

АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

1-3

1 · 9 · 4 · 1

АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

№ 1 ЯНВАРЬ
МОСКВА 1941 г.

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

ГОД ИЗДАНИЯ
ДЕВЯТЫЙ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ИТОГИ 1940 года

Неудержимое поступательное развитие социалистического строительства отмечается каждый год завоеванием новых высот культуры, новыми победами во всех областях хозяйственной жизни и в укреплении обороноспособности страны. 1940 год войдет в историю советской архитектуры, как период серьезнейших, прогрессивных сдвигов, оказавших глубокое влияние на все дальнейшее развитие строительного дела.

Прежде всего, в минувшем году советская архитектура ускоренным темпом перевооружалась в техническом и организационном отношениях. Применение точно-скоростного метода на промышленных и жилых стройках позволило повысить эффективность тех усилий, которые вкладываются в новое строительство. Но эти скоростные методы оказали также значительное влияние на архитектурное творчество. Внимание архитектора было привлечено к вопросам современной строительной техники; требования, выдвигаемые этой последней, начали органически входить в процесс проектирования; архитектор почувствовал себя в гораздо большей степени, чем прежде, ответственным за технологическую сторону проекта, за его соответствие методам и приемам современной строительной техники.

Но дело, конечно, не только в этой технической модернизации архитектурного проектирования. Присматриваясь к творческой жизни советской архитектуры за минувший год, мы отчетливо различаем в ней признаки большого внутреннего перелома. Завершается период школьного изучения архитектурного наследства, период, отмеченный неуверенными поисками различных вариантов и типов классической архитектурной системы применительно к требованиям современного строительства. Этот, в значительной мере ученический, период был отмечен многими яркими и интересными произведениями архитектуры. Однако для этого же периода не менее характерно обилие подражательных, стилизаторских архитектурных работ, усвоение внешних сторон классики, подчас механическое сочетание классических композиционных приемов с современными типами зданий. В минувшем году, более чем когда-либо, сказались неудовлетворенность этими первоначальными уроками и стремление перейти на более высокую ступень архитектурного развития. И в этом сложном процессе едва ли не первенствующую роль начала играть проб-

лема традиции и новаторства, — творческое овладение не только обильным багажом архитектурной традиции, но прежде всего, тем неизмеримым богатством нового, что несет с собой современность. Нового во всем, — и в строительной технике, и в типологии зданий, и в понимании градостроительных задач архитектуры, и прежде всего и больше всего, — в тех исходных идеях и тех конечных идеалах, которыми питаются и которыми живет архитектурное творчество в нашей стране.

В этом отношении, знаменательными явлениями архитектурной жизни за истекший год были большие конкурсы на проектирование крупных общественных сооружений и монументов (2-го дома Совнаркома и Дома комбината «Известий» в Москве, здания для панорамы «Штурм Перекопа», памятников на местах боев с белофиннами, памятника героям Перекопа и др.). Не менее крупными событиями в жизни архитектурной общности были творческие встречи и дискуссии, проведенные в истекшем году: творческая встреча архитекторов Москвы и Ленинграда, совещание архитекторов трех закавказских республик, пленумы правления Союза советских архитекторов, посвященные реконструкции Москвы и вопросам художественной промышленности. Эти большие архитектурные конкурсы и общественные начинания отражали в различных формах тот процесс всестороннего творческого перевооружения архитектурных кадров, о котором мы говорили выше.

Этот процесс нашел свое, не менее яркое отражение и в ходе работ по выполнению сталинского плана реконструкции Москвы. Именно в 1940 году перестройка столицы характеризовалась уже не сооружением отдельных зданий, а в первую очередь — строительством целых магистралей, широким развертыванием фронта строительных работ по важнейшим артериям города. Если далеко не все из сделанного в этой области за минувший год удовлетворяет нас с точки зрения архитектурного качества новых ансамблей, то бесспорным, и при том значительным, успехом строительной деятельности является переход к магистральному проектированию и к одновременной застройке целых больших кусков города. Не следует поэтому недооценивать того нового, что несет с собою застройка московских магистралей — Б. Калужской улицы, значительной части улицы Горького и Садовой улицы в Москве. Все преимущества

подобной целостной перестройки магистралей, улиц и площадей получили здесь новое подтверждение. Одновременно, с еще большей рельефностью выяснились недостатки архитектурной работы, необходимость для архитектора научиться мыслить и работать не отдельными домами, а целыми ансамблями. Это — одно из основных творческих требований советской архитектуры.

Новое в архитектурной жизни, новое в творческих исканиях советской архитектуры состоит не только в технических и организационных изменениях, связанных со скоростным строительством и с магистральной застройкой города. В упомянутых больших конкурсах истекшего года самым заметным явлением было размежевание ряда творческих направлений советской архитектуры. Представители всех творческих направлений сходятся на целом ряде важных программных моментов, вошедших за эти годы в состав творческого «кредо» всей советской архитектуры. Так, никто не оспаривает того основного положения, что современная архитектура должна развиваться на основе творческой разработки уроков классического зодчества; что в этой разработке должна явственно звучать национальная форма; что идейная выразительность советской архитектуры требует сотрудничества ее со скульптурой и живописью; что важнейшей особенностью советского архитектурного творчества является проектирование и строительство целых ансамблей; что, наконец, важнейшей темой советской архитектуры являются сооружения массового характера и что, следовательно, проблема типового проектирования должна находиться в центре внимания советских архитекторов.

Но если все эти положения являются общими для различных творческих направлений, то этими положениями еще не определяется выбор конкретных архитектурных форм и приемов. Метод социалистического реализма предполагает большое разнообразие выразительных средств архитектуры, допуская применение самых различных композиционных и формальных систем. Вокруг разработки этих последних и разворачиваются искания и споры отдельных творческих направлений.

Мы говорили выше о более заметном, чем прежде, размежевании этих направлений. Речь идет, прежде всего, о различном понимании архитектурного образа. Определенная часть архитекторов, в том числе многие выдвинувшиеся за последнее время молодые силы, направляют все внимание на разработку тектонических и композиционных принципов построения архитектурного организма, считая, что эти принципы представляют собою своего рода постоянные координаты архитектурного творчества; выбор конкретных архитектурных форм, применение тех или иных пластических средств отходит на второй план, так как эти формы считаются факторами «переменного» характера. В результате полу-

чается, что современное здание может быть одето в любой архитектурный наряд, лишь бы были при этом соблюдены некие исходные принципы тектоники. Иллюстрацией этого положения на практике явились некоторые проекты, представленные на конкурсы по дому «Известий» и по 2-му дому СНК в Москве, в частности — проекты, так или иначе связанные со школой акад. арх. И. В. Жолтовского. Неудивительно, что крупные советские общественные здания, здания сугубо современные по своему содержанию и назначению, оказались в этих проектах облаченными в архаические, музейные формы. А в то же время в этих архаичных проектах были безупречно соблюдены принципы композиционной логики, требования формальной связи здания с окружающей природой, была столь же последовательно показана тектоническая схема и т. д.

Вот это-то внутреннее противоречие между отвлеченно взятой композиционной логикой, — с одной стороны, и конкретным архитектурным образом, — с другой, и заставляет многих архитекторов усомниться в правильности того пути, который избран школой акад. арх. И. В. Жолтовского. Все более и более настойчивыми становятся поиски новых форм, которые отвечали бы не только требованиям формальной логики, а прежде всего — логике живого архитектурного организма, составляющего часть современного города, часть его жизни, — организма, неразрывно связанного не только с окружающей природой, но и с человеком, который создает этот организм для себя, для своих общественных нужд. Неслучайно на обоих упомянутых больших конкурсах победителями оказались те проекты, в которых была сделана попытка выразить это чувство современности, отойти от стародавних архитектурных форм, хотя бы и преподносимых под флагом «вечной» классики, — попытка найти образ современного общественного здания. Надо признать, что и в проекте акад. арх. В. А. и А. А. Весниных (конкурс по 2-му дому СНК), и в проекте акад. арх. Б. М. Иофана (конкурс по комбинату «Известий») еще очень много «приблизительного», схематичного, что пластические средства обоих авторов в данных проектах остаются довольно бедными, ограниченными, что архитектурный язык не обладает здесь гибкостью и богатством живой художественной речи. Однако и тот и другой проекты отмечены тем чувством современности, чувством нового, которое отсутствует в целом ряде проектов, более совершенных по интерпретации композиционных идей классического зодчества.

Перед нашей архитектурой стоит повелительное требование — гораздо смелее идти по пути исканий нового, не отправляться в этот путь во всеоружии опыта и знаний, оставленных нам прошлым. Уроки классической архитектурной композиции, требования тектонической логики, разумеется, обязательны для каждого серъ-

езного, творчески работающего архитектора. Большой заслугой акад. арх. И. В. Жолтовского является то обстоятельство, что он не перестает настойчиво напоминать об этом архитектурной молодежи. С тем большей энергией следует направить внимание молодых архитекторов на решение задач сегодняшнего дня, призвать их к борьбе за современную архитектуру, указать им на бесплодность того творчества, которое обращено только к эстетическим идеалам прошлого и сквозь высокие классические образы этого прошлого не видит настоящего, не чувствует завтрашнего дня, не ощущает силы новых идей, новых вкусов, новых требований.

В минувшем году в число действующих сооружений вступил ряд высококачественных выдающихся архитектурных произведений. В Москве был закончен и сдан в эксплуатацию монументальный театр Красной армии, крупнейшее театральное сооружение, воздвигнутое в СССР, и одно из крупнейших зданий этого типа в Европе. В истекшем году было в основном закончено и другое крупнейшее здание — Дом Советов в Ленинграде, — произведение, отмеченное подлинным чувством монументальности, большой архитектурной цельностью. Наряду с этими выдающимися образцами громадных общественных сооружений, следует отметить значительное число рядовых построек — жилых домов, школ, детских садов, в строительстве которых в минувшем году удалось добиться гораздо более высоких качественных показателей, чем в предыдущие годы. Важнейшим фактором явилось в этом отношении применение поточно-скоростных методов, — о чем было сказано выше, — и более тесная связь архитектора-проектировщика со строительной площадкой.

Однако, взвешивая архитектурные итоги 1940 года, мы обязаны со всей отчетливостью подчеркнуть, что по целому ряду обязательств советские архитекторы остаются попрежнему должниками.

Наш потребитель, — советский народ, — предъявляет к архитектуре все более высокие требования как художественного, так и утилитарного порядка. Глубочайшим заблуждением явилась бы в этом отношении самоудовлетворенность и самоуспокоенность архитекторов. Таким же грубым заблуждением является распространенное среди некоторой части архитекторов мнение, что потребитель «не разбирается» в сложных творческих вопросах архитектуры, и что поэтому он с безразличием относится к тому, какие конкретные формы избирает архитектор для того или иного здания. В минувшем году, как, впрочем, и в предшествующие годы, мы имели громадное количество ярких доказательств обратного: широчайшие круги советской общественности, широчайшие массы населения чрезвычайно активно реагировали на

новые работы советских архитекторов, критиковали их, высказывали свое суждение об отдельных зданиях, порицали неудачные, — и в художественном, и в утилитарно-бытовом отношении, — постройки, участвовали в обсуждении лучших сооружений, премированных на конкурсах. Расчет на какое-то вкусовое безразличие потребителя к архитектуре ни на чем не основан. Потребитель с каждым годом предъявляет все более и более определенные и строгие требования к художественному качеству новых домов, выражая при этом совершенно недвусмысленно свое недовольство слабыми, несамостоятельными работами, повторением старых образцов, всякого рода излишествами декоративного порядка.

Не менее важные уроки должен вынести архитектор из общественной критики и в части внутренней планировки и оборудования зданий. Как правило, в новых проектах и постройках «техника комфорта» стоит еще на недостаточной высоте. В частности, в жилых домах, возведенных поточно-скоростными методами, в жертву упрощению конструкций и скорости стройки принесены некоторые весьма существенные удобства будущих жильцов (применение перегородок с повышенной звукопроводностью, обязательное применение обоев, вместо покраски внутренних стен, и т. п.). Совершенно очевидно, что скоростные методы ни в коем случае не должны снижать качества и бытового удобства сооружений, и задача архитектора совместно с конструктором — устранить все те отдельные качественные «уступки», которые были сделаны на первых шагах применения этих прогрессивных методов стройки.

Круг задач, стоящих повседневно перед советским архитектором, все более и более расширяется. В минувшем году архитектурная общественность проявила инициативу в постановке вопросов художественной промышленности, имеющих первостепенное значение для массовой художественной культуры и затрагивающих кровные интересы советской архитектуры. Это расширение круга производственной и общественной активности архитекторов надо всемерно приветствовать. Расширению диапазона творческой деятельности архитектурных кадров должна сопутствовать работа вглубь, — углубление творческих исканий, углубленная разработка современных технических методов стройки, современных требований бытового комфорта.

Начавшийся год, с его обширнейшей и многообразной строительной программой, раскрывает перед советскими архитекторами благодарнейшее поле для разносторонней творческой активности, — поле борьбы за новое, за быстрый прогресс архитектуры и строительства, за создание подлинно классических произведений советского зодчества.



Тбилиси. Улица Калиева после реконструкции

Tbilissi. Rue Kalliev après la reconstruction

Акад. арх. Н. СЕВЕРОВ

Тбилиси всегда был городом, отличавшимся особой, характерной красотой, запоминающейся навсегда. Раз увидев Тбилиси, уже нельзя его забыть. Этому причиной прежде всего своеобразная яркая природа, горный пейзаж, властно накладывающий свой отпечаток на архитектуру города. И сейчас, когда город вырос, когда число его жителей перевалило за полмиллиона и возникли новые крупные здания, архитектура Тбилиси попрежнему воспринимается в ансамбле с окружающим пейзажем.

Тбилиси расположен в ущелье, горы то сдвигаются, переходя в скалистые обрывы, то раздвигаются, и по склонам гор, крутым по правому берегу Куры и более пологим — по левому, террасами поднимаются дома, подчиняясь общему движению рельефа, подчеркивая его замечательно расставленными вертикалями древних храмов с гранеными конусами куполов.

Куски города, то близкие, то далекие, постоянно и в то же время неожиданно раскрываются в просветах улиц, в перспективах реки. Охват глазом города растет вместе с подъемом на какую-либо высокую часть его. Со скалы Метехи, с площадки нового цирка, с верхних террас Дворца правительства и со многих других точек видны громадные куски Тбилиси. Наконец, весь город, растянувшийся на 10—12 км вдоль Куры, полностью виден с нагорного городского парка имени Сталина, недавно заложенного на плато горы Давида.

Эта счастливая особенность Тбилиси, постоянно включающего в архитектуру улиц далекие виды, должна всегда учитываться строителями города.

С этой точки зрения и надо ре-

гулировать застройку города, его реконструкцию. Надо устанавливать масштабы зданий в зависимости от места их возведения, надо в интересах общего городского ансамбля определять точки для возведения высотных композиций. Такой город, как Тбилиси, надо чувствовать как целостный пластический организм, слитый воедино с архитектурой окружающего его горного пейзажа. Сейчас, однако, при выборе и отводе участков под то или другое строительство, еще мало считаются с художественными интересами города. Так, например, в связи с постройкой нового моста «им. Челюскинцев», для подъезда к нему была прорезана в береговой скале широкая улица. При этом образовался большой изолированный участок, поднятый со всех сторон над окружающей местностью на 25—40 м и эффектно возвы-

шающийся над Курой. Конечно, здесь следовало поставить здание, которое охватило бы весь участок. Такое здание, видимое почти со всех точек города, должно было бы иметь в своем составе вертикаль. Вместо этого, на данном участке было выстроено здание цирка, само по себе не плохое, но не отвечающее участку, слишком незначительное по масштабу и неспособное служить завершением холма.

Иное положение получилось со зданием верхней станции фуникулера на горе Давида. Прекрасный массив горы оказался придавленным большим трехэтажным зданием станции. В особенности убивает масштаб горы аркада высотой в три этажа, но трактованная как одноэтажная.

Как уже было сказано, Тбилиси расположен в ущелье горы. Город



Берега реки Куры до постройки набережной. Рисунок акад. арх. Н. П. Северова
La rivière Koura avant la construction du quai. Dessin par N. P. Severov, membre de l'Académie



Тбилиси. Проспект Руставели. Слева — Институт Маркса—Энгельса—Ленина (ИМЭЛ). Акад. арх. А. В. Щусев
Tbilissi. Avenue Roustaveli. A gauche—immeuble de l'Institut Marx—Engels—Lénine, A. V. Schoussév, membre de l'Académie



ИМЭЛ. Вестибюль
Institut Marx—Engels—Lénine. Vestibule



ИМЭЛ. Деталь портика
Institut Marx—Engels—Lénine. Détail du portique

вытянулся узкой лентой по берегам реки с востока на запад. Дальнейший рост города намечен в основном опять-таки вверх по реке на запад. По схеме генеральной планировки, город раскинется на участке длиной в 25 км. Вынужденный рост города вверх и вниз по реке в условиях ущелья ставит трудные задачи для продольного транспортного движения, особенно по правому берегу, очень крутому, с многочисленными поперечными оврагами. Единственная на этом берегу сквозная дорога, превращенная в систему проспектов (проспект Ленина, проспект Руставели, Коммунальная улица), получает сейчас развитие. На значительном протяжении до 4 км, в центральной части города заканчивается строительство набережных, разгружающих магистральную дорогу. Их значение для города колоссально. В связи с их строительством благоустроена наиболее запущенная прибрежная полоса города. Набережные, довольно скромные по своей архитектурной обработке, украсили в то же время город, введя вдоль реки зеленую полосу и раскрыв новые виды на город.

