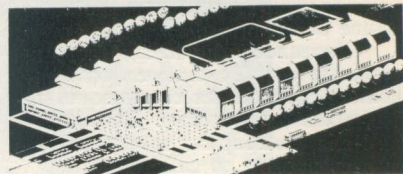
Проект спортивно-оздоровительного комплекса ДСО «Труд» разрабатывается в мастерской № 5 ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева.

Здание комплекса состоит из разновысоких объемов залов и вспомогательных помещений, скомпонованных по продольной оси.

Состав помещений комплекса обычный для подобного вида сооружений: бассейн с универсальной и детской ваннами, залом подготовительных занятий, спортивные залы для игровых видов спорта, гимнастики, борьбы и т. д., медико-восстановительный центр и административные помещения. Вестибюльная группа решена в двух уровнях на поперечной оси прыжковой вышки. На втором уровне запроектирован буфет.

Кирпичные стены и пилоны здания будут облицованы пиленым известняком. В наружной отделке будут использованы пиленый и кованый гранит, дерево и алюминий. Во внутренней отделке предусмотрены мрамор, декоративная штукатурка.

Авторы проекта: архитекторы В. Шестопапов, Ю. Москвитин, А. Зарецкий, инженер В. Бирин.



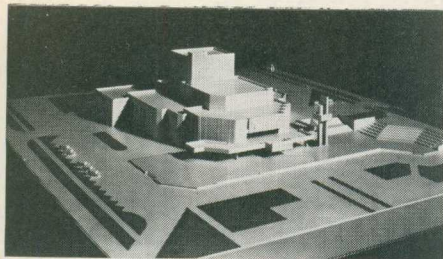
В ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева разрабатывается проект спортивного комплекса для г. Жуковского. Двухэтажный комплекс решен в виде двух крупных объемов, смещенных относительно друг друга и связанных общим пространством — фойе-вестибюлем. На территории предусмотрен спортивный городок с плоскостными сооружениями, а также две зоны стоянок легковых автомашин.

Спорткомплекс представляет собой набор многофункциональных помещений, технологически связанных в единый организм, удачно решающий обслуживание как спортсменов, так и зрителей.

Применение индивидуальных большепролетных конструкций позволит создать крупномасштабный комплекс с выразительным силуэтом и пластикой фасадов. Все спортивные залы имеют естественное равномерное освещение.

Стены здания кирпичные с последующей декоративной штукатуркой в сочетании с облицовкой естественным камнем. Во внутренней отделке применен лицевой кирпич с расшивкой швов.

Авторы проекта: архитекторы Г. Исакович, И. Пашенин, В. Козюля, И. Анбиндер, М. Шарапова; инженеры Д. Волов, В. Буй, Б. Павликов.



В Госкомархитектуры утвержден проект Русского драматического театра в Улан-Удэ. Авторы: архитекторы Е. Суханова, В. Шестопапов, П. Зильберман, И. Макоземова, конструкторы И. Ленточников, В. Бирин.

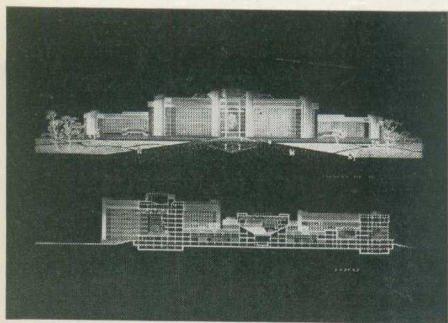
Объемно-пространственная композиция здания решена в виде асимметричного объема с крупными формами, сложным силуэтом и фасадами, решенными в единой архитектурной теме, что дает возможность обзора здания театра со всех сторон.

В основу архитектурно-планировочной структуры здания положен принцип четкого выделения зрительской, артистических зон, а также зоны производственных помещений.

Зрительный зал на 800 мест решен в двух уровнях: партер, вмещающий 686 зрителей, и балкон с ложами на 114 мест. Сцена театра глубинная колосниковая, с двумя карманами и арбьерсценой. Расположенные асимметрично карманы позволяют эффективно использовать сценическое пространство, создавая два плана сцены.

Большой репетиционный зал объединен с малым, что дает возможность использовать это пространство не только для репетиций, но и для студийных постановок с небольшим числом зрителей. Стены здания театра отделываются армянским туфом коричневого и черного цвета.

В интерьерах фойе, вестибюля, буфета широко используются художественные работы и элементы декоративно-прикладного искусства.



В мастерской № 5 ЦНИИЭП им. Б. С. Мезенцева приступили к проектированию базового варианта Курганского научного центра «Восстановительная травматология и ортопедия» для г. Казани.

Авторы: архитекторы Г. Исакович, Н. Сулимова, Е. Матвеева, И. Заболоцкая, К. Пинский, В. Семенченко, инженеры Д. Волос, Т. Вечерская, Ф. Соколов.

В основу объемно-планировочного решения центра заложен «павильонный» принцип построения комплекса, при котором композиция строится во взаимосвязи отдельных корпусов в

различных комбинациях в зависимости от конкретной градостроительной ситуации.

В состав комплекса входят: корпус клиники на 300 коек с физкультурно-оздоровительным отделением, амбулаторный лечебно-оздоровительный корпус, корпус гнойного отделения при клинике, а также пансионат на 300 мест с пищеблоком. Все корпуса связаны друг с другом теплыми переходами.

Изучив в предпроектном анализе специфику лечебного процесса по методу Г. Илизарова, при котором послеоперационный период излечения больного должен протекать активно, авторы предусматривают создание максимально комфортной внутренней среды, включающей в себя совместно с физкультурно-оздоровительным комплексом «атриумные» пространства с зимним садом, прогулочными галереями, террасами, комнатами отдыха и т. д. Сюда же относятся и группа помещений с киосками, парикмахерской, почтой, приемными пунктами бытового обслуживания.

В генплане проекта комплекса заложено четкое зонирование территории с созданием парковой зоны, терренкуров, малых форм, тренажеров и т. д. с одной стороны, и хозяйственной зоны — с другой.

В ближайшее время по стране должно быть построено 10 таких центров. Поэтому конструктивное их решение основывается на максимальном использовании возможностей строительной индустрии.

Авторским коллективом под руководством Г. Исаковича разрабатывается также вариант научного центра для иностранных подданных в г. Кургане. В этом комплексе предусматривается проектирование гостиницы «Интурист».

Материал подготовили сотрудники пресс-центра Госкомархитектуры Г. Пастернак, Е. Гурнова

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

Состоялось первое заседание межведомственного совета по вопросам взаимодействия изобразительного искусства и архитектуры при Академии художеств СССР, на котором была рассмотрена проблема формирования архитектурно-художественного облика г. Славутича, строящегося для персонала Чернобыльской АЭС.

В создании нового города принимают участие РСФСР, Украинская ССР, Эстонская ССР, Литовская ССР, Латвийская ССР, Грузинская ССР, Азербайджанская ССР и Армянская ССР.

Проект Славутича — результат коллективного труда 34 проектных организаций страны. Архитектурно-художественная концепция разработана Художественным фондом Украины.

Сжатые сроки проектирования и строительства города, большое количество участников проектирования в значительной мере осложнили процесс формирования градостроительной среды Славутича.

Одна из главных проблем, которую необходимо было решить главному архитектору города и генеральному проектировщику — КиевЗНИИЭПу — сдиржировать действия многочисленных авторских коллективов таким образом, чтобы в итоге получить единый архитектурный ансамбль. Не последнюю роль в решении

этой задачи должен сыграть результат труда Художественного фонда Украины. Однако представленные проектные разработки, выполненные мастерскими Художпроекта, весьма далеки от комплексного архитектурно-художественного решения города — таково мнение членов совета. Особую тревогу вызвала методика проектирования, которая может привести к эклектичности в архитектурно-художественном решении городской застройки.