Совершенно необходимо, кроме того, создание нагорной продольной магистрали. Отдельные части города поверху не имеют между собой никакой, даже пешеходной, связи. Потребность в нагорной магистрали чрезвычайно велика, но этот сложный вопрос обходится руководителям реконструкции Тбилиси.

Усилия последних лет были направлены к тому, чтобы связать большой северо-восточный район 26 комиссаров с центром. Этот район сильно развивается, здесь имеются свободные площади; его росту способствует и развитие новых промышленных предприятий. Вместо узкого карниза, вырубленного в скале лет сто назад и опасного для движения, сейчас выстроен на арках широкий виадук—«подъем Каляева»,



Дом правительства Грузинской ССР. Вид с проспекта Руставели. Проф. В. Д. Кокорин
Tbilissi. Maison du gouvernement de la R. S. S. de Georgie. Vue prise de l'avenue Roustavelli
Prof. V. D. Kokorine

Дом правительства
в Тбилиси. Фасад по
улице Шло Читадзе



Maison du
gouvernement
à Tbilissi. Façade rue
Chlo Tchitadze



Тбилиси. Дом Ленинского райсовета. Арх. М. Кочакидзе
Tbilissi. Immeuble du Soviet de l'arrondissement Lenine. Arch. M. Kotchakidzé



Кинотеатр на проспекте Руставели. Акад. арх. Н. П. Северов
Cinéma avenue Roustaveli. N. P. Séverov, membre de l'Académie

впервые по-настоящему соединивший разорванные части города. Сейчас идет реконструкция улиц, продолжающих линию подъема к центру города—площади Берия.

За 20 лет советской власти в Тбилиси осуществлена грандиозная строительная программа. Сейчас на очередь поставлены новые задачи,— однако решение некоторых из них, и притом наиболее трудных, систематически откладывается.

Основная магистраль города — проспект Руставели — совершенно преобразилась. Эта улица до последнего времени не имела ни начала, ни конца. Проспект Руставели, по существу дела, начинался от площади Берия. Между проспектом Руставели и площадью Берия было узкое «горло» — улица Коминтерна, длиною всего в один квартал, а шириною около 13 м. Кончался проспект Руставели незаметно, переходя в проспект Ленина и не имея никакого архитектурного выражения. Сейчас этот недостаток выправлен отчасти уже в натуре, отчасти пока еще только в проекте.

Начало улицы, к сожалению, остается бесхарактерным, хотя короткая и узкая улица Коминтерна расширена до размеров проспекта Руставели. Проспект Руставели не получил возможной перспективы на старую крепость и упирается в угол нового дома, довольно бесцветной архитектуры.

Соединение проспектов Руставели и Ленина задумано в виде площади, на которой уже возведены субструкции для памятника Руставели. Новая площадь намечена в очень сложном по своему рельефу и количеству выходящих на нее улиц месте. К сожалению, до сих пор еще нет разработанного ее проекта.

На протяжении последних лет проспект Руставели получил очень нарядное благоустройство; с него

снято трамвайное движение; вдоль тротуаров устроены широкие полосы газонов и цветников с декоративными кустарниками и деревьями. На магистрали отстроен ряд новых крупных зданий: жилой дом НКВД, музей Грузии, кинотеатр имени Руставели, Дворец правительства, Дом связи, институт Маркса — Энгельса — Ленина, Дом газеты «Заря Востока», жилой дом Дортранса. Проведена надстройка и реконструкция ряда старых домов. Новое строительство придало проспекту законченный вид на большом протяжении. Возведенные в разное время новые постройки отразили смену архитектурных течений, общих для всего Союза. Из перечисленных зданий два решены в «стиле» конструктивизма. Это—Дом связи и Дом газеты «Заря Востока». Последний неплохо выстроен и грамотно поставлен на улице, что же касается Дома связи (арх. Соломонов), то он явно не отвечает своему замечательно выигрышному месту. Никак не обработанные торцы здания видны с громадного расстояния, они как бы «завершают» перспективу проспекта, делающего в этом месте поворот.

Некоторые другие новые здания—филиал института Маркса—Энгельса — Ленина (автор акад. арх. А. Щусев), Дворец правительства Грузии (автор граф. В. Д. Кокорин), музей Грузии (автор акад. арх. Н. Северов) и кинотеатр (акад. арх. Н. Северов) — отражают в своей архитектуре влияние национального наследия.

Институт Маркса — Энгельса — Ленина — лучшее сооружение города, выстроенное из прекрасных материалов. На стилобате из полированного серого гранита (ташенита), завершенного могучим валом, поднимается торжественное здание из золотистого туфа с красно-коричневым сангиновым узором жилок. На золотом фоне, в спокойном ритме, стоят гигантские граненые парные колон-



Музей Грузии. Фасад по проспекту Руставели. Акад. арх. Н. П. Северов
Musée de la R. S. S. de Géorgie. Façade avenue Roustaveli. N. P. Séverov, membre de l'Académie



Гостиница на проспекте Руставели. Проф. Г. Тер-Микелов
Hotel avenue Roustaveli. Prof. G. Ter-Mikélov



Тбилиси. Жилой дом на площади Героев Советского Союза. Арх. М. Г. Калашников и акад. арх. Н. П. Северов
Tbilissi. Maison d'habitation place des Héros de l'Union Soviétique. Arch. M. G. Kalachnikov, N. P. Severov, membre de l'Académie

ны портика, из полированного серого камня. Фриз портика занят барельефом. Пилоны, сжимающие нишу портика, украшены скульптурными панно, рисующими начало и завершение борьбы народов Грузии под руководством Сталина за свое освобождение (автор барельефов народный скульптор Я. Николадзе). Классическая композиция фасадов получила оригинальную разработку, в соответствии с традициями грузинского искусства. С большим тактом в композицию включены мотивы народной резьбы по камню. Не менее интересен задний фасад, отделенный от улицы небольшим садиком с отличной узорной оградой, выдержанной в одном стиле со всем зданием. Несколько сухи боковые фасады, выходящие на узкие улицы.

Внутренним центром здания является деусветный вестибюль, крайне интересный как по архитектурному замыслу, так и по примененным здесь материалам. Полы и сте-

ны покрыты узором цветных мраморов, на фоне которых четко рисуются белые колонны. В вестибюле стоит высеченная из белого же камня статуя товарища Сталина. Эта скульптура сообщает вестибюлю особую значительность и превращает его в центр института.

Дворец правительства (автор прсф. В. Д. Кокорин) не получил своего полного осуществления по проекту. Выстроенное здание является только частью задуманного комплекса. Не выстроен лицевой корпус по проспекту Руставели, в результате чего внутренний двор оказался открытым в сторону главной улицы города, и, что особенно досадно, взору открылись узкие торцы боковых корпусов, на что автор, конечно, не рассчитывал.

И по проекту, и в натуре стиль здания произвольный, пестрый, с разнохарактерными кусками. В здании имеются интересные, живописные участки, кое-где встречается

свежая трактовка грузинских декоративных приемов. Однако зачастую автор их излишне стилизует. Наиболее законченным и цельным надо признать боковой фасад по улице Шио Читадзе. Жаль, что узкая улица не позволяет полностью охватить взором фасад, хорошо видимый только из расположенного напротив дворового сада.

Главный фасад музея Грузии представляет реконструкцию фасада, задуманного в иранском стиле со сплошной майоликовой облицовкой. Здание было выстроено вчерне, когда произошла Великая Октябрьская революция, после которой уже нелепо было в столице Грузии строить государственный музей в иранском стиле.

В новом фасаде развит и по масштабу и по формам центр, тогда как крылья решены предельно просто. Имея только на флангах более развитые ризалиты. Исторические декоративные элементы подверглись

Жилой дом на улице
Коминтерна. Проект
Арх. А. Курдиани,
Дгебуадзе и Мелия

Maison d'habitation rue
Komintern. Projet
Arch. A. Kourdiani,
Dguéhouadzé et Mella



План типового этажа

Pian de l'étage-type



План 1-го этажа

Pian du rez-de-chaussée



коренной переработке и даны в совершенно новой трактовке. С скромные средства, отпущенные на строительные работы, ограничили применение естественного камня, из которого выполнены только карнизы, пояски, наличники, пилястры, архивольты. Стены даны в штукатурке.

Кинотеатр имени Руставели на 1200 мест заполнил угол в квартале, освободившийся после стоявшей здесь старой ампирной гауптвахты. В задачу архитектора входило не только выразить зрелищное содержание сооружения, но и включиться в ансамбль улицы, имея рядом музей Грузии и напротив через улицу—Дворец правительства. Здание имеет четыре высоких этажа. Нижний этаж разработан как цокольный, в нем размещены вестибюли, верхние три охвачены одним ордером. Отражая внутреннее содержание, центр имеет сплошное остекление (фойе). По краям гладь стены прорезают узкие с узорными решет-

ками окна, освещающие лестничные клетки. На фоне гладких поверхностей стены дана скульптура. Обширные фойе трех этажей объединены в одно пространство боковыми лестницами. Интересны их перила из зеркального стекла. Зрительный зал, к сожалению, не получил еще окончательной отделки.

Жилой дом Дортранса (автор арх. Симонсон), несмотря на свои значительные размеры, как-то не замечается. Серый по колориту, он бесцветен также и в архитектурном отношении, сохраняя в то же время известную корректность форм.

Последнее по времени постройки здание на проспекте Руставели, это громадный жилой дом НКВД (авторы А. Курдиани, Дгебуадзе и Мелия). Дом целиком занимает всю правую сторону улицы Коминтерна, начинаясь от площади Берия и заканчиваясь у проспекта Руставели. С постройкой этого дома преобразилась улица Коминтерна, получившая

40 м ширины, вместо 13. Каждый, смотрящий на дом, испытывает некоторое беспокойство от загадки — один ли дом перед ним или два. То как-будто бы один дом, то ясно видишь, что два, только выкрашенные одной желтой краской. Цокольный этаж с магазинами один общий — серого цвета. Выше дом скрашен охрой с белыми пилястрами. Над цоколем — тоже насквозь — идет вставной этаж, на котором стоит коринфский ордер. Вот здесь и начинается разделение дома на два, отмеченное небольшой раскреповкой. В левом доме ордер идет в виде попарно сближенных пилястр с большими интервалами; в правом доме те же пилястры идут равномерным ритмом через каждое окно, и здесь, следовательно, принята совсем другая система. В левом доме над ордером идет аттиковый этаж, а в правом доме — балюстрада. Начинаешь думать, что построено два дома, но в то же время лоджии, яв-



Тбилиси. Стадион Динамо имени Л. П. Берия. Триумфальная арка и генплан
Арх. А. Г. Курдиани

Tbilissi. Stade „Dynamo“. Arc de triomphe
et plan d'ensemble
Arch. A. G. Kourdiani



ляющиеся составной частью ордера левого дома, заскакивают немного и в правый дом, т. е. опять получается какое-то объединение правой и левой половин здания.

Проспект Ленина, начинаясь от будущей площади Руставели, идет по старой трассе Военно-грузинской дороги. На его протяжении разбиты еще две площади. Первая из них (площадь Героев Союза) расположена в месте выхода на проспект новой улицы, ведущей от моста Челюскинцев и набережной. Это—своеобразная площадь, окруженная холмами и открытая с од-

ной стороны в долину реки Веры, на берегу которой устроен зоологический парк. Площадь оформляют новые крупные здания. Из них наиболее значительным является «стоквартирный» жилой дом (авторы М. Калашников и Н. Северов), в структуре которого авторы учли особые требования, предъявляемые климатом и бытом Тбилиси. Характерен «задний» фасад, изобилующий балконами, столь необходимыми в условиях жаркого тбилисского лета. Вторым зданием, оформляющим площадь, является стоящий на ближайшем холме цирк (авторы Сатунц,

Н. Непринцев и Урушадзе). Несколько дальше, замыкая горизонт, строится административный дом «Чай Грузии» (автор М. Непринцев), по существу конструктивистский, но с богатой облицовкой и включением отдельных грузинских деталей. Дальше проспект еще совсем недавно проходил среди полей. Сейчас здесь уже отстроены громадные здания Тбилисского института железнодорожного транспорта (автор М. Непринцев), и строятся дома Грузнефти, Комитета кинофикации и др.

Архитектура цирка строгая, в



Стадион Динамо

Stade „Dynamo“



Тбилиси. Вид на здание цирка
Tbilissi. Vue du cirque



Главный вход



Вестибюль

Цирк в Тбилиси. Арх. Н. Непринцев, С. Сатунз, В. Урушадзе
Cirque à Tbilissi. Arch. N. Neprintsev, S. Satounz, V. Ourouchadzé

меру «классическая». С близких дистанций впечатление от здания удовлетворительное. С больших расстояний начинает проступать некоторая картонность его членений, вероятно, вследствие недостаточной пластичности трактовки поверхностей и мелкой разработки деталей.

На левом берегу реки следует отметить обширный стадион (арх. А. Курдиани), где применено декоративное убранство, легкое и эффектное, основанное на модернизации исторических грузинских форм и орнаментов. Стадион стоит на очень тесном участке, и это, пожалуй, единственный его недостаток, вследствие которого он плохо обзревается. Стадион хорошо обслуживается системой входов и лестниц. Загрузка и эвакуация зрителей происходит быстро и безболезненно, хотя, как правило, на стадионе бывает зрителей значительно больше расчетного. Поле удобное и хорошо видимое со всех мест. В архитектуре много свежего.

Не совсем удачно застраиваются окраины. Так, например, новые улицы, прекрасные по размерам и благоустройству (Советская улица, улица Марра и др.), застраиваются без общего замысла, мелкими домами, как правило, безличной архитектуры.

Основной причиной всех неудач в строительстве жилых домов в новых районах является существовавшая здесь в прошлом частновладельческая «система» отвода участков. Большие свободные пространства

были поделены на мелкие участки и застраивались не только без всякого общего архитектурного руководства, но даже без каких-либо обязательных правил застройки в отношении высотности, разрывов, решения углов и т. п. Забота города ограничивалась только выдачей красных линий, часто даже без вертикальных отметок.

Сейчас одной из актуальнейших задач реконструкции Тбилиси является архитектурное оформление площадей города. Старый Тбилиси имел несколько совсем маленьких площадей, возникших главным образом для устройства на них базаров. Площади перед Городской управой, перед вокзалом, у Воронцовского моста (сейчас — моста Карла Маркса) были также малы, их размеры соответствовали двухэтажной застройке и тихим темпам, по существу, провинциальной жизни.

В последние годы возникли новые просторные площади, а старые подверглись реконструкции. Пока эта реконструкция дала, так сказать, только масштабный эффект. Ряд площадей получил новые размеры, соответствующие их новым функциям, новым видам транспорта, новым темпам жизни.

Сносом старого каравансарая, стоявшего против здания Совета, расширена площадь, получившая имя Лаврентия Берия, инициатора и первого руководителя реконструкции Тбилиси. Новые размеры этой пло-

щади потребовали срочной надстройки окружающих домов. Однако настоящего архитектурного проекта реконструкции главная площадь города до сих пор еще не получила.

Совершенно та же картина наблюдается и с реконструкцией Вокзальной площади. Произведена расчистка, новая площадь получила отличные размеры, соединилась с городом мостом имени Челюскинцев, но до сих пор еще не устранена угроза случайной застройки по ее периметру.

Для площади Руставели намечена только ось будущей площади, на которой заложено основание памятника великому поэту Грузии. Как уже отмечалось, не имеется даже эскизного проекта архитектурного решения этой исключительно трудной площади.

Много места в Тбилиси отведено зеленому строительству. Заложены парк имени Сталина на плато Давидовской горы и парк на бывш. Мабатовском острове в центре города. Здесь поставлен монумент Великому Сталину (автор скульптор С. Какабадзе и архитектор Гозалишвили). Два новых парка — имени Кирова и в районе 26 комиссаров — возникли на месте старых кладбищ. Озеленены улицы, набережные, построено много мелких скверов, дающих приют в летний зной.

Столица орденоносной Грузии цветет, ширится и украшается, она может с гордостью оглянуться на пройденный ею за 20 лет советской власти путь.



Тбилиси. Парк культуры им. Сталина. Лестница
Tbilissi. Parc de la culture Staline. L'escalier

П Р А К Т И К А



Новые жилые дома на улице Горького в Москве. Корпуса В и Г. Акад. арх. А. Г. Мордвинов
Nouveaux immeubles d'habitation rue Gorki à Moscou. A. G. Morzinov, membre de l'Académie

НОВЫЕ ЖИЛЫЕ ДОМА НА УЛИЦЕ ГОРЬКОГО В МОСКВЕ

Н. БЫЛИНКИН

Закончилось строительство нового большого участка реконструируемой улицы Горького.

Место узкой провинциальной улицы заняла широкая столичная магистраль. От площади Московского совета до площади Пушкина, вдоль левой стороны улицы, вытянулись огромные здания новых корпусов.

Пожалуй, ни одно строительство в Москве не возбуждало такого интереса в самых широких слоях населения, как последняя работа академика архитектуры А. Г. Мордвинова. Еще в процессе стройки, по мере того как освобождалась от лесов та или иная часть здания, возникали горячие дискуссии. Явление это в целом, несомненно, радостное. Оно свидетельствует о

росте сознательности советских граждан, для которых реконструкция родной Москвы, строительство такой улицы, как улица Горького — близкое, затрагивающее кровные интересы, дело. Новый человек чувствует себя хозяином города. Он кровно заинтересован в росте социалистического благосостояния страны, личное для него становится общественным.