Задание проектным институтам союзных республик, ведущим проектирование отдельных микрорайонов г. Славутича, разработать проекты оформления в духе национальных традиций — чревато опасностью получить в итоге нечто похожее на выставку или ярмарку.

Ориентируясь на возможность увеличения затрат на художественные работы, связанные с синтезом изобразительного искусства и архитектуры, авторы архитектурно-художественного решения города чрезмерно увлеклись количественной стороной решения проблемы, полагая, что большое количество художественных произведений в городе будет способствовать повышению качества его архитектуры.

Члены Межведомственного совета по вопросам взаимодействия изобразительного искусства и архитектуры предложили авторам архитектурно-художественной концепции конкретнее решить вопрос о количестве произведений изобразительного искусства, предлагаемых для размещения в г. Славутиче. Возможно, в этом случае отпадет необходимость превышения норматива затрат.

При обсуждении проекта было указано на отсутствие в нем всех видов городского дизайна.

Предложенное архитектурно-художественное решение не имеет связи с окружающим город ландшафтом. Запроектированные пешеходные зоны надуманы и не отвечают жизненным функциям города. Идейное содержание предлагаемых произведений монументального искусства лишено исторической основы.

Социально-политическая значимость г. Славутича ставит перед участниками проектно-строительного процесса не только ответственную задачу своевременного ввода запланированного жилья, создания совершенного городского организма с высоким комфортом проживания, но и выдвигает не менее важную проблему: создание полноценной гуманной среды обитания персонала Чернобыльской АЭС.

На совете было отмечено, что такую среду можно сформировать только нетрадиционным, системным подходом к застройке города, когда архитектурные и художественные решения взаимоувязаны и принимаются единовременно, а не по принципу «сначала построим, потом украсим».

В заключение заседания совет принял решение о необходимости повторного рассмотрения проекта архитектурно-художественного решения г. Славутича.

На заседании было высказано пожелание просить Президиум Академии художеств СССР поручить отделению архитектуры и монументального искусства оказание творческой помощи авторскому коллективу, занятому разработкой проекта архитектурно-художественного решения города строящегося для энергетиков, работающих на Чернобыльской АЭС.

А. ГЕОРГИЕВСКИЙ

Creative Problems, *Arkhitektura SSSR*, No. 4, 1988, p. 14, II.

Articles on the subject "Architecture among the Arts" are in the main section of this journal. They shed light on the problems of the correlation of architecture with the fine arts, literature, and the art of the theatre and the cinema.

In their article "Visual Language of Architecture", I. Lezhava and I. Galimov discuss the problems of studying the architectural form in the aspect of its visual perception. In modern architectural science, these problems are analyzed in several ways by using different methods. These ways are described and the methods used are criticized in that article.

In his article "House for a Theatre", S. Gnedovsky proposes his own answer to the question "What kind of house is needed for a theatre?" He considers many real and contested projects of theatrical buildings and introduces the totality of interdependent processes between different theatres, the theatre and the audience, and the theatre and the town into the concept of "theatrical activity". Theatrical architecture will apparently develop further along the lines of the restoration of its status as an equal constituent of the theatre together with dramaturgy, stage management, scenography, and acting.

In his article "Architecture and Photography", A. Rappaport writes about the influence of photography on architecture and reveals the common features of these arts, features which have a deep-going historical source. Architecture and photography are the opposite of one another in many respects. Photography is a strictly fine art, while architecture is only partially connected with portrayal. However, a careful comparison of architecture and photography shows that both arts are equally based on the regularities of vision and techniques; both of them serve to satisfy vital practical requirements and are connected with man's historical memory.

Y. Mergold studies the interconnection of architecture and the cinema as well as the origin of a new feature on their boundary. This feature makes it possible to understand the connection of the representational pattern of cinematography with the regularities of the compositional and plastic methods of architecture. Although these spheres of human activity seem to differ, the diffusion of the cinema and architecture has been observed during 90 years of the cinema's existence. This diffusion is fruitful and certainly promising for both types of arts. The aim of the article is to show this connection by taking examples which are known in the history of cinematography.

Our Achievements, *Arkhitektura SSSR*, No. 4, 1988, p. 38, II.

In 1987, a new kindergarten for 280 children was built in the Rassvet Collective Farm in Byelorussia. The kindergarten was projected by a group of Estonian architects and designers in 1981. The building was erected by the collective farm's local building organization. The kindergarten consists of one building and a well-developed playground. The plan's strict symmetry, and the largeness and

peculiar grandeur of the forms distinguish the building in the chaotic and motley environment. The particular monumentality of the image was part of the conceptual programme set by the authors, who sought to enhance the significance of the building's social function and its role in establishing a new, higher cultural level of work and daily life in the village. The authors were T. Rein (architect) and R. Lumiste (designer). The kindergarten and playgrounds were designed by L. Lapin, the equipment of the interior by Kh. Gans, and the supergraphics were performed by G. Misyul.

Project and Its Realization, *Arkhitektura SSSR*, No. 4, 1988, p. 46, II.

The Zori Rossii sanatorium-type holiday house for 500 persons was built on the Black Sea coast in the Crimea. Among the merits of the buildings are the preservation of the existing landscape, including the steep relief, the individual appearance of every building with the maintenance of compositional unity, and the rational (as regards engineering) system of corbel structures made of solid ferroconcrete. The constituents of the landscape, namely, ravines, trees, cliffs and brooks, are included in the composition of the buildings as an active artistic and image addition. However, in an observer's opinion, the buildings have shortcomings, including their extremely large dimensions, which upset the psychological atmosphere of out-town rest, and also such "urban" associations as halls without natural light in the building where visitors live.

Creative Laboratory, *Arkhitektura SSSR*, No. 4, 1988, p. 52, II.

This section is dedicated to the architect Natalya Zakharina and the artist Andrei Vasnetsov, whose creative work holds an important place in Soviet art.

Dwelling houses, complexes, stores and public buildings were built in the suburbs of Leningrad according to N. Zakharina's projects in 1960-1980. They often won prizes at Soviet and international contests. N. Zakharina's buildings are characterized by full subordination of the town-building and dimensional decisions to the conditions of the construction site. According to her, the "appearance of the site is a component of architecture". Refusal to economize on beauty is her second important principle.

The artist monument-maker A. Vasnetsov created mosaics, sculptural compositions, decorative lanterns, light reliefs and tapestry in theatres, museums and other buildings. He elaborated original principles of the correlation between architecture and sculpture and created a definite style of monumental panels. A. Vasnetsov's talent and achievements were highly appraised at the Seventh Congress of Artists of the USSR, where he was elected chairman of the board of the Artist's Union.

Education, *Arkhitektura SSSR*, No. 4, 1988, p. 97, II.

In this extensive publication, the reader is informed about the experimental children's architectural studio, EDAS, in Moscow. Recently, it celebrated its tenth anniversary. This studio is described here because of its uniqueness in both the ar-

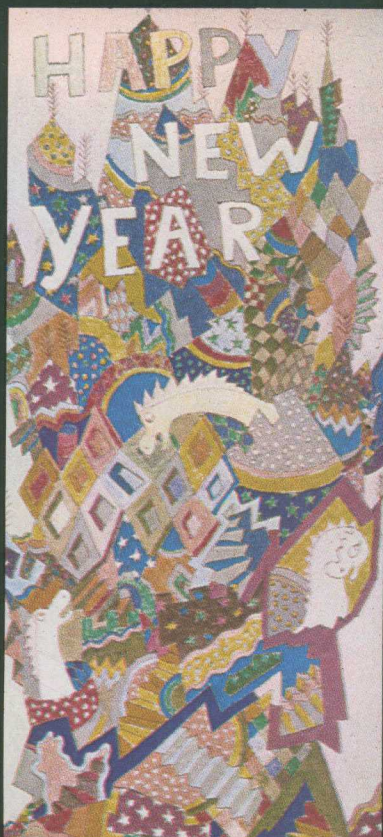
tistic and pedagogic sense, the unusually high level of the results of its work, and the advancement in comprehending such a complex phenomenon as children's artistic work. Vladislav Kirpichev, the founder and head of the studio, acquaints the reader with the teaching methods. Architects, teachers, scientists, art critics, and children who studied at the studio and are now students tell about the studio. The merits of the methods used and the results of the studio's work are mentioned in most reports. However, there are also directly opposite views, which are substantiated just as well. The statements are accompanied by children's works, which were done in different genres and techniques as educational assignments, exhibits and contest proposals.