Надо сказать, что последняя работа арх. А. Г. Мордвинова в архитектурных спорах, возникших в период ее осуществления, получала обычно строгую оценку. Несомненно, что одной из причин такого отношения была поспешность суждений о целом по его отдельным частям.



Жилые дома на улице Горького. Корпуса В и Г. Проект. Акад. арх. А. Г. Мордвинов

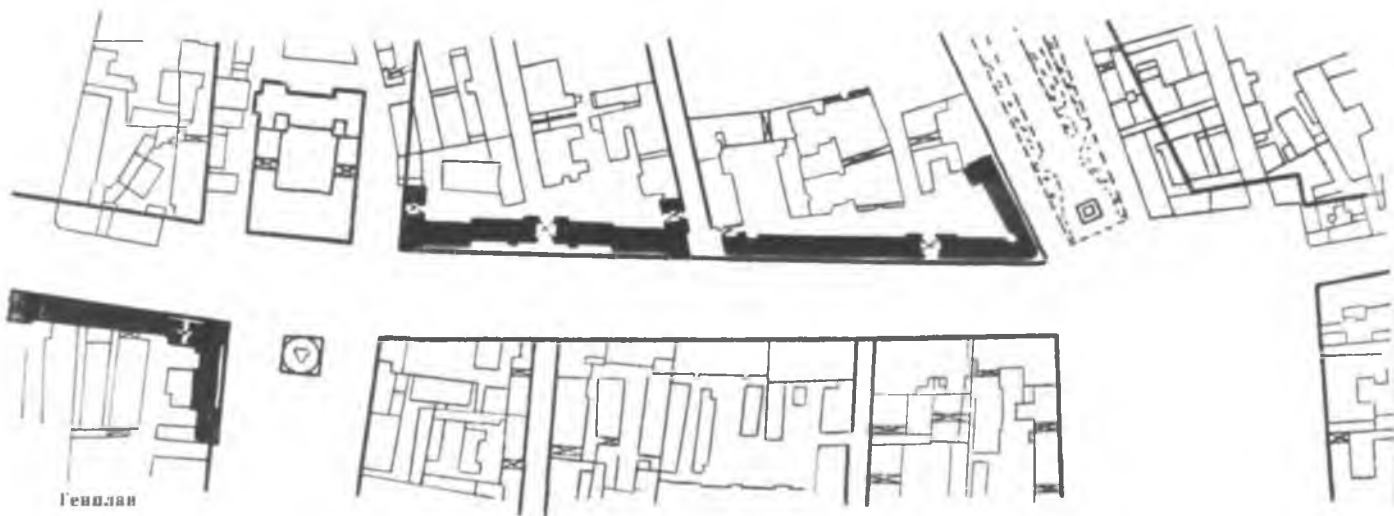
Подобно тому как в литературе выхваченная из текста фраза часто может быть ложно понята, так и в архитектуре поспешность суждений и обобщений по отдельным частностям искажает оценку произведения в целом.

Но с другой стороны, поразительная согласованность мнений различных людей свидетельствует о том,

что в основе этих мнений лежат какие-то черты, действительно присущие природе архитектуры рассматриваемых домов.

В чем же дело?

Можно ли сказать, что разбираемые нами дома плохи сами по себе, безотносительно к месту их расположения, что их архитектура по мастерству, своему фор-





Жилые дома на улице Горького. Корпус В и Г

мальному качеству, ниже, чем, скажем, архитектура других домов того же автора (корпуса А и Б) или тех домов, которые строились на Мещанской улице, на Калужской улице, на Фрунзенской или Ростовской набережной, на Дорогомиловском шоссе и т. д.?—Ничуть не бывало.

Сложность вопроса как раз в том именно и заключается, что отвлеченно взятое архитектурное качество этих зданий само по себе выше, чем корпусов А и Б или многих других домов, возводимых в Москве.

И общая объемная композиция, и разработка пропорций, и прорисовка деталей проведена на более высоком уровне культуры и понимания задачи. Значительно выше, чем в корпусах А и Б, качество строительных работ. Другими словами, налицо несомненное движение вперед. И все-таки неудовлетворенность новыми домами очевидна.

Многие стремятся объяснить эту неудовлетворенность работой А. Г. Мордвинова различными частностями.

Одни протестовали против башен, других возмущала цветовая окраска эркеров (в первом варианте), третьи возражали против угловой башни и увенчания ее скульптурой. Подобные частности не решают вопроса в целом. Причины «неудачи» другие, и более глубокие. Постараемся их выяснить.

Что представляет собой в плане города отрезок улицы от площади Моссовета до площади Пушкина? Это—коридор, соединяющий два пространства. Представьте себе два зала, соединенных узким переходом,— вот какова будет функциональная, во многом определяющая архитектурную композицию улицы, характеристика рассматриваемого отрезка магистрали.

В условиях рассматриваемого участка улицы Горького были возможны два приема архитектурной компо-



Типовая секция

зиции застройки. Согласно первому улица должна быть сплошной стеной домов, одинаковой высоты, причем архитектурная композиция фасадов строится на простом и очень четком метрическом повторении одного архитектурного фрагмента (принцип улицы Росси в Ленинграде или улицы Кастильоне в Париже). Это — прием, хорошо выражающий идею движения, идею соединения двух ансамблей площадей.

Второй прием подсказывает застройку улицы сооружениями, претендующими на самостоятельную архитектурную значимость. При этом архитектура каждого дома строится не только как часть улицы, но и как отдельно существующий организм. Этот второй прием особенно целесообразен при значительной длине улицы, когда повторение одного архитектурного фрагмента, данного в простом метрическом ряде, может вызвать впечатление утомительно однообразное (улица зрительно как бы еще более удлиняется, вследствие монотонного повторения, и требует паузы, «цезуры»).

Но художественно такая композиция будет оправдана только в том случае, если архитектура каждого отдельного здания будет построена как частный случай общей идеи нарастания движения от одного пункта (площади) к другому.

В этом случае замкнутые в себе композиции отдельных зданий с ясно выраженной осью, с таким располо-

жением архитектурных масс и распределением пластических средств, которые подчинены центробежным силам, — неприемлемы.

Какова ситуация в данном случае?

Имеются две площади. Ясно выраженные продольные оси этих площадей перпендикулярны к оси улицы. Чрезвычайно четкое построение пространства Советской площади, расположенной вне движения в виде курдонера с весьма убедительно выявленной долево́й композицией (ось здания Моссовета, памятник Свобо́ды, институт Маркса — Энгельса — Ленина), дают этой площади несомненное архитектурное преобладание над площадью Пушкина, что отвечает роли площади Моссовета в общем ансамбле улицы Горького. Между этими двумя площадями лежит отрезок улицы, достаточно широкий, позволяющий дать решение композиционной задачи вторым приемом, рассчитанным на ансамбль взаимно подчиненных отдельных зданий.

В описанных условиях естественно было ожидать, что в композиции всей улицы архитектор будет добиваться постепенного нарастания выразительности от площади Пушкина к площади Моссовета. Композиция каждого здания должна была служить этой общей идее, идее посылки в сторону площади Моссовета, где зрителю, миновавшему пространство улицы, представляются широкие перспективы и фактические возможности действительного обозрения архитектуры площади. Именно здесь, на площади, должен получить зритель ту «разрядку», то полное удовлетворение, которое подготавливалось всей суммой архитектурных впечатлений от улицы, ведущей к площади. Архитектура улицы, а следовательно, и каждого здания на ней, должна строиться на ясном понимании своей подчиненной, служебной роли по отношению к ансамблю площади. Но именно этого-то и нет в работе А. Г. Мордвинова.

Более того, в основной композиции застройки улицы допущены приемы, которые вступают в прямое противоречие с изложенными выше, едва ли оспоримыми положениями.

В самом деле, угловое здание, выходящее на площадь Пушкина, имеет и архитектурно и геометрически одинаковые крылья вдоль бульвара и улицы Горького с ясно выраженной угловой осью, идущей по биссектрисе угла здания.

Прием этот целиком возможный и правильный для простого перекрестка улиц — не решает задачу в условиях угла пересечения улицы и площади, как совершенно нейтральный и равнозначный для обоих направлений. Очевидно, что в данной ситуации объемы крыльев, их зрительно весовое значение — должны быть различны. Перевес должен быть в сторону площади Моссовета, чтобы выявить подчиненное значение площадей кольца «А» в сравнении с улицей Горького — улицей триумфов.

Далее несомненно, что сама архитектура этих двух частей должна быть различна. В одном случае она должна учитывать восприятие с больших пространств площади Пушкина и соседство зелени бульвара. В другом случае, она должна исходить из условий восприятия со стороны улицы с интенсивным движением, где все рассматривается только на ходу.

В первом случае необходимы крупные, лаконичные



Скульптура на башне корпуса В
Скульптор Г. И. Мотовилов



Перспектива корпуса В

формы, наделенные сильной пространственной пластикой (подобно системе лоджий в проекте Г. П. Гольца в зданиях, выходящих на площадь Пушкина, по другую сторону улицы Горького). Во втором случае, наиболее правильным решением будет стена или ордерная система вертикальных элементов на фоне стены. Башня, вместо того, чтобы разрушать угол и уничтожать столь необходимую в данном месте силу объема, должна была явиться органическим возвышением самого здания. Для этого следовало передвинуть ее в сторону улицы Горького и придать ей тем самым определенный смысл во всей композиции ансамбля, — смысл, которого она сейчас лишена.

Одинаковое решение крыльев здания, симметрия относительно угловой оси, введение башни, безразличной к двум направлениям — делают здание чрезвычайно обособленным, органически не отвечающим ситуации места и общей архитектурной идее улицы.

Следующее здание вдоль улицы Горького, соединенное с первым аркой, перекинутой через Б. Гнездиковский переулочек — опять совершенно самостоятельный организм, не имеющий ясной взаимосвязи ни с предыду-

щим, ни с последующим зданием. Простой метрический ряд эркеров и других элементов фасада придают всему зданию характер обособленной вещи.

Наконец, корпус, идущий от М. Гнездиковского переулка до площади Моссовета, откровенно игнорирует сложившуюся ситуацию места. Его совершенно симметричное построение, сильный акцент центра, при помощи арки и повышения этажности, создают параллельно долевой оси площади Моссовета, рядом, вторую ось большой силы, которая «убивает» площадь, разрушает ее композицию, игнорирует здание Моссовета, противоречит в корне той идее движения, о которой мы говорили раньше.

Вместо старых, одинаково бесцветных по архитектуре зданий, которые никто никогда сознательно не ощущал, не замечал, как не замечает человек, в силу автоматизма восприятия, привычных надписей, вывесок, появились новые большие жилые дома, архитектура которых рассчитана на полноценное восприятие. Но композиция этих домов не считается с основными принципами ансамбля улицы, — и вот, у зрителя возникает чувство беспокойства, неудовлетворенности.



Жилые дома на улице Горького. На переднем плане — корпус Г

Ошибка эта в условиях Москвы не редкая. Она главным образом обуславливается отсутствием заранее разработанных принципов композиции улицы и площадей с точки зрения больших градостроительных интересов. Прошло пять лет работы над осуществлением генплана реконструкции Москвы, но основных материалов, обеспечивающих плановое развитие архитектурных ансамблей, архитектурно-планировочных заданий — наши архитекторы еще не имеют. Они предоставлены самим себе и потому часто излишне ограничивают свою задачу только отрезком улицы, не давая себе труда подняться до понимания целого. На практике проектирования ансамбля Можайского шоссе, архитектурные принципы которого рассмотрены и утверждены Архпланом (арх. магистрали З. М. Розенфельд), мы видим, к каким положительным результатам приводит единственно правильное решение вопроса: от общего к частному.

Таковы основные недостатки застройки улицы и ее основных композиционных предпосылок.

И хотя, как мы уже отметили, архитектура самых

домов качественно, несомненно, выше, чем в корпусах А и Б, эта архитектура не отвечает значению улицы Горького — «улицы советских триумфов». Здесь архитектор должен был исходить из идеи шествия на красный форум столицы, к центру Москвы, из идеи встречи героев, идеи триумфов героического народа Советской страны. Может ли быть это идейное содержание выражено только средствами, сопутствующими архитектуре (надписи, тематическая скульптура, советские эмблемы и т. д.)? Конечно, нет! Это — линия наименьшего сопротивления, линия упрощения теоретических задач советской архитектуры.

Мы убеждены, что раскрытое выше идейное содержание улицы должно определять и самое существо архитектуры. Подсказывает ли это, как многие думают, сочинение каких-то, никогда не бывших пластических форм и деталей, способных, подобно литературным надписям, разъяснить содержание вещи? Отнюдь нет. Ибо такое толкование — другой вид вульгаризации, который происходит из непонимания природы архитектуры, как искусства. Идейное содержание улицы Горького



прежде всего должно определять самый жанр архитектуры.

Подобно тому как в боевом торжественном марше недопустимы мелодии оперетты, так и в архитектуре определенное идейное содержание сооружения требует определенной характеристики, определенного жанра архитектуры.

Идею улицы триумфов, народных шествий, едва ли можно выразить, например, в лирической архитектурной теме. Совершенно очевидно, что она требует наличия «приподнятых» архитектурных форм, лаконических, пластически сдержанных на протяжении улицы и богато развивающихся на площадях. Жанр архитектуры рассматриваемых зданий выпадает из этого ряда понятий.

Такая архитектура уместна на бульварном кольце, при въезде в город, на набережной и т. д. На улице Горького она кажется слишком легковесной.

В разработке самих архитектурных форм многое противоречиво. Дома облицованы светлосерой плиткой. Рисунок расшивки дан в расчете на то, чтобы выразить тектонику сложенной из камня стены, вес которой нарастает книзу. Естественно было ожидать, что архитектурные формы первого этажа будут крупнее, профили их — более упругими и сильными. Сделано наоборот: все детали верхних этажей крупнее и сильнее, чем детали первого этажа. Витрины обрамлены наличниками, сечение которых и форма превращают их в кантик, в шнур, которым отделаны края каменной стены.

Углы зрительно укреплены камнями больших размеров, но эти размеры не увязаны с разрезкой облицовки стены, и таким образом вся эта тектоническая система превращается в декорацию.

«Бриллиантовый» руст угла, сообщающий ему необходимую силу, — в первом этаже, где эта сила должна нарастать, — неожиданно заменен гладкими камнями обычной облицовки: опять — прием, который идет вразрез с намерениями автора и переводит силу бриллиантового руста снова в чисто декоративный план.

Мы уже отметили, что угловая башня не закрепляет, а разрушает угол, очень важный на площади, и уничтожает впечатление единства объема. Для того, чтобы эта башня была способна нести монумент, ей недостает силы. Архитектор придал ей легкость павильона, способного держать не статую, а статузтку. Верхний постамент не вытекает органично из структуры башни — ему придана архитектурная природа садового киоска.

Еще большее впечатление «павильонности» мы ощущаем в доме с башенками. Все очень мелко, в масштабах макета. Дом абсолютно большой, а кажется маленьким, — игрушечным в сравнении с корпусом, выходящим на площадь Моссовета.

Сам по себе прием, сообщающий большому зданию черты интимности, интересен, но на улице Горького он не оправдан.

Основная тема фасада — эркер на стене. Стена — фон. Отсутствие венчающего карниза здесь оправдано. По идее эркеры решены как легкий каркас, заполненный «opus reticulatum». Но и здесь цель расходится со средствами. Архитектурная форма угловых колонок с капителями, поддерживающих странной формы архитрав — никакого отношения к каркасу не имеет.

Вследствие этого эркеры теряют материальность; архитектурная форма вступает в противоречие с материалом, кирпич и железобетон воспринимаются как целлулоид макета.

Конструктивно не связанные со стеной башенки имеют вид свободно стоящих фонариков. Поддерживающие элементы эркеров и балконов мелкие и декоративны, а декоративные по смыслу формы ложных балюстрад на стенках эркеров, наоборот, тяжелы и конструктивны. Эта алогичность, эта подмена одного приема другим вызывает чувство досады и беспокойства. Стена решена то в формах камня, то рядом превращена в фанеру.

Угловые эркеры корпуса, выходящего на площадь Моссовета, трактованы как пластическое развитие основной стены. Они наделены карнизом той же силы, что и основная стена. Все их архитектурные детали продуманно подчеркивают эту идею связи стены и эркера, но тут же поддерживающая часть превращена в штукатурную гипсовую розетку, вялый пучок модернистских лепестков! Карниз этого здания чрезвычайно путанной формы. Венчающие формы — тяжелые и с большим

весом, поддерживающие — мелкие и слабо развиты. Карниз — ответственной частью здания. Построение его должно следовать всей архитектурной системе здания, — именно здесь случайные формы менее всего допустимы.

Скульптура Мотовилова неудачна: это — танцующая статузтка. Органической связи со зданием она не имеет. Левая рука неприятно сухого рисунка, она кажется чужой. Женщина как-то в одной руке держит серп и молот.

Надо понять, что включение в композицию эмблемы Советского государства подсказывает и соответствующий жест. Этот жест в свое время был замечательно найден В. И. Мухиной. Там реалистичность трактовки соединялась с глубоким символизмом в лучшем смысле этого слова. В скульптуре же на улице Горького — явное несовпадение формы и содержания.

В заключение приходится заметить, что недостатки общей композиции застройки и архитектуры могли бы быть легко устранены, если бы проекты ответственного места улицы Горького были обсуждены до их осуществления.





Жилые дома на Б. Садовой улице в Москве. Арх. А. Я. Изаксон, А. К. Ростковский
Immeubles d'habitation rue Sadovaia à Moscou. Arch. A. J. Izakson A. K. Rostkovski

НОВЫЕ ДОМА НА САДОВОЙ УЛИЦЕ В МОСКВЕ

П. БЛОХИН



В ноябре закончилось строительство двух жилых домов на участке Садовой улицы от площади Маяковского до улицы Красина. Архитектурное значение этого строительства весьма существенно: объем сооружаемых зданий близок к 200 тыс. м³, участок, который они занимают, является головным, начинающим застройку важнейшей части реконструируемой магистрали Садового кольца, в направлении от улицы Горького к площади Восстания.

Положение этого участка в плане города ставило перед авторами застройки А. Я. Изаксоном и А. К. Ростковским целый ряд серьезных требований. Необходимо было создать переход от улицы Горького — улицы триумфальных шествий, к Садовой улице — магистрали также значительной, но все же имеющей подчиненное значение по отношению к улице Горького; обеспечить в головной части участка переход от ансамбля общественных зданий (которыми застраивается площадь Маяковского) к жилой застройке Садовой; отразить головное значение участка по отношению к Садовой улице; найти прием архитектурного решения, отвечающий масштабности широкой магистрали с напряженным транспортом, и вместе с тем, выразить жилой характер строящихся зданий.

Стоящая перед авторами задача осложнялась наличием на участке многоэтажного здания, подлежавшего надстройке без капитальных переделок и без выселения жильцов. Расположение существующего здания на середине протяжения участка, частое расположение его оконных проемов, отличное от шага окон в современных жилых зданиях, вынуждало считаться с этим зданием не только как с объемом, входящим в новую застройку, но и как с определенным тектоническим моментом, который должен был учитываться в архитектурном решении всего комплекса.

Большая протяженность участка застройки подсказывала членение ее на части. В данном случае был избран прием деления на три корпуса—центральный и два фланкирующих, с довольно значительными, около 20 м, разрывами между корпусами. Разрывы заполнены большими арками, играющими существенную роль в общей композиции.

Авторы застройки нашли возможным использовать существующее надстраиваемое здание в качестве центрального пятна для всей композиции застройки.

Центральное здание с включенной по оси его надстройкой и примыкающий к нему с левой стороны корпус, доходящий до улицы Красина, представляют собой многоквартирные секционные жилые дома. Правый корпус, доходящий до площади Маяковского и заворачивающий на площадь, отведен под гостиницу.

Авторы первых двух корпусов, приступая к проектированию и осуществляя строительство, исходили из решения всей застройки в виде единого ансамбля.

Строительство здания гостиницы, начатое позднее, осуществляется ныне по проекту арх. Д. Н. Чечулина.

Рассматривая первоначальный проект застройки, приходится признать, что градостроительная задача не была разрешена в нем с достаточной ясностью. Композиция по горизонтали строилась на следующих основных моментах: башня на углу площади Маяковского, центральное пятно на оси среднего корпуса (примерно, в середине линии всей застройки) и арки в разрывах между корпусами с акцентами по углам корпусов в виде ризалитов, увенчан-

ных бельведерами. По силе, с которой выявлен каждый из этих моментов, трудно определить, что считалось главным в композиции и что второстепенным.

Архитектурная значимость башни умалется центром застройки, спорящим с башней. В свою очередь, выразительность и башни и этого центра снижается излишне сильно подчеркнутыми осями разрывов.

Развитие по вертикали также не способствует выявлению главного и второстепенного. Зданию гостиницы, вследствие избранных пропорций вертикальных членений, придается рост более вялый, нежели жилым зданиям, несмотря на введение карниза.

В результате, значение застройки на головном участке магистрали и переход от площади общественных зданий к жилой застройке не получили достаточного отражения в проекте.

Изменения, внесенные в проект гостиницы Д. Н. Чечулиным, по существу не исправили положения, несмотря на то, что в этом варианте налицо ясно выраженная тенденция придать большую значимость зданию гостиницы, как главному зданию магистрали. Достигнуто это, впрочем, ценою нарушения связи с остальной застройкой участка. Выпадающий из задуманного ранее ансамбля, осуществляемый в натуре проект гостиницы делит ансамбль на две части, разные по их архитектурной характеристике. Центральный корпус по существу перестает быть таковым в осуществляемой в натуре застройке, а становится частью новой, уже не трехчленной, а двухчленной композиции. В этих условиях отпадает необходимость самостоятельной, отличной от левого углового корпуса трактовки. Можно было бы привести еще ряд замечаний, вытекающих из ситуации, созданной появлением здания гостиницы по новому проекту. Однако справедливость требует, чтобы архитектура жилых корпусов рассматривалась не только в реальной обстановке строительства, но и абстрагируясь от нее, т. е. исходя из условий ранее намечавшегося проекта комплексной застройки.

Рассмотрим здания под этим углом зрения. Основа решения фасада центрального корпуса—членение его горизонтальным поясом на

две части, находящиеся в пропорциональных отношениях, сообщающих стене спокойный рост вверх.

Наряду с этим, здание членено еще по горизонтали ризалитами в центре и по краям. Ризалиты увенчаны бельведерами. Так как членения ризалитов повторяют членение стены, то появление на них бельведеров кажется случайным. Повышенная за счет бельведеров часть стены не читается органически цельной и связанной с остальным телом здания. В свою очередь бельведер не вытекает из вертикальной трактовки ризалита.

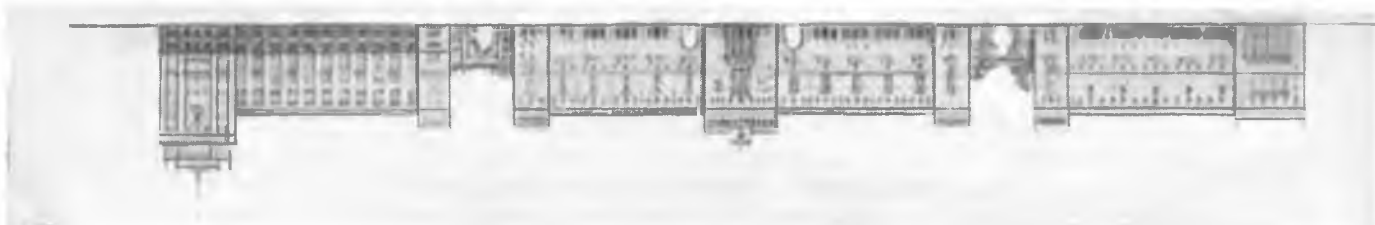
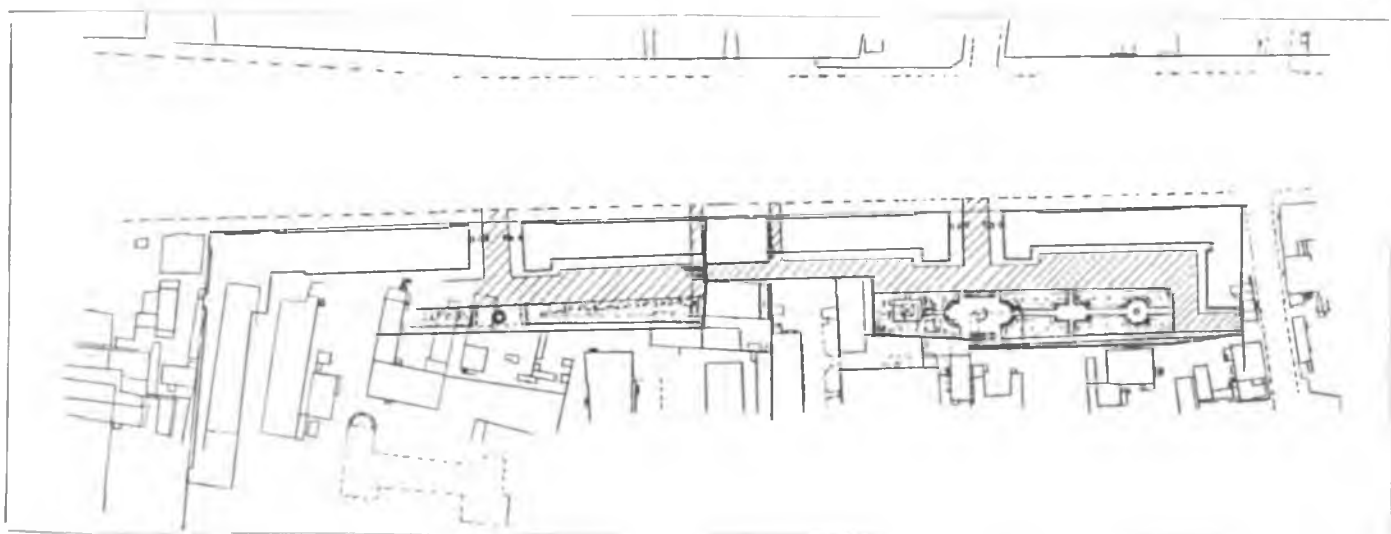
Введение бельведеров не отвечало также и интересам композиции в целом, так как центр выражен не настолько сильно по сравнению с разрывами, чтобы последние нужно было акцентировать. Прием ризалитов, увенчанных бельведерами, в данном случае создает ощущение некоторого беспокойства.

То же ощущение вызывает и наличие в верхней части стены центрального корпуса больших пятен двухэтажных наличников, расположенных на зрительно инертном заполнении между лопатками карниза. Казалось бы, что наличники эти, тяжеловатые по обработке, должны были опираться (зрительно, разумеется) на нижнюю «несущую» часть стены, вытекать из нее и как-то продолжать ее. Однако этот прием не выражен, и логический смысл изображаемого карниза с заполнением тем самым нарушается.

Подобное же нарушение логики архитектурных форм хочется отметить и в отношении колоннад бельведера, где массивные балюстрады и архитравы не по силам тяжелы для жиденьких и редко расставленных колонн бельведера.

Тектонические противоречия, допущенные в композиции фасада центрального корпуса, и излишне большое число использованных авторами тектонических приемов и элементов несколько снижают архитектурные достоинства их произведения. Вместе с тем, общее впечатление от работы безусловно благоприятное. К ее достоинствам нужно отнести большую работу над решением основной темы композиции, то, что авторы прекрасно справились с труднейшей задачей включения существовавшего ранее здания

- 1 Жилые дома на Б. Садовой улице.
Проект. Перспектива с заданием го-
стиницы арх. Д. Н. Чечулина
- 2 Жилые дома на Б. Садовой улице.
Фасады. Арх. А. Я. Изаксон.
- 3 Темплан
А. К. Ростковский
- 4 План типового этажа



в композицию нового корпуса, и любовную прорисовку отдельных деталей и лепных вставок (наличник окна над аркой и т. д.).

Корпус на углу улицы Красина решен значительно сдержаннее. Вследствие отсутствия лопаток-пилястр в верхней части фасада и меньшей роли единственного в этом корпусе ризалита с бельведером, вертикальное членение стены на две части здесь становится основной темой и звучит в полную силу. Декоративное обрамление окон наличниками как по размерам, так и по прорисовке больше согласуется с основной темой. Угол улицы Красина решен корректным акцентом, и, наконец, затухание ритма по улице Красина создает вполне закономерную концовку в горизонтальном развитии фасадов большого комплекса зданий.

В результате, приходится констатировать, что при определенной сдержанности в трактовке углового корпуса, он оказался выразительнее центрального. Даже одноцветная окраска этого корпуса выигрывает при сравнении с трехцветной окраской центрального корпуса.

Заканчивая рассмотрение фасадов обоих жилых домов, нельзя не указать на своевременную разработку в проекте и осуществление в натуре арки, соединяющей корпуса. Арка придает законченность ансамблю и в то же время обязывает как можно скорее озеленить участок и

установить намеченные проектом фонтаны, скамьи и т. д.

Переходя к плану жилых домов, нужно прежде всего отметить, что он выполнен на основе типового проекта секции 1939 года, т. е. секции узкого корпуса со сквозным проветриванием. Уже сейчас, на основе исследований, проведенных в Академии архитектуры и других организациях, можно заранее сказать, что эксплуатация дома окажется мало рентабельной. Содержание лифтов, обслуживающих только три квартиры в этаже, будет весьма дорогим. Расходы по отоплению здания, при его небольшой глубине и, следовательно, большом периметре наружных стен, также окажутся высокими. Наконец, вследствие преувеличения площади квартир не исключена возможность покомнатного заселения части из них.

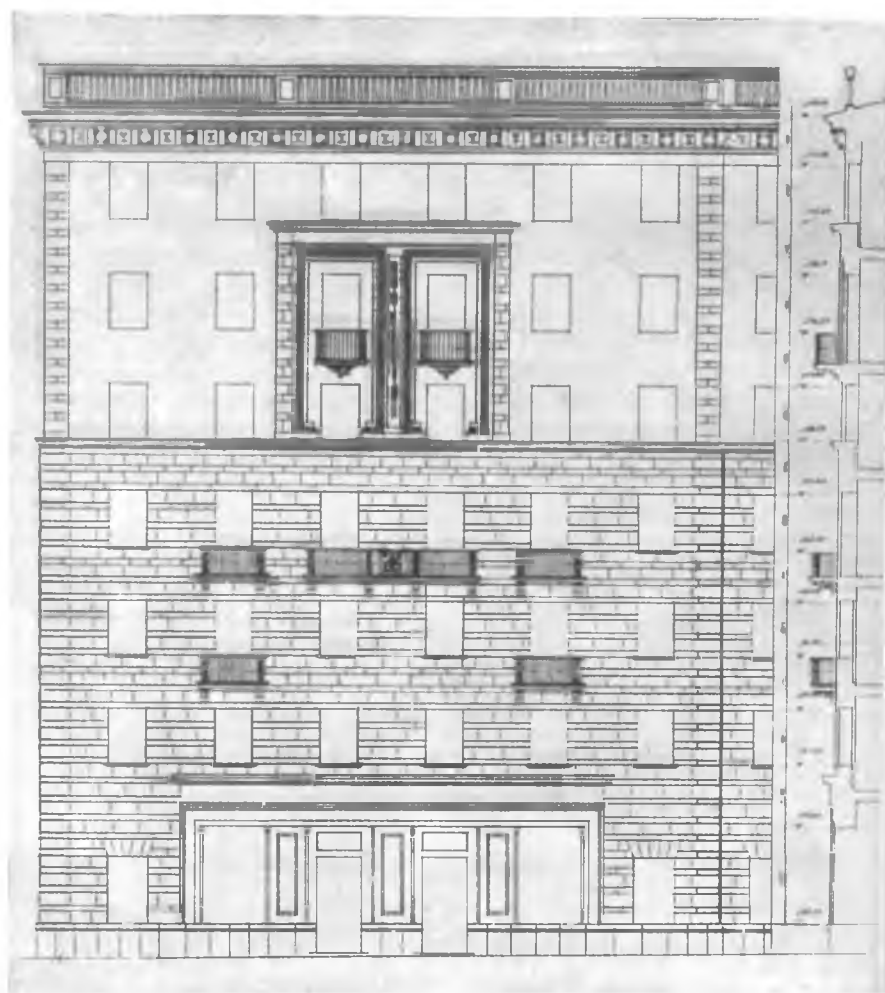
Однако все эти недостатки не могут быть поставлены в вину авторам застройки домов по Садо-

вой, так как в свое время примененный ими типовой проект секции справедливо считался одним из лучших как по экономичности, так и по ряду других, присущих ему качеств (отсутствие лишних площадей и коридоров, хорошие пропорции комнат, сквозное проветривание, удобное расположение кухни и санузла и т. д.).

Заслугой авторов является решение угловых секций четырьмя двухкомнатными квартирами. В результате их применения увеличено число наиболее удобных для индивидуального заселения двухкомнатных квартир.

Высокое качество строительных работ, выполняемых Стройконторой НКВД, на этот раз проявилось только в отделке фасадов. Внутренние отделочные работы местами выполнены не более, как посредственно. Это относится и к части столярки, и к малярным, и к штукатурным работам.

Жилой дом на Б. Садовой улице.
Фрагмент фасада. Справа—рабочий чертеж





Жилой дом на улице Чкалова в Москве. Арх. В. М. Кусаков
Immeuble d'habitation rue Tchkalov à Moscou. Arch. V. M. Koussakov

ЖИЛОЙ ДОМ ТРАНСПОРТНОЙ АКАДЕМИИ В МОСКВЕ

И. ДЛУГАЧ

Застройка участка Садового кольца, непосредственно прилегающего к площади Курского вокзала, до сих пор еще носит несколько случайный характер.

Здесь за последние годы был выстроен ряд крупных жилых домов, имеются и дома типа обычного для периода до 1930 года (так называемые «коробки»), кое-что реконструировано. В разрывах между крупными домами доживают свой век маленькие двух- и трехэтажные особняки. Наличие пестрой и случайной застройки только трудом дает возможность предугадать и ощутить контуры того будущего ансамбля площади Курского вокзала и улицы имени Чкалова, первые наметки ко-

торого мы уже видели на планшетах проектировщиков.

Разнохарактерность существующих домов и значительная протяженность застройки осложняют реконструкцию пересечения Садового кольца и новой магистрали, ведущей с площади Ногина (расширяемая улица Воронцова поля). Здесь как бы кончается «абзац» застройки, и поэтому сооружения, располагаемые на этом перекрестке, в будущем ансамбле играют весьма ответственную роль.

Одним из этих сооружений является жилой дом слушателей Академии железнодорожного транспорта, выстроенный по проекту архитектора В. М. Кусакова.