В БУДУЩЕМ ГОДУ

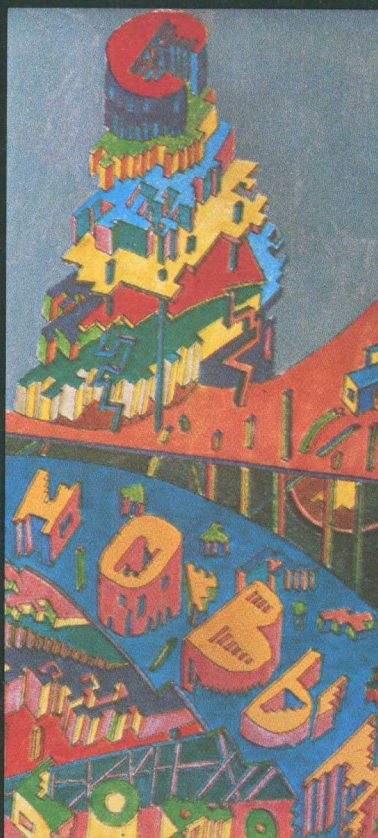
В шести номерах нашего журнала в 1989 г. будут ВПЕРВЫЕ публиковаться очерки выдающегося советского теоретика архитектуры А. Г. Габричевского, подготовленные на основе лекций, которые были прочитаны в 1928 г. Очерки объединены общей темой «Вопросы теории и истории архитектуры». Они касаются проблем архитектурного синтеза как взаимодействия масс и пространства, реализма в архитектуре, истории и теории архитектурного ордера. Последний очерк озаглавлен: «Одежда и здание».

Кроме того, мы намерены продолжать публикацию материалов наших традиционных рубрик: «Панорама», «Творческие проблемы», «Проект и реализация», «Новые имена», «Творческая лаборатория», «Мастера» и т. д. В будущем году мы посвятим номера журнала анализу практики проектирования и реализации архитектурных идей, проблемам архитектурного образования, истории нашей профессии и архитектуре для детей, рассмотрим состояние застройки и концепцию развития одного из регионов нашей страны — Южного берега Крыма. Шестой номер журнала будет посвящен творчеству молодых архитекторов.

На стр. 5, 10, 12, 13, 23, 25, 48, 53, 59 оригиналы чертежей взяты из архивов.



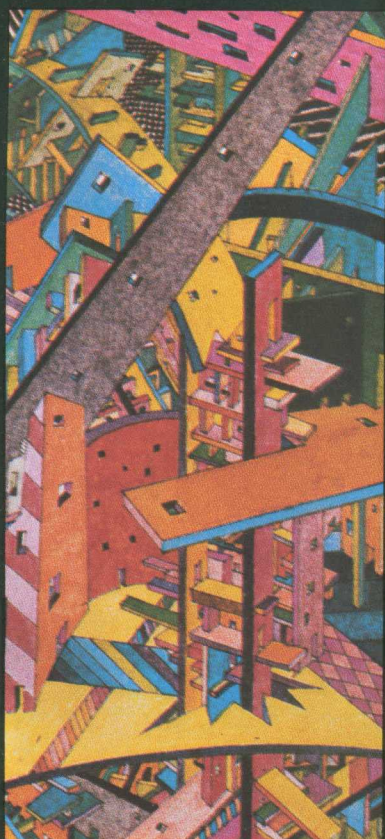
О. АНДРОСОВА 14 ЛЕТ.