Трудную задачу фланкирования большого фронта зданий автор решил, противопоставив линейной застройке объемную композицию своего дома. Объем нового здания не игнорирует окружающие сооружения, не старается их подавить. Он заканчивает некоторый отрезок застройки, сам являясь частью этой застройки, принадлежа к ней. Но по высоте он несколько превышает средний уровень ближайших домов, как бы вырастает из них.

Стороны объема неравны. Большая, более длинная — выходит на новую магистраль, более короткая — выходит на Садовое кольцо. Эта короткая сторона является главным, основным фасадом, поэтому автор

ее характеризует по-иному, усложняя структуру стены и вводя сильные вертикали приставного многоярусного портика.

В правильном определении объемности всей композиции, величины этой композиции, масштаба и верной характеристики ее сторон — основа творческой удачи архитектора В. М. Кусакова.

Однако этим не исчерпываются достоинства нового дома. Он заслуживает большого внимания и в части решения жилья. Это дом не совсем обычного типа. Он предназначен для слушателей Академии железнодорожного транспорта и является своего рода общежитием. Но общежитием не такого вида, который мы привыкли видеть: с длинными коридорами, на которые нанизано множество маленьких комнат, с общими санитарными узлами и пр. и пр. В данном случае сохранен принцип квартирности. Все общежитие состоит из множества квартир, но самый характер их особенный, полностью вытекающий из контингента жителей, возможного возрастного состава, предугадываемого уклада быта и жизни.

В решении квартиры и жилой секции автор проявил большую изобретательность и находчивость. Вся секция состоит из трех квартир. Из них две торцевые имеют по две комнаты (32 м² жилой площади), полное санитарное оборудование, светлые кухни и предназначены для слуша-

телей Академии, имеющих семью из 3—4 человек. Однако достоинства ячейки, спроектированной арх. В. М. Кусаковым, не исчерпываются этими удачными малометражными квартирами. Настоящей находкой является средняя квартира, предназначенная для малосемейных. По существу она состоит из двух квартир. В ней две комнаты. Каждая из них имеет площадь около 20 м², самостоятельную переднюю и самостоятельный вход с лестницы. Но подсобные помещения: кухня и санузел у обеих комнат общие. Остроумным планировочным приемом автор добивается и достаточной изолированности двух частей квартиры, предоставляя семьям, их заселяющим, все необходимые удобства, которые трудно было бы обеспечить каждой комнате в отдельности.

Этот прием вполне себя оправдал и, несомненно, имеет все права на дальнейшее применение и развитие. Площадь комнат автор правильно дифференцирует, отделяя спальню альков, точно рассчитанный на установку двух кроватей. Пользуясь случаем указать, что альковы, почему-то вызывающие постоянные возражения в утверждающих инстанциях (особенно со стороны санитарных врачей), в натуре производят очень благоприятное впечатление.

По своим экономическим данным жилая секция стоит на уровне работ, типичных для времени ее проектирования. В ней выход жилой площади на одну лестницу = 102 м² (в этаже), объемный коэффициент = 7,84; глубина корпуса = 13,16 м. Весь дом в целом имеет хорошо развитую систему обслуживания. Запроектированы парикмахерская, комбинат бытового обслуживания, прачечная, детский сад, ясли. В части корпуса, выходящей на Садовое кольцо, весь первый этаж отведен под магазины.

...

В настоящее время, когда пишется эта статья, закончена только первая очередь дома, т. е. тот корпус, который выходит на Садовое кольцо. Корпус, выходящий на новую магистраль, стоит в лесах. Поэтому полное впечатление еще не создается. Однако нетрудно себе представить, что, после того как портикам главного фасада ответит большое пятно въездной арки на

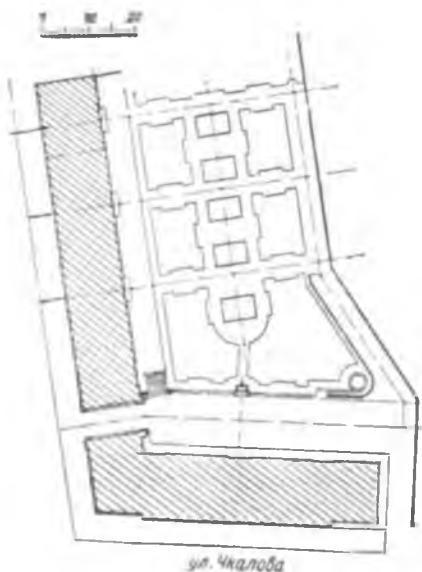
боковом фасаде, когда вся композиция уравновесится и получит законченность в себе, — весь объем дома будет играть существенную роль в общем ансамбле. Законченная часть убедительно об этом свидетельствует.

Отдавая должное удаче общего решения, хочется остановиться на некоторых спорных решениях частных задач.

Нам кажется, что четырехъярусные портики главного фасада решены чрезмерно скупой. Автор правильно построил систему этих портиков на принципе постепенного убывания величины и утонения деталей снизу вверх. Но автор напрасно ограничил себя только количественной характеристикой каждого из ордеров, составляющих систему. Здесь тема не доведена до своего логического развития, когда каждый из этих ордеров получил бы свою особенность и в характере ствола колонки и в рисунке антаблемента и в профилировке деталей.

Как нам кажется, сочнее, сильнее следовало бы вылепить венчающий карниз. Слишком облегченная верхняя плитка перестала зрительно нагружать консоли, они не работают так, как могли бы и должны бы работать, и приобретают поэтому несколько декоративный характер. Эту декоративность еще больше подчеркивает зигзагообразный орнамент, ослабляющий как раз ту часть стены, которая должна была бы принимать на себя всю нагрузку от карниза и кровли. К тому же, сопоставление венчающего карниза и фронтоны на портике также не в пользу карниза — он явно слишком слаб.

На всем протяжении фасада (кроме верхнего этажа) автор поль-



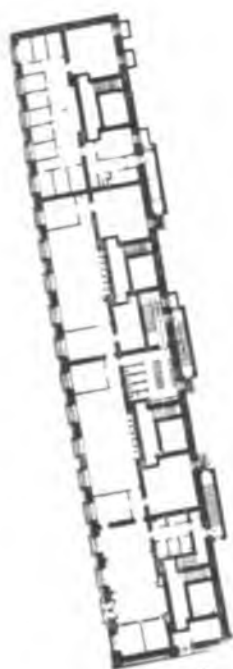
Генплан



Типовая секция



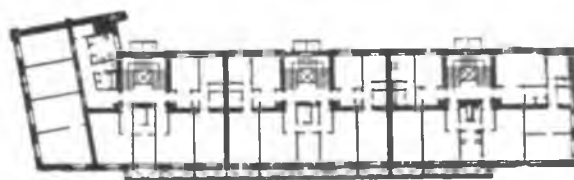
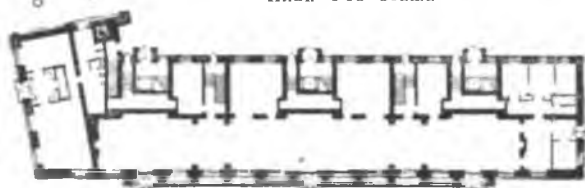
Жилой дом на улице Чкалова. Фасад на улицу Чкалова



План 1-го этажа



План 2-го этажа



0 5 10



Жилой дом на улице Чкалова. Фрагмент фасада

зуется одним стандартным размером окна и оконного переплета. Это правильный, в общем, подход, но все же приходится отметить, что оконный переплет, удовлетворительно решенный в отношении стены, в окружении росписи, где стена приобретает совершенно другое выражение, кажется грубым. Это с очевидностью показывает, что есть отдельные случаи, когда проектировщик вправе применить нестандартный переплет.

Повторяю, что все эти замечания (кроме, пожалуй, последнего) в значительной мере субъективны. Тема задумана и рассказана достаточно ясно и логично. Степень же ее выявления и развития, конечно, дело личного ощущения.

Несмотря на указанные спорные моменты, жилой дом слушателей Академии железнодорожного транспорта заслуживает весьма положительной оценки. В этой работе арх. В. М. Кусакова есть свое лицо, выдумка, есть ощущение творческой заинтересованности.

Следует отметить, что строительные и отделочные работы выполнены отлично, местами безупречно. В этом также не малая заслуга В. М. Кусакова, систематически и активно участвовавшего в стройке. Приятен теплый тон штукатурки и тонкая, хорошего вкуса, роспись, выполненная способом «сграффито» по эскизам автора и художника А. М. Мишуриной.

...

Несколько сведений и замечаний общего порядка.

Весь дом имеет кубатуру — 54 000 м³. Он начат проектированием в конце 1938 года. Начало строительства относится к ноябрю 1939 года. За год строительства закончена полностью и сдана в эксплуатацию первая очередь (25 000 м³) и вчерне закончена вторая.

Значительная часть конструкций выполнена из сборных элементов. Внутренняя штукатурка обычная и мокрая. Наружная известково-песчаная штукатурка выполнялась по рецептам инж. М. А. Крестова (Академия архитектуры СССР).

Строительные работы производились без применения больших механизмов. Тем не менее значительный объем работ выполнен в течение одного строительного сезона.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО

И. МАЦА

Вопрос о традициях и о новаторстве — один из важнейших вопросов художественного творчества. Он ставился и так или иначе решался на протяжении всей истории искусств. Древний Египет, классическая Греция, эпоха готики, эпоха ренессанса представляют разные и поучительные примеры понимания традиционного и нового. Но то, что нам досталось в непосредственное наследие — творческие и практические установки художественного творчества дореволюционного периода, — дает мало ценного для правильного понимания этой проблемы. Именно тогда, начиная со второй половины XIX века, традиции и новаторство в искусстве, в том числе и в архитектуре, получили значение двух, якобы, абсолютно противоположных, взаимно исключающих друг друга понятий и принципов.

Творческая беспомощность пришедшей к упадку буржуазной художественной культуры привела, с одной стороны, к некритическому утверждению всякой канонизированной в академиях традиции, к беспринципному сочетанию формальных элементов и идейных установок этих традиций и, вместе с тем, к боязни всяких новых веяний (академический и внеакадемический эклектизм). С другой стороны, популярность приобретает безудержное «новаторство», голый техницизм или бессодержательное трюкачество, теоретически обоснованное на категорическом отказе от всяких традиций (конструктивизм, кубизм, футуризм и пр.).

Полученные в наследство искаженные взгляды на вопросы традиции и новаторства некоторое время поддерживались и в советской архитектуре, первые деятели которой или сами были представителями поколения, сложившегося в атмосфере дореволюционного искусства, или же были воспитаны последним. Нет надобности более детально анализировать это общеизвестное положение, объяснять его причины, — да это в данном случае и не нужно. Достаточно пока констатировать факт полного разрыва между традицией и новаторством в архитектуре дореволюционного периода и первых послеоктябрьских лет.

Проблема традиции и новаторства не является специфической проблемой искусства и архитектуры. Она имеет чрезвычайно важное значение для всех областей

реальной жизни, в том числе для революционной практики и теории рабочего класса. Опыт революционной борьбы рабочего класса и классическое обобщение этого опыта в марксистско-ленинской теории представляет ту надежную основу, опираясь на которую можно до конца преодолеть остатки унаследованного разрыва между традициями и новаторством, до конца понять истинное значение и того и другого для советской архитектуры.

Маркс и Энгельс еще в Коммунистическом Манифесте¹ говорили, что «коммунистическая революция, это — самый решительный разрыв с унаследованными от прошлого имущественными отношениями; неудивительно, что в ходе ее развития совершается самый решительный разрыв с унаследованными от прошлого идеями». На самом деле, осуществленная под руководством Ленина и Сталина коммунистическая революция до основания разрушила экономические, политические и идейные устои капиталистического общества и создала на одной шестой земного шара совершенно новую экономику, совершенно новый политический строй, новую культуру, непрерывно выдвигая новые и новые идеи во всех областях научного знания, быта, морали, литературы, искусства. Но, создавая свое, новое, принципиально противоположное старому, коммунистическая революция никогда не предполагала построить новый мир на голом месте, отказаться от использования богатого опыта, накопленного человечеством. Самое смелое, самое радикальное в истории человечества «новаторство» всемирно-исторического значения — завоевание и построение социализма — основано на критическом и любовном отборе лучших традиций прошлого, на использовании этих традиций для создания нового.

Марксизм развил дальше все ценное, что дала классическая английская политическая экономия. Смит и Рикардо положили начало трудовой теории стоимости.

Маркс, продолжая их дело, создал теорию прибавочной стоимости, которая есть «краеугольный камень экономической теории Маркса» (Ленин)². Отбрасывая идеалистическую философию и вульгарный материализм, как системы объяснения мира, марксизм решительным

¹ К. Маркс. Избранные произведения, т. I, стр. 169.

² «Три источника и три составных части марксизма». Собр. соч., т. XVI, стр. 348—353.

образом отстаивал философский материализм и обогатил философию «приобретениями немецкой классической философии», из которых главным была диалектика. Отбрасывая утопический социализм, как учение, не способное указать человечеству действительный выход, марксизм продолжал лучшие традиции французского социализма.

Достаточно хотя бы этого примера, чтобы понять принципиальную основу отношения марксизма-ленинизма к вопросу о преемственности. Коммунистическая революция и ее теория, производя самое революционное, самое радикальное изменение основ общественной жизни, и в том числе и ее духовной культуры, выступают как исторически законные наследники всего прогрессивного опыта человеческой истории. Одновременно мы видим и то, что наследование у прошлого, положительное отношение к традициям не является безразличным или случайным. Отбирается наследие, отбираются традиции, которые не только в прошлом сыграли свою положительную, прогрессивную роль, но которые могут сыграть такую же роль и в новых условиях.

Последовательное, смелое развитие лучших, прогрессивных традиций, соответствующих объективному ходу истории — есть непреложный закон всякого новаторства. В этом — диалектическое единство кажущихся противоположностей — традиции и новаторства. Этому учит нас практика коммунистической революции и марксистско-ленинская теория.

Но кроме этих, унаследованных у истории традиций, всякое общественное движение, всякая научная система вырабатывает свои собственные традиции, которые, если их воспринять правильно, с точки зрения действительной их силы и интересов дальнейшего продвижения вперед, имеют также огромное значение. Так, свои собственные традиции выработало рабочее движение, коммунистическая революция и руководящая ею ленинско-сталинская партия. Широко известно отношение Ленина и Сталина к революционным традициям русского народа и народов СССР, к революционным движениям российского рабочего класса и его большевистской партии; известно, что товарищ Сталин в качестве одной из основных черт ленинского стиля в работе подчеркнул традицию русского революционного размаха. «Русский революционный размах, — говорит он, — является противоядием против косности, рутины, консерватизма, застоя мысли, рабского отношения к дедовским традициям. Русский революционный размах — это та живительная сила, которая будит мысль, двигает вперед, ломает прошлое, дает перспективу. Без него невозможно никакое движение вперед»¹. Вот лучший

пример того, каким образом положительные, прогрессивные традиции могут превратиться в орудие построения нового, быть противоядием против косности, против рабского отношения к отрицательным «дедовским» традициям. Но товарищ Сталин учит нас и тому, что даже к лучшим традициям нужен творческий подход. Такой творческий подход к лучшим, передовым традициям является вторым непреложным законом всякого новаторства.

Новаторства вне традиций, вне преемственности, новаторства ради новаторства, ради «моды», никогда не признавала революционная практика и теория коммунистического рабочего движения. На это совершенно четко и ясно указал Ленин, касаясь, в частности, вопросов искусства. Клара Цеткин, в своих воспоминаниях о Ленине, так передает его слова, сказанные в связи с распространением в начале революции «новаторства» формалистического толка: «Мы чересчур большие «ниспровергатели» в живописи. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже, если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения»¹.

Марксистская, ленинская мысль не отказывается от хороших традиций только потому, что они «стары», а берет их в качестве «исходного пункта для дальнейшего развития», для создания нового.

Вот основные положения, основные выводы, которые дает нам революционная практика и марксистско-ленинская теория коммунизма, и из них мы должны исходить при решении вопроса о традициях и новаторстве в архитектуре.

Основу советской архитектуры составляет обновленное во всех областях бытие социалистического общества с его разнообразными потребностями, запросами и возможностями. Последние не только порождают новые типы, «жанры» в архитектуре, но и меняют всю ее направленность. Бытие социалистического общества,

¹ И. Сталин. Вопросы ленинизма, X изд., стр. 73.

¹ Сборник «Ленин о культуре и искусстве». Изогиз, 1934, стр. 298—299.

глубоко гуманитарное по своей основе, направляет и архитектуру на свободное и всестороннее обслуживание интересов того общественного человека, для которого она создается. Гуманитарный характер, человечность, переведенная на язык архитектуры, — это забота о человеке. В этом лозунге выражено то кардинально-новое, что определяет основной принцип решения всех архитектурных задач в нашей стране. Первое, и пока наиболее полное, проявление этой особенности советской архитектуры мы имеем в московском метро. Дело, конечно, не в отдельно взятых, более или менее удачных или же спорных моментах архитектурного оформления подземных залов метро, а в том, что здесь впервые средствами архитектуры была осуществлена подлинная забота о людях и при этом в подлинном масштабе. В осуществлении этой социалистической идеи и заключается новаторство коллектива строителей метро.