А. КРЫЛОВ 12 ЛЕТ.



К. МУНАРЕС 9 ЛЕТ.



М. БАРЫШНИКОВ 16 ЛЕТ.



А. МИНЕНКОВ 15 ЛЕТ.



Г. ЧУМИЧЕВ 14 ЛЕТ.

Новогодние

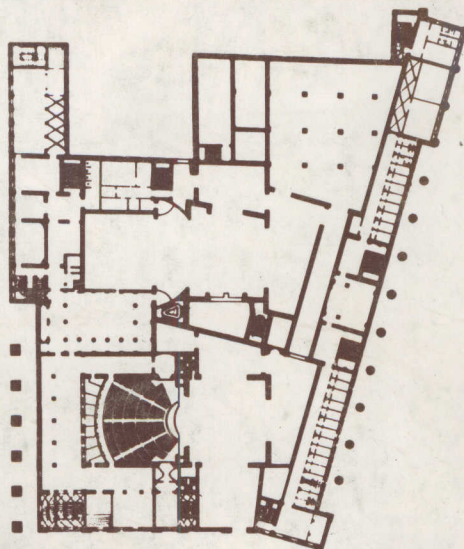
открытки

1988 г.

APX4

11 05/88

Panorama, p. 4
I. Lezhava, I. Galimov. Visual Language of Architecture, p. 14
S. Gnédovsky. House for a Theatre, p. 21
A. Rappaport. Architecture and Photography, p. 27
V. Mergold. Architecture of the Cinema or Cinema Architecture, p. 32
Kindergarten in the Rassvet Collective Farm, p. 38
Zori Rossii Sanatorium, p. 46
Natalya Zakharina, p. 52
Andrei Vasnetsov, p. 60
Young Architects of Liepai, p. 68
Interview with Gennady Russakov, p. 78
V. Nikitin. Architecture and Poetic Metaphor, p. 83
Georgy Golts, p. 86
Experimental Children's Architectural Studio, p. 97
V. Glazychev. Norman Foster. Great Britain. Twentieth Century, p. 113



CONTENTS

Das Panorama. S. 4
I. Lejawa, I. Galimov. Die Anschauungssprache der Architektur. S. 14
S. Gnédowski. Ein Haus für das Theater. S. 21
A. Rappaport. Architektur und Photographie. S. 27
W. Mergold. Architektur des Kinos und Kinoarchitektur. S. 32
Der Kindergarten im Kolchos "Rasswet". S. 38
Das Sanatorium "Zori Rossii". S. 46
Natalia Zaharina. S. 52
Andre Wasnezow. S. 60
Junge Architekten der Stadt Liepai. S. 68
Das Interview mit Gennadi Russakow. S. 78
W. Nikitin. Architektur und poetische Metapher. S. 83
Georgi Golz. S. 86
Das experimentelle Kinderarchitekturstudio. S. 97
W. Glasychew. Norman Forster. Grossbritannien. S. 113

ТЪВНИ

Panorama. P. 4
I. Léjava, I. Galimov. La langue visuelle de l'architecture. P. 14
S. Gnédovski. Maison pour le théâtre. P. 21
A. Rappaport. Architecture et la photographie. P. 27
V. Mergold. Architecture du cinéma ou cinéarchitecture. P. 32
Jardin d'enfants au kolkhose "Rassvète". P. 38
Sanatorium "Aurore de la Russie". P. 46
Natalia Zakharina. P. 52
Andrei Vasnétsov. P. 60
Les jeunes architectes de Liepai. P. 68
Interview avec Gennadi Roussakov. P. 78
V. Nikitin. Architecture et métaphore poétique. P. 83
Gueorgui Goltz. P. 86
Atelier expérimental architectural pour les enfants. P. 97
V. Glazytchév. Norman Foster. Grande Bretagne. XX siècle. P. 113

SOMMAIRE