Традиции в строительстве и архитектурном оформлении подземных станций на Западе развивались как раз в противоположном направлении. Эти старые, чуждые нам традиции нужно было преодолеть, сломить. Но преодолев и сломив их, строители социалистического метро способствовали формированию новых, положительных традиций. В технологическом отношении эти новые традиции ясны; в отношении архитектурном они выдвинули новую проблему пространственного преобразования подземных интерьеров, внесения в них образного содержания ясной, свободной и не подавляющей личности композиции. Решение этой проблемы дало, как результат, целесообразно организованный простор, ясность этого простора и красочность его оформления. Эти архитектурные качества подземных станций приобрели значение новых, положительных традиций. Задача теперь заключается в их укреплении и дальнейшем развитии, в том, чтобы они не были искажены односторонним развитием отдельных элементов, чтобы ясная композиция подземных залов не искажалась чужеродными декоративными мотивами (станция Аэропорт), чтобы красочность оформления не переходила в пестроту и не приводила к излишествах роскоши (Киевский вокзал). Но это недостатки вторичного порядка, не меняющие того принципиального положения, что в основу замысла архитекторов было положено смелое новаторство, породившее уже новые традиции, и что это новаторство, органически выросшее из общественного бытия социализма, ничего общего не имеет с надуманным «новаторством» формалистов.

Создав уже свои новые традиции, советская архитектура, вместе с тем, хранит и традиции старые, унаследованные от прошлого, поскольку они сохраняют еще положительное значение. В этом отношении бле-

стящим примером может послужить генеральный план реконструкции столицы страны социализма.

Всем памятна дискуссия по вопросам реконструкции Москвы, которая велась до постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 10 июля 1935 года. Иные желали полностью сохранить старую Москву в ее нетронутом виде, законсервировать ее исторические красоты вместе с историческим хламом, другие предлагали начисто снести старый город. Словом, существовал целый ряд проектов, которые сходились в одном, а именно — в предположении, что старое и новое — непримиримы. Сталинский план реконструкции столицы исходит из совершенно иных теоретических положений. Исторически сложившаяся, традиционная для Москвы, радиально-кольцевая система послужила исходным пунктом новой планировки и наполняется на наших глазах, из года в год, новым содержанием, обусловленным реальными потребностями и реальным социально-политическим значением социалистической столицы. Постановление правительства и партии показало, таким образом, что в основу перепланировки старого города должна быть положена не отвлеченная «планировочная идея», а идея, правдиво отражающая реальные жизненные условия, важнейшие из которых: «правильное размещение жилых домов, промышленности, железнодорожного транспорта и складского хозяйства, обводнение города, разуплотнение и правильная организация жилых кварталов с созданием нормальных, здоровых условий жизни населения города»¹. Постановление конкретизирует эти общие положения и дает классический пример реалистического подхода к вопросам планировки.

Постановление партии и правительства дает, кроме того, и ряд творческих указаний, которые имеют непосредственное отношение к вопросу о традиции и новаторстве в архитектуре. Оно указывает, что «во всей работе по перепланировке города должно быть достигнуто целостное архитектурное оформление площадей, магистралей, набережных, парков, с использованием при строительстве жилых и общественных зданий лучших образцов классической и новой архитектуры, а также всех достижений архитектурно-строительной техники».

Русская архитектура в процессе своего исторического развития выработала целый ряд традиций — и положительных и отрицательных, — к которым должен творчески присмотреться советский архитектор. Важнейшей из них является традиция ансамблевой застройки, наиболее полноценные примеры которой дает старый Петроград. Это, неоднократно отмеченное, высокое достижение русского классицизма должно послужить образцом при осуществлении реконструкции

¹ «Генеральный план реконструкции города Москвы». «Московский рабочий», 1936.

Москвы. Однако, к сожалению, в первые годы осуществления десятилетнего плана реконструкции, эта прекрасная традиция почему-то не привлекла должного внимания архитекторов. Была упущена возможность ансамблевой застройки по 1-й Мещанской улице. Да и вообще практиковавшееся размещение новостроек в самых различных пунктах территории города было чуждо требованию ансамблевой застройки.

Как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд, воскрешению традиции ансамблевой застройки на новой основе решительным образом содействовало организационное и техническое новаторство последних лет — поточно-скоростной метод строительства. Этот метод, дающий наибольший эффект при застройке больших участков целых магистралей, площадей, ставит проектировщика, даже и помимо его воли, перед вопросом об ансамбле. Конечно, поточно-скоростной метод, как таковой, сам по себе, еще не предопределяет качества общей композиции. Каким путем добьются архитекторы механического повторения корпусов, разноразличия в их оформлении или ансамблевого единства — это зависит от архитектурных достоинств проекта. Но во всяком случае, самый метод стимулирует творческие искания ансамблевых решений и является чрезвычайно благоприятной почвой для того, чтобы вновь ожили прекрасные архитектурные традиции русских зодчих классицизма. И здесь традиция опять выступит рука об руку с самым смелым новаторством.

Надо остановиться еще на одном более частном вопросе — на вопросе о местных и национальных традициях. Опыт реконструкции Москвы является школой градостроительства для всех других социалистических городов. Принципиальные установки решения партии и правительства о Москве и для них сохраняют все свое значение. Однако сила большевистского руководства, между прочим, заключается и в том, что оно умеет принципиальные, общезначимые решения и установки применять в любых конкретных условиях, в соответствии с реальными возможностями и жизненными потребностями. Этому учит, в частности, и само решение партии и правительства о Москве, учитывающее кроме общих и все специфические особенности города, в том числе и его традиционную структуру.

Было бы грубейшей ошибкой игнорировать особенности других городов. Ленинград, Киев, Тбилиси равняются на Москву, но не подражают ей в планах своей реконструкции. Все они имеют свой традиционный, веками созданный облик, в большой мере обуславливающий их прелесть. Распбложенный на высоком берегу холмистый Киев, с его мягким силуэтом, вырисовывается еще издали, с левого берега Днепра. Его утопающие в зелени улицы достаточно широки и масштабны для данного города, его как бы ацентрическая структура имеет тяготение к прекрасной, широкой реке. Этот традиционный образ города должен быть учтен в процессе социалистического преобразования столицы Украины. Подобные местные традиции, в той или иной мере присущие всем нашим городам, должны давать архитектору глубокие творческие импульсы в его творческой работе. В то же время нужно подчеркнуть, что местные традиции, местный колорит не должны вступать в противоречие с жизненными интересами социалистического развития города. Традиция и

здесь — не враг, а помощник смелого, принципиального новаторства.

В более широком виде то же самое можно сказать и о национальных традициях. И они делятся, как и всякие традиции, на положительные, жизненные, и отрицательные, идущие вразрез с обновленным бытием народов Советского Союза. Выросшие на почве порабощения женщины в мусульманской семье, архитектурные традиции внутренней планировки дома в южных районах СССР — явно реакционны. Но возьмем другой традиционный архитектурно-планировочный мотив в тех же районах, прием в своем зарождении также связанный с определенными религиозными представлениями — устройство хаузов, маленьких бассейнов во внутреннем дворе среднеазиатского жилого дома. Совершенно ясно, что предписанные кораном омовения только санкционировали, возводили в разряд культа чрезвычайно разумные практические функции, вытекающие из быта, из природных геологических, климатических и прочих условий. Отбросим религиозное значение этой традиции и учтем ее рациональное зерно, ничуть не противоречащее обновленному быту народов в климатических условиях Советского Востока. Умелое развитие этой традиции дало прекрасный результат, хотя бы на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (бассейн с фонтаном, оформленный в виде изящной открытой беседки перед павильоном Узбекской ССР). Эта маленькая постройка, традиционная по своему замыслу, традиционная по своей национальной форме и деталям, наделена чертами новизны, которые делают ее понятной, близкой как для узбека, так и для посетителя выставки, принадлежащего к любой другой нации.

Не менее интересны в этом отношении павильоны Армянской и Грузинской ССР. Богатые архитектурные традиции армянского и грузинского народов, понятые авторами этих павильонов по существу, органически, зазвучали по-новому, раскрывая перед другими народами музыкальную ткань незнакомого и все же не чуждого им языка. И дело не только в том, что авторам удалось соединить в целостную композицию традиционное и новаторское, национальные формы и современную конструкцию. Они создали образ, созвучный нашим представлениям о Грузии и Армении.

Именно то, что традиции различных наций в трактовке советской архитектуры воспринимаются через общее, социалистическое содержание, как родные, понятные, свои, что они выступают не сами по себе, а как отражение сближения и единства братских народов, и содействуют углублению этого сближения — является признаком ее принципиальной новизны. Не случайно, что это прекрасное социалистическое качество, в основе которого лежит реальность ленинско-сталинской национальной политики, претворенной в жизнь, нашло столь яркое воплощение как раз на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где проводится смотр-встреча всех наций Союза, объединенных общими интересами, общностью цели. Нужно смотреть на многонациональную архитектуру Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в первую очередь, именно с этой точки зрения, с точки зрения творческого сближения национальных традиций разных народностей, ибо лишь в этом случае мы можем полностью не только оценить ее архитектурные достоинства, но и понять ту принципиальную новизну, траж

товки национальной формы и национальных традиций, которые себя обнаружили здесь и которые должны стать характерной чертой архитектуры многонационального Советского Союза.

• • •

Творческим методом советской архитектуры является социалистический реализм.

Можно ли представить себе социалистический реализм иначе, как совершенно новую историческую фазу в развитии мирового искусства?! Но в то же время можно ли представить его зарождение, его развитие вне традиций? Ответ на этот вопрос может быть только один — отрицательный. Этот ответ зафиксирован как в важнейших документах советской архитектуры, так и в лучших ее произведениях. Те примеры, которые были кратко разобраны выше, говорят о том же. Новаторство опирается в своих исканиях не только на современные материальные, социально-политические и культурные условия, не только на передовые достижения науки и техники, но одновременно и на положительные традиции своего народа и прогрессивные идеи человечества. Последовательное, смелое развитие лучших, прогрессивных традиций, соответствующих объективному ходу нашей архитектуры, есть непреложный закон новаторства в советской архитектуре. Новатор создает оригинальное произведение, но его оригинальность ничего общего не имеет с оригинальничанием, с беспочвенным произволом индивидуального вкуса. Это прекрасно понимал уже Гегель, писавший в своей «Эстетике»:

«Художественное произведение не может оставаться совершенно не затронутым культурой своего времени. Однако одно дело отражать в себе самое эту культуру и совершенно другое — внешним образом выискивать и стаскивать вместе материалы, независимо от собственного содержания, художественное воплощение которого должно дать произведение». Первый метод — способность вобрать в себя и отразить все богатство культуры своего времени — он называет оригинальностью, а второй способ — «стаскивание материалов» — художественным произволом, оригинальничанием.

Это положение, несомненно, сохраняет свое значение и для нашего времени. Вульгарно-социологическое понимание искусства приучало художников видеть в отдельных частях, отдельных мотивах произведения, непосредственное отражение отдельных характерных моментов, отдельных черт эпохи. Конечно, такой подход ни к чему иному, кроме опошления ленинской теории отражения — этой основы социалистического реализма — привести не может. Вульгаризаторы полагали, что высокоразвитой технической основе нашей эпохи якобы непосредственно «соответствовал» обнаженный техницизм в архитектуре: мощи социалистического общества — сверхмонументальные формы; богатству и жизнерадостности — доходящая до безвкусицы декоративная пышность и т. д., и т. п. И вдобавок

все это выдавалось, а иногда и сейчас выдается, то в качестве «новаторства», долженствующего «поразить», то в качестве метода освоения архитектурного наследия и традиций.

А между тем, в этом случае нельзя говорить ни о настоящем новаторстве, ни об истинном критическом овладении традициями и наследством. Социалистический реализм не может быть механически сложен ни из вновь «изобретенных», ни из добросовестно скопированных элементов и частиц «организованности», «целесообразности», «ясности», «монументальности». Выразить свою эпоху в произведениях искусства может только тот, кто не только знает, но и правильно понимает, глубоко чувствует ее. Художественный вкус, эстетическое чувство не приобретаются у прошлого напрокат, они являются следствием более или менее длительного воспитания, эстетическим отражением всего богатства и многообразия современной культуры, объединившей новое с традиционным под углом зрения своей целеустремленности. Художник, архитектор — не механическая передаточная инстанция, соединяющая традиции прошлого и достижения современной науки и техники. Посредствующим звеном здесь служит его творческое сознание, в котором уже получила отражение окружающая действительность. Каково это отражение, правильное или искаженное, полное и всестороннее или узкое и однобокое — от этого в большой мере зависит сила творческой фантазии и высота художественного вкуса.

Отсюда ясна огромная важность идейно-воспитательной работы в области искусства.

Надеяться на «стихию», надеяться на неизбежность исторического прогресса, по меньшей мере, — малодушие. Всякое новое дело совершается руками людей, если этими руками управляет сознательная целеустремленная голова. Мы знаем из практики, что самое добросовестное и культурное подражание старым образцам в архитектуре не приводит к созданию архитектурных произведений, отвечающих требованиям нашего времени. С другой стороны, та же современная практика доказывает, что наличие самой развитой, самой передовой строительной индустрии (каковой владеет, например, США) — само по себе также не приводит к новой, подлинно современной архитектуре.

Для настоящего новаторства нужны и классические образцы прошлого, нужна и передовая строительная индустрия, нужны и современные методы строительства вместе с новыми материалами, но кроме всего этого, необходим еще сознательный, творческий подход, воспитанный пониманием социалистической действительности, нужно глубокое чувство современности, преданность ее целям и задачам.

Новую архитектуру может создавать только современный архитектор. Новое в архитектуре может создать только тот, кто живет идеями коммунистической революции, претворившими в себе все лучшие традиции человеческого прогресса.



Жилой дом на Нязском бульваре в Москве. Проф. И. А. Голосов

СКУЛЬПТУРА НА НОВЫХ ДОМАХ В МОСКВЕ

А. РОММ

В оформлении скульптурой фасадов зданий нетрудно подметить две основных тенденции. Одна из них сводит роль скульптуры к простому украшению фасада. При таком подходе скульптурное оформление не вытекает из основной композиции здания, и поэтому не может быть речи об единстве архитектурного пластического замысла. Хорошо известными примерами такой тенденции, в одинаковой мере снижающей значение и скульптуры и архитектуры, могут служить различные эклектические попытки нахождения «нового стиля» конца XIX века: Большая опера Гарнье, Большой и Малый дворцы (Париж) и пр. Даже хорошая скульптура, неудачно поставленная, помещенная на

здании вне общей композиции, теряет свою значительность и чрезвычайно выигрывает, если ее мысленно или фактически отделить от здания («Танец» Карпо на Парижской опере, прежняя установка «Мыслителя» Родэна около Пантеона и др.). Теряя свою значительность, скульптура не спасает общей композиции, хотя архитекторы-эклектики усматривали в ней некую панацию, способную исцелить от композиционной немощи, подправить грубые промахи, неизбежные при поверхностном подходе, при искании внешних декоративных эффектов.

При ином, более верном, подходе, утверждающем единство архитектурно-пластического замысла, да-

же посредственная скульптура, органически связанная с продуманными членениями фасада, может сыграть самую положительную роль в общем ансамбле. Скульптура в этом случае является уже не внешним декоративным придатком, а существенным архитектурным элементом; она развивает и дополняет мысль архитектора, становится необходимым и неотъемлемым компонентом здания.

Традиции классицизма имеют для нас, в этом смысле, решающее значение. В эпоху классицизма скульптура входила в состав ордерных членений (фризы, заполнение тимпанов и пр.) или завершала общую композицию здания (группы на аттике сенатской арки). Место и характер скульптуры, ее масштаб

являлись нередко очень сложным вопросом, требовавшим длительной разработки. Так, например, группа, венчающая арку Главного штаба, была выработана у Росси в ряде различных вариантов и ее строение определялось настолько же его эскизами, как и творческим замыслом скульпторов. Опыт этой эпохи ценен для нас, поскольку скульптура, связанная со зданием, как и всякое художественное произведение советской эпохи, должна в той или иной мере быть носителем передовых идей; в эпоху же классицизма, фасадная скульптура, выйдя из рамок чистой декоративности, характерной для барочного понимания ее роли, приобрела самодовлеющую образность. Итак, скульптура должна войти органическим компонентом в композицию здания, не растворяясь при этом в архитектуре, но подчиняясь ее законам. Являясь почти общепризнанным в теории, этот подход к фасадной скульптуре, давший самые положительные результаты в ряде ответственных сооружений (выставочные павильоны — акад. арх. Б. М. Иофана, главные ворота Всесоюзной сельскохозяйственной выставки — арх. Л. М. Полякова и скульптора Г. И. Мотовилова), далеко не всегда последовательно проводится в нашей практике. Иногда допущается перегрузка скульптурой архитектурного ансамбля, как в центральном зале главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Иногда, как в других павильонах той же выставки, скульптура оказывается плохо связанной с архитектурными формами и по существу рассматривается как случайный декоративный придаток к ним. Далеко не все архитекторы относятся еще с должной серьезностью к этому вопросу. На выставке было немало случаев, когда архитектор, сооружая павильон, только указывал место для скульптуры, не предвещая ее композиционной схемы и масштаба, не интересуясь вопросом, насколько она повлияет на архитектурное окружение и как, в свою очередь, на нее повлияет освещение, высота постановки и т. д.

Опыт оформления скульптурой новых жилых домов Москвы также дает не мало положительных и отрицательных примеров (последних, к сожалению, значительно больше).

Известный по классическим об-

разцам (главные ворота Адмиралтейства, арка «Звезды» в Париже и др.) прием обрамления арки круглой скульптурой применен арх. И. А. Голосовым в новом доме на углу Яузского бульвара и Подколокольного переулка в Москве. Классическая схема понята по-новому. В классических памятниках группы или статуи обычно по масштабу бывают значительно меньше арочного проема, который является доминирующим пятном в композиции. В данном же случае фигуры возвышаются над аркой. Кроме того, они сильно выдвинуты вперед, будучи поставлены на выступах цокольного этажа. В итоге такой постановки статуи доминируют над аркой. Благодаря

подчеркнутой первоплановости статуй, они энергично моделируют фасад и способствуют созданию интересного эффекта углубленного пространства в арке, кажущейся удаленной из-за господства пластики над этим отрезком пространства.

Сами статуи сделаны не плохо, но они отнюдь не относятся к числу лучших образцов советской скульптуры. Они не вызвали бы внимания в каком-нибудь выставочном зале, стоя на низком цоколе. Здесь же, благодаря интересной постановке, они очень выиграли, приобрели некоторую значительность. Понятно, сыграли свою роль и удачные пропорции выступов цокольного этажа, и хорошо найденный масштаб ста-



Жилой дом на Яузском бульваре. Фрагмент фасада

туй по отношению к зданию. Статуи связаны между собой проходящей над ними лоджией и вместе с нею читаются, как обрамление арки. Это решение архитектурно-пластического ансамбля носит органический, продуманный характер. Общее впечатление портят лишь тяги, перерезающие основания фигур и окна во втором этаже. Статуи лучше выделялись бы на глухой стене, но, пови-

димому, этого приема трудно было избежать. Есть и более важный недостаток: разнообразность и разнообразность самих статуй.

Разумеется, нельзя требовать в их построении тождественности или абсолютной симметрии; сравнивая арку «Звезды» с воротами Адмиралтейства, надо отдать предпочтение первой, обрамленной схожими, но не совпадающими композициями Рюда

и Прудне, в то время как парные группы Щедрина, при всех их огромных достоинствах, создают впечатление неоправданного однообразия¹.

Все же можно считать бесспорным, что скульптурное обрамление арки должно отличаться общностью масштаба и ритма. В данном же случае обе статуи стилистически различны и разнообразны. Левая построена по античному канону, с уменьшенной головой, удлинненными пропорциями, и кажется выше правой, крупнее ее по пятну.

Трактовка формы разная в обеих статуях. Правая (рабочий с отбойным молотком) — образец трезвого, но несколько ограниченного реализма, ищущего вдохновения в самой натуре. В левой — есть элементы стилизации. Правая зиждется на четком членении несколько угловатых объемов, левая — более живописна; в ней преобладают изящные, извилистые линии, и по типу она несколько напоминает парковую декоративную скульптуру XVIII века. Очень различны и мотивы движения (по разным осям, но не контрастным), — женская фигура стоит на месте, мужская — шагает вперед (по своему строению и простоте трактовки она лучше подходит к характеру здания). Словом, пластически образ трактуется авторами слишком по-разному. Можно пожалеть о том, что ценный замысел проф. И. Голосова не доведен до логического конца из-за разноречия обеих фигур.

По своему художественному качеству, скульптуры, увенчивающие центральную часть корпуса А на улице Горького, значительно уступают этим, только что описанным фигурам. Кроме того, они очень неудачно поставлены. Скульптурное оформление этого здания лишено внутренней логики.

Задачей архитектора являлось обрамление большой арки (ризалиты и увенчивающие их скульптурные группы). Измельченные членения фасада, мелкие пятна полихромии и

¹ С этим замечанием вряд ли можно согласиться. «Парность» скульптурных групп Щедрина органически связана со всем стилем Адмиралтейства, подчинена архитектурной композиции целого и логически вытекает из этого последнего — Ред.



Скульптура на фасаде жилого дома на Юзском бульваре
Скульпторы: А. Е. Зелянский, А. П. Автропов и Н. Л. Штамм



Жилой дом на улице Горького в Москве. Корпус А. Акад. арх. А. Г. Мордвинов, скульптуры—Д. Шварца

лепки, ажурные решетки небольших балконов — плохо вяжутся с применением скульптуры большого масштаба, а между тем, такой масштаб необходим из-за размеров здания в целом. Если узкие ризалиты являются сами по себе слабым обрамлением большой центральной плоскости, то скульптуры, построенные по вертикали, еще усугубляют впечатление тянущести пропорций. Лепные орнаментальные фризы в верхней части ризалитов, отвлекая внимание зрителя от скульптуры, спорят с ней. Кроме того, скульптурные группы из-за близкого соседства с рельефным растительным орнаментом (да еще расположенным эксцентрически в виде веера) выглядят на здании как инородные тела, кажутся незакономерным, случайным украшением. Для претенциозно разукрашенного фасада эти группы слишком сухи и прямолинейны, их серая окраска (цемент) никак не связана с теплыми тонами выступов из цветной терракоты. Одним словом, переход от фасада к венчающей скульптуре не обеспечен архитектором; она омотрится вне общего ритма членений и

вне колористической гаммы общего декора.

Возможно, что положение могло бы быть спасено и неудачное архитектурное обрамление частично исправлено, если бы скульптурные группы (разумеется, построенные не по вертикали) были поставлены в центре между ризалитами. Тогда они могли бы связаться в единое целое с центральной частью здания, но сейчас они лишь подчеркивают всю слабость и раздробленность архитектурной композиции.

Надо отметить далее разнообразие групп, не совпадающих по своим массам и ажуре, отсутствие ритмического соответствия в их движении и композиции. В левой группе преобладают прямые линии, они как бы вытянуты по отвесу и ориентированы по оси ризалита. Правая группа содержит и округлые линии; они скомпонованы уже вне оси ризалита.

Обе группы отличаются сухостью, и, вместе с тем, нет четкой пластической идеи, объединяющей композицию. Особенно неприятный вид открывается сзади со стороны

Георгиевского переулка. Между тем, с этой стороны более четко выделяется мотив арки, и поэтому группы должны были быть задуманы не как фронтальные, а в расчете на пространство, на несколько точек зрения. На мой взгляд, было бы вполне уместно поднять вопрос о снятии с фасада этого весьма неудачного скульптурного оформления.

...

Фасад Дома звукозаписи (арх. Земский и Туркенидзе — Малая Никитская улица в Москве) украшен восемью статуями, поставленными на аттиковой стене на осях пилястр. Они завершают движение вверх вертикально разрешенной центральной части фасада. Этот принцип последовательно проведен в проекте, где нарисованы сдержанные по движению статуи. В натуре же они приобрели слишком динамический характер и своей жестикulyацией вносят разногласия в это вытянутое в высоту здание.

Правда, в теории возможны и контрастные решения: горизонтальное построение венчающих статуй

может быть противопоставлено движению по вертикали ордера. Однако в данном случае подобный контраст не входил в общий замысел архитектора — движение по вертикали подчеркнуто креповками верхнего карниза и членениями аттикового этажа.

Повидимому, подбор скульптур носил случайный характер. В этом нас убеждает то, что здесь имеется четыре пары одинаковых статуй, причем в самом центре поставлена пара двойников, асимметрично устремленных в одну сторону. Создается впечатление подбора готовой продукции на оптовом складе, так как на перспективе, исполненной архитекторами, статуи отличаются друг от друга по сюжетному мотиву и движению. Узость улицы делает трудноразличимыми статуи, поставленные на большой высоте (не забудем, впрочем, что после реконструкции этого района дом будет стоять на широкой магистрали). Однако и сейчас довольно заметны два недостатка. Статуи немасштабны по отношению не только ко всему зданию, но и к большому ордеру, они должны были быть значительно больших размеров. Немасштабность фигур усугубляется и их отношением к высоте пилястр аттикового этажа, которые в данном случае читаются как базы, так как они служат продолжением кубических цоколей. Далее, надо отметить не совсем правильную их постановку. Вместо того, чтобы выдвинуть их над карнизом и дать соответствующий наклон, архитектор отодвинул их назад. В результате получились чрезмерные ракурсы.

Недостатки нового дома на Сушчевском валу (арх. Безруков) уже не раз отмечались. Заранее заданный объем многоэтажного здания архитектору не удалось включить в рамки палладианской композиции; из нее выпали два верхних этажа с мелкими оконными проемами, на которых выделяются четыре статуи, поставленные по оси полуколонн. Постановка этих статуй на венчающем ордер парапете не спасла положения. Дело в том, что эти статуи слишком мелки, они не доминируют над членениями двух верхних этажей и лишь подчеркивают несоответствие нижней и верх-



Скульптура на ДOME звукозаписи в Москве
Скульптор В. И. Дерунов



Скульптура на ДOME звукозаписи в Москве
Скульптор А. А. Стемпковский

ней частей здания. Незначительный размер фигур подчеркивается утрированно мощными креповками антаблемента. Статуи зрительно связаны не с ордером, который они должны увенчивать, а с верхней частью здания. Они одной высоты с окнами верхнего этажа и поэтому вносят совместно с оконными проемами в общую композицию фасада дополнительную, совершенно не нужную горизонталь, вместо того, чтобы продолжать вертикальные членения ордера. Черные провалы монотонного ряда окон, находящиеся со статуями в одной почти плоскости, — очень невыгодное для них соседство. Наконец, аттик дома кажется излишним оголенным — здесь напрашивался бы барельеф. Статуи отличаются вялостью движения, контуры нечеткие и невыразительные. Отсутствие обрамления еще более подчеркивает эти недостатки.

Мы видели, что выбор фасадной скульптуры и ее постановка требуют очень продуманных решений и творческой фантазии. Разумеется, скульптору несравненно легче овладеть архитектурными знаниями, чем архитектору — научиться лепить, да от него этого и нельзя вовсе требовать. Но общее художественное развитие, а главное, умение рисовать, владеть человеческой фигурой — очень необходимы архитектору, выполняющему подобные задания.

Приведенные выше опыты скульптурного оформления относятся, в сущности, к числу сравнительно не сложных. В дальнейшем ходе развития градостроительства, при оформлении значительных ансамблей, несомненно, встанут проблемы более сложного порядка, которые возникают и в связи со строительством Дворца Советов. Придется искать соответствия между стеной живописью, рельефом и круглой скульптурой, между оформлением фасадов и скульптурой на площади. Вопросы масштаба, постановки скульптур, цветового и пространственного их решения встанут тогда очень остро. Судя по приведенным примерам, значение взаимосвязи скульптуры и архитектуры осознано далеко не всеми архитекторами, и здесь предстоит еще серьезная теоретическая и практическая работа.

Архитектору приходится сотрудничать со скульптором в двух принципиально различных случаях: во-первых, при создании архитектурного произведения и, во-вторых, при совместной работе над скульптурным памятником. Это, хотя и несколько условное, деление (так как и в том и другом случае должно получиться единое синтетическое целое) имеет, однако, определенное практическое основание.

В первом случае архитектор задумывает здание или памятник как единое целое. Скульптурные детали, большего или меньшего размера, являются частью целого, как бы значительна роль их ни была. В этих условиях естественно подчинение деталей целому, т. е. подчинение работы скульптора архитектору.

Во втором случае, при создании скульптурного и особенно портретного памятника, основной задачей является увековечение образа исторической личности. Здесь основная творческая задача возлагается на скульптора. Однако и задача архитектора не сводится в этом случае лишь к изготовлению пьедестала для готовой фигуры; органическая связь пьедестала и фигуры, полное соответствие композиционной идеи всего памятника образу, выраженному фигурой, требует одновременной и самой тесной совместной работы скульптора и архитектора. Работа в целом, однако, в данном случае всецело относится к компетенции скульптора. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить хотя бы памятник Петру I — Фальконе, Петру I — Растрелли, памятник Александру III — Трубецкого (где пьедестал хотя и сделан был арх. Шехтелем, но сделан был по эскизам и указаниям самого Паоло Трубецкого). В идеальном случае скульптор,

обладающий достаточной архитектурной подготовкой, может (при создании портретного памятника) обойтись и без архитектора.

В моей практике мне пришлось работать со скульпторами и строительству зданий и по строительству памятников.

Характерным примером первого вида работы является скульптурная группа на здании Кировского Райсовета в Ленинграде. Эта группа, состоящая из трех фигур — рабочего, крестьянина и красноармейца — была сооружена над зданием Райсовета (решенным в горизонтальной пропорции) и, венчая все здание, давала определенный композиционный центральный акцент.

Эта, задуманная мною с самого начала, скульптурная группа органически связана со зданием. В соответствии с этим и основная композиция, и расстановка фигур, и масштаб, и поза, поскольку они влияли на общий силуэт здания, были продиктованы мною. Пластика и лепка фигур, осуществленных скульптором В. А. Синайским, были со мною согласованы в мельчайших деталях.

Аналогичный случай имел место и в моей работе со скульптором Н. В. Томским над барельефом на ленинградском общегородском доме Советов и со скульптором И. В. Крестовским — над гербом на том же здании. И барельеф и герб, задуманные мною с самого начала и органически связанные со зданием, были намечены в первом эскизном проекте.

Барельеф длиной 10 м и высотой 4 м, венчающий центральный портик главного фасада, осуществлен бригадой скульптора Н. В. Томского при моем непосредственном участии, особенно в композици-

онной части. То же относится и к гербу размером 13×11 м, вылепленному скульптором И. В. Крестовским.

Более мелкие скульптурные работы внутри здания, выполненные скульпторами Мовсеян, Малашкиным и другими, сделаны также по моим рисункам.

Надо отметить, что совместная работа протекала в весьма согласованной обстановке. Подчиненность архитектору воспринималась, как естественное следствие подчинения частного целому.

Несколько иное положение создалось при моей работе со скульпторами над портретными памятниками С. М. Кирову в Ленинграде, В. И. Ленину в Ленинградском порту, С. М. Кирову в Москве и т. д. Первый памятник, осуществленный в 1938 году, явился результатом моей совместной работы со скульптором Н. В. Томским в течение трех лет. Работа протекала согласованно с самого начала и до конца. Она является синтетическим результатом совместной работы художников двух отраслей советского искусства. То же можно сказать и о работе со скульпторами над другими памятниками.

Еще раз считаю нужным подчеркнуть, что в портретном памятнике основная задача — это увековечить образ, т. е. задача изобразительного порядка, и, следовательно, архитектор, подчиняясь скульптору, должен видеть свою задачу в максимальном соответствии архитектурной и изобразительной частей.

Таким образом, правильное понимание роли архитектора и роли скульптора в том или ином сооружении является естественным и необходимым условием для создания полноценного синтетического художественного произведения.

Синтез искусств является одной из актуальнейших задач, стоящих перед советским художником. Это признается всеми, но решение этой задачи далеко еще не найдено.

До сих пор многих волнует вопрос о том, кто должен возглавлять коллектив художников, создающих монументальное сооружение — архитектор, скульптор или живописец.

Один из представителей нашей художественной критики, О. М. Бескин, на творческом совещании, посвященном вопросам синтеза, говорил, что возглавлять коллектив художников может кто угодно, только не архитектор.

Архитектор, по его мнению, должен занимать подчиненную роль, так как он для достижения того или иного впечатления от своего произведения, оперирует отвлеченными формами, якобы менее понятными массам, чем те формы, которыми оперируют скульпторы и живописцы.

По мнению некоторых других критиков, архитектор должен быть «диктатором» этого коллектива. Он должен дать живописцу и скульптору подробные рисунки и шаблоны скульптуры и живописи, а исполнить скульптуру и живопись по готовым рисункам можно поручить третьестепенным художникам, а то и просто лепщикам.

И, наконец, существуют критики, которые считают, что все художники равноправны и что каждый все вопросы, связанные с его специальностью, может решать самостоятельно.

Мне представляется, что все эти три крайних мнения являются неверными и поверхностными. Успех дела зависит, в конечном счете, от того, какой архитектор, какой скульптор и какой живописец участвует в создании монументального сооружения, какая задача перед ними стоит, в какой мере художники взаимно понимают друг друга и одинаково понимают пути к решению стоящей перед ними задачи. Особенно важна в этом случае тактичность, необходимая для того, чтобы в нужный момент поступиться некоторыми выигрышными для своей части работы

моментами во имя более цельного впечатления от всей вещи.

Суждения, подобные тому, которые высказал О. М. Бескин, исходят из несколько примитивного толкования природы и задач такого явления, как синтез искусств, а также от недооценки (а может быть, и от непонимания) силы архитектуры, как средства воздействия на зрителя.

По-моему, роль дирижера бесспорно должна принадлежать архитектору. Единственная оговорка, которую я по этому поводу делаю, — далеко не всякому архитектору.

Этой простой истины многие архитекторы не хотят понять. Нужно очень и очень много уметь, знать, помнить и понимать, чтобы справиться с задачей синтеза искусств. Без этих условий дирижер будет только мешать оркестру, особенно, если скульптор или живописец более тонкие художники, нежели архитектор. Эти замечания относятся не только к молодым архитекторам, но, и в очень большой степени, к общепризнанным авторитетам советской архитектуры.

Нередко приходится наблюдать, как маститый архитектор добивается у художника, подавляя его своим авторитетом, выполнения своих, сомнительного вкуса, требований.

Из переоценки роли и возможностей архитектора вытекает и тот вид сотрудничества художника, при котором архитектор настолько уверен в своем знании средств и задач всех видов изобразительного искусства, что он, как это было уже указано, считает возможным и достаточным нарисовать самому шаблоны и рисунки рельефов, живописных панно и т. д. и поручить выполнение этих работ художнику. К сожалению, нередко при этом получается так, что даже отлично рисующие архитекторы недостаточно учитывают специфику скульптуры и живописи.

Художники, работающие по готовому рисунку, рабски следуют ему, не пытаясь (и не «дерзая») его корректировать. В результате, вещь, сделанная нередко по первоклассному рисунку, получается посредственной, а то и просто плохой. Такое, примерно, явление можно наблюдать

на аттике библиотеки Ленина, где рельефы, сделанные по рисункам таких блестящих художников, как акад. арх. В. А. Щуко и проф. В. Г. Гельфрейх, выполнены в натуре весьма посредственно.

То же случилось с рельефами на цоколе павильона Механизации, исполненными по рисункам арх. В. Андреева — одного из лучших рисовальщиков среди молодых архитекторов.

Отличной иллюстрацией несостоятельности сторонников третьего мнения, отстаивающих принцип самостоятельной работы представителей трех отрядов изобразительных искусств, может служить статуя на станции метро «Площадь революции». Здесь ясно видно, что архитектор работал сам по себе, а скульптор — сам по себе. В результате, говорить здесь о синтезе искусств не приходится, хотя каждый из художников и является большим мастером своего дела.

То же можно сказать и о многих интерьерах ряда павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Возьмем, к примеру, главный павильон. Нагромождение скульптур у панорам, неудачные места расположения панно вводного зала, размещение одной из лучших по живописи работ (панно Бубнова, Одинцова и др.) в таком узком зале, что его трудно рассмотреть, — все это говорит о том, что скульпторов, архитекторов и живописцев здесь ничто не объединяет. Главный же художник, много поработав над тематикой, не достиг объединения всего материала в одно гармоническое целое.

Часто приходится наблюдать некоторую случайность при выборе архитектором того или иного художника для совместной работы.

Бывает так, что приглашают первого попавшегося художника, который соглашается за короткий срок и за небольшие деньги сострять соответствующее «произведение искусства». О том, какой «синтез» получается в результате этой работы, можно опять-таки видеть на примере некоторых павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (к счастью, их крайне не много). Мне представляется, что лучше совсем

отказаться от скульптуры и живописи в тех или иных сооружениях, если нет уверенности в высоком качестве работы и вдумчивом ее исполнении.

Выбор художника — чрезвычайно важная и трудная работа. Архитектор должен быть для этого в курсе всей художественной жизни. Он должен знать, что для одной работы нужен талант Фаворского, а для другой — Лансере, что Мухина блестяще сделает одно, а Ефимов — другое.

К сожалению, зачастую мы игнорируем характерные особенности того или иного художника, и потому до сих пор многие из них не проявили себя достойным образом при создании произведений, сочетающих различные виды искусств. Однако выбором мастера дело не кончается. Архитектор должен твердо знать, что он хочет видеть на своем панно, какой характер должна иметь скульптура или живопись и т. д. Если этого нет, то может случиться, что архитектор собьет с толку художника бесчисленными «пробами» и сомнениями, и вещь получится вымученной и тусклой.

...

В нашей дореволюционной и советской практике имеется не мало образцов полноценного решения проблемы синтеза. Из дореволюционных работ хочется отметить такие произведения, как бывш. тарасовский особняк Жолтовского (художники Лансере и Нивинский), зал библиотеки Академии художеств Щуко (художник Лансере), дома бывш. Половцева и Абамелек-Лазарева (работа Фомина, художник Боданинский) и прекрасную работу Щусева — ресторан Казанского вокзала. Из послереволюционных работ на первом месте бесспорно стоит парижский павильон Иофана и Мухиной, многие работы на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке и т. д.

Все эти работы правильно решают задачи синтеза, и всестороннее изучение их нашими архитекторами является совершенно обязательным.

...

Остановлюсь, в заключение, на опыте моей совместной работы с художниками.

С особым интересом я работал над созданием входа на Всесоюзную



Арка входа на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку 1939—40 гг. в Москве
Арх. Л. М. Поляков, барельефы скульптора Г. И. Мотовилова

сельскохозяйственную выставку. Избранная мною трактовка заданной темы — трехпролетная триумфальная арка — с самого начала задумана была мною так, что орнаментальная и тематическая скульптура составляла неотъемлемую часть всего организма. С золоченым орнаментальным рельефом на арках дело обстоит довольно просто. Она сделана по моим рисункам и при моем наблюдении и участии (на заводе московского метрополитена) бригадой

лепщиков, хорошо мне знакомых по работам на метро.

С выбором же автора тематических рельефов дело обстоит значительно сложнее. В конце концов, я остановился на решении пригласить скульптора Г. И. Мотовилова. Сделал это я потому, что в его работах над скульптурами, которые помещены на некоторых московских зданиях (хотя эти работы сами по себе меня и не совсем удовлетворяют), больше, чем у кого бы то ни было

из известных мне скульпторов, заложено правильное понимание сущности монументальной скульптуры. Я с удовлетворением могу констатировать, что в своем выборе я не ошибся.

Достигнутая Г. И. Мотовиловым простота композиции чрезвычайно трудных по конфигурации рельефов, характер скульптуры и слитность ее с архитектурой полностью отвечают моему представлению о скульптуре на этом месте. Работа с Г. И. Мотовиловым протекала в самой дружественной атмосфере.

Работая на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке по внутренней обработке фойе конференцзала административного павильона, я приобрел также и некоторый опыт совместной работы с живописцами. Стены фойе обработаны пилоэстрами высотой в 7 м. Пилоэстры решены в виде филеенок, покрытых живописью. Трактовка живописи исходила из некоторых пилоэстр лоджий Рафаэля. Предварительные эскизы росписи

сделал я сам. Для разработки окончательных эскизов мною была привлечена бригада живописцев мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Нужно сказать, что, до приглашения этой бригады, я пытался начать работать с другой бригадой молодых ленинградских живописцев. Полная неудача этих попыток, из-за непонимания бригадой задач, которые я перед ней ставил, заставила меня искать других исполнителей.

Творческое единодушие с бригадой Академии архитектуры установилось не сразу. Правда, бригада поняла, что здесь нужна не пространственная живопись, а уоловная. Однако с композицией дело сначала не ладилось. Было сделано очень много вариантов. В конце концов, работники добились весьма удовлетворительных композиций. В двух случаях бригада выполнила картоны по моим первоначальным наброскам.

Задачи, которые я ставил перед живописцами, бригада полностью ре-

шила. Поле всех пилоэстр при различных сюжетах одинаково насыщено живописью. Гамма цвета выдержана между пилоэстрами в одной силе. Тон пилоэстр хорошо вяжется с синим тоном стены. И, самое главное, живопись, при всей реалистичности отдельных деталей, орнаментальна и превосходно держит плоскость стены.

Таким образом, мой опыт совместной работы со скульпторами и живописцами убеждает меня в том, что задача синтеза искусств в архитектурном произведении может быть решена при условии правильного выбора художника или скульптора и ясно осознанного самим архитектором характера и содержания тех панно и скульптур, которые должны быть для этого произведения выполнены. Огромную роль играет также умение архитектора правильно передать художнику и скульптору свой замысел и сделать их таким образом творческими участниками создаваемого сооружения.

ОСНОВНЫЕ УСЛОВИЯ СОГЛАСОВАННОЙ РАБОТЫ

Скульптор Г. МОТОВИЛОВ

Прежде чем говорить об опыте своей работы с архитектором, мне хотелось бы сделать несколько замечаний о том, какие требования следует предъявлять к монументальному произведению.

Монументальное произведение, как и произведение всякого искусства, должно быть правдиво и ясно выражено теми средствами, которые свойственны данному искусству. Тогда оно делается подлинно художественным.

Правда в монументальном произведении заключается в том, что оно отображает монументальными средствами нашу действительность, образы нашего времени. Средства, которыми пользуется художник, должны соответствовать характеру произведения и отвечать условиям наилучшей обозреваемости.

В это понятие входит и ясность композиции, и внутренняя построенность вещи, и увязка между архитектурой и скульптурой, и такое решение форм и деталей, которое хорошо воспринимается на расстоянии.

Сюда же относится и постановка скульптуры на архитектуре как следует и где следует. Ставя такие задачи в своей работе с архитектором, невольно сталкиваешься с рядом затруднений.

Мне часто приходилось слышать, что скульптуру надо делать в том или ином стиле, например, в классическом, причем под этим понимается не сущность классики, а внешняя ее сторона, драпировка, похожест на классику. Между тем, пластическая сущность классики, характерная для нее закономерность и жизненность для ового времени — совершенно упускаются. Забывается, что классичность решения не зависит от внешней схожести с классическими образцами.

Наряду с этим, у многих архитекторов существует стремление к подражательной стилизации скульптуры, например, под американский модерн, причем считается, что только в этом случае скульптура делается монументальной, исчезает натурализм и может наступить синтез

между архитектурой и скульптурой. В виде образца демонстрируются онимки с американских произведений.

Мне кажется, что между искусственной подражательной стилизацией скульптуры (что мы часто видим у американцев) и теплотой и жизненностью монументальных произведений больших художественных эпох нет ничего общего.

Изменения монументальных форм, по сравнению со станковой формой, должны происходить из ощущения соответствия между данной архитектурой и скульптурой и стремления дать наилучше воспринимаемый образ и лучше всего обозреваемую форму и силуэт. Образ при монументальном решении ни в коем случае не должен страдать от стилизаторских приемов, как это мы часто видим в американской скульптуре. Верно, однако, и то, что скульптура, не имеющая строя, не свяжется с архитектурой и что образ в монументальной скульптуре должен быть лаконичен.

Естественно, что архитекторы, не удовлетворенные станковыми решениями, а часто и просто никакими решениями, ищут спасения в подражательной стилизации.

Мне кажется, что современный стиль вырабатывается естественно и постепенно из совместной работы скульптора с архитектором над синтезом и что для этого нет надобности прибегать к элементарному заимствованию у не слишком хороших образцов.

Одно из самых существенных условий, при которых хорошо обзревается скульптура, это правильное определение ее места в архитектурной композиции. Если место скульптуры в сооружении заранее не продумано, скульптура, когда ее потом «поставят» на здание, с архитектурой не свяжется.

Светотень, которую дает скульптурный рельеф, должна найти контраст в глади стены. Попадая по соседству с окнами, рельеф плохо смотрится и портит здание.

Какие же отсюда напрашиваются выводы?

Во-первых, архитектор может работать со скульптором лишь тогда, когда они друг друга понимают.

Во-вторых, работать можно лишь тогда, когда место скульптуры заранее запроектировано.

В-третьих, успешно работать можно лишь тогда, когда учтено время для качественного выполнения скульптуры.

В практике моей работы с архитекторами наибольшего контакта я добился с арх. Л. М. Поляковым на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

Я выполнял рельеф для ворот главного входа. Задуманный заранее рельеф на воротах, общее стремление добиться архитектурно-скульптурного единства, взаимное стремление вложиться в установленное время и добиться качественного решения и наилучшего использования материала—помогли, как мне кажется, довести работу в кратчайший срок до синтеза архитектуры и скульптуры.

В настоящее время я работаю над оформлением скульптуры станции «Электrozаводская», которую строит проф. В. Г. Гельфрейх.

Скульптурное оформление задумано заранее и, как мне кажется, задумано удачно.

Оно представляется в виде 14 метров рельефов из мрамора, вставленных в стены между проходами.

Мне кажется, что и здесь удастся осуществить подлинный синтез архитектуры и скульптуры.

Во всяком случае, все зависит теперь от меня самого, и со стороны архитектора сделано все необходимое.

Мой первый опыт синтеза архитектуры и скульптуры был осуществлен на воротах дома на Глинцевском переулке (автор архитектор Г. И. Луцкий). Он затруднен был тем, что, делая скульптуру прямо в камне на месте (это удешевляло в два раза стоимость работ в камне), я был связан слишком близко стоящими к скульптуре лесами, которые проходили до вершины башни. Когда же, наконец, сбросили леса, мне при-



Жилой дом в Глинцевском переулке в Москве. Арка проезда
Арх. В. Н. Владимиров, Г. И. Луцкий, барельефы скульптора Г. И. Мотовилова

шлось уйти со стройки, не закончив работы так, как мне этого хотелось.

В настоящее время, я выполнил фигуру, венчающую башню корпуса В на улице Горького (автор акад. арх. А. Г. Мордвинов).

К сожалению, фигура отлита из цемента, что не вполне соответствует характеру места, где она стоит, и той конфигурации статуи, которая отвечает месту.

Работая над скульптурой значительных размеров, всегда сталкиваешься с дилеммой: или работать од-

ному или организовать бригаду скульпторов, но так, однако, чтобы в работе не было разнобоя.

До сих пор я работал всегда один, упрощая, как можно, физический процесс и доходя до всего (включая проковку) сам.

Однако мне кажется, что могут быть организованы и хорошо сработанные между собой бригады. Без этой сработанности, на больших строительных (например, на стройке Дворца Советов) может создаваться большой разнобой.

В довершение, хочется сказать,

что лучше делать на зданиях скульптур меньше, но из лучших материалов, добиваться лучшего качества путем более длительной работы над проектами и моделями и заранее разумно распределять время, необходимое для работы.

Надо помнить, что хорошая скульптура стоит больше того, что на нее истрачено, а плохая — ничего не стоит.

Поэтому — больше сотрудничества, понимания и взаимной помощи между строителем, архитектором и скульптором!

АРХИТЕКТОР И СКУЛЬПТОР

Акад. арх. Л. В. РУДНЕВ

Скульптура отражает мир человека и формы животного или растительного мира. Архитектура же, используя те же формы органического мира, вместе с тем, создает самостоятельный, независимый мир форм, стремясь к выявлению законов пропорциональности и уравновешенности частей здания между собой. Она обладает особой пластичностью и скульптурностью форм.

Классический орнамент, всякие порезки, каблучки, коринфские листы, украшения капителей имели, может быть, когда-то исходным моментом ассоциацию с растительным миром, но украшения эти безгранично далеко отошли от своих первоисточников, от растительного мира. Всякие, весьма интересные, попытки введения в форму коринфской капители фигуры человека или зверя потерпели фиаско, так как включение этих фигур мешает архитектурной цельности самого здания. Иначе говоря, чем меньше в скульптуре, украшающей здание, рассказа и чем больше архитектурной переработки скульптурной темы, тем чище будет архитектура здания, тем более цельным будет само сооружение.

Все это — общеизвестно, но достаточно вспомнить об этом, чтобы стало очевидным, как тесно связана скульптура на здании или возле здания с его архитектурой, какая огромная роль принадлежит скульптуре в решении образа здания или ансамбля.

Различия в природе архитектуры

и скульптуры весьма осложняют задачу их слияния, их синтеза. Поэтому в истории мирового искусства мы имеем весьма редкие примеры полного единства и гармоничности архитектурных и скульптурных форм.

Задача архитектора — создать такие произведения искусства, которые соотношением частей и их пропорциональностью производили бы гармоническое впечатление большей или меньшей напряженности. В качестве дополнения, в качестве элемента, работающего на эту цель, архитектор привлекает пластику, скульптуру, назначение которой — вести рассказ о виденном в образе, органически слитом с образом здания.

Идеальное архитектурно-скульптурное произведение может быть создано только при условии подчинения всех его элементов единой воле, единому мышлению. Этим единым мышлением проникнуты лучшие произведения мирового искусства, работы мастеров древней Греции, Рима, Индии и Египта, памятники эпохи Ренессанса.

С особенной яркостью сказалось единство архитектурно-скульптурного подхода в работах Донателло.

Донателло умел мыслить архитектурно, как друг его Брунеллески умел мыслить пластически.

В лучших произведениях Донателло — в кафедре S. Lorenzo статуе Юдифи, льве на площади Сеньории (во Флоренции) — начала различных искусств так тесно слиты, что труд-

но сказать, где здесь начинается архитектурная форма и где кончается скульптурная, где кончается, скажем, статуя льва и где начинается пьедестал.

Скульптура льва архитектурно, а пьедестал насыщен скульптурной пластичностью форм. Линии скульптурных форм — очертания лап льва, не обрываясь, переходят в форму пьедестала и, наоборот, архитектура пьедестала вторгается в скульптуру. В этом отношении, в отношении слияния в одном художественном произведении архитектурного и пластического начал, Донателло — скульптор, получивший архитектурное образование, является замечательным, непревзойденным мастером в области архитектурно-скульптурного мышления.

Любопытным памятником архитектурно-скульптурного мышления автора является, по нашему мнению, храм Василия блаженного. В нем нет ни одной скульптуры, как ее обычно принято понимать, но когда вы смотрите на храм Василия блаженного, вы не знаете, что это за произведение: живописное, скульптурное или архитектурное. Вы видите здесь — подлинный (а не декларативный) синтез искусств, потому что синтез это не искусственное сочетание трех элементов, а одновременное мышление тремя формами — архитектурной, скульптурной, живописной.

Посмотрите на прекрасные рисунки барельефов в бывш. Александринском театре, созданные Росси и



Академия имени Фрунзе в Москве. Деталь
Акад. арх. Л. В. Руднев, арх. В. О. Муц, скульптор И. Крестовский

выполненные в натуре лепщиками, взгляните на замечательные надгробные памятники Мартоса, и вам станет ясно, что успехи Донателло, Мартоса и других мастеров обуславливаются тем, что они получили архитектурное образование, что они умели мыслить не только пластично, но и архитектурно. И тут именно кроются причины неудач ряда наших архитекторов и скульпторов. Многие скульпторы подходят к монументальной скульптуре, как к самоцели, как к средству передачи того или иного скульптурного образа, будь то орнамент на стене, барельеф или свободно стоящая статуя на пьедестале. При создании памятника архитектор самостоятельно делает пьедестал, а скульптор — статую для этого пьедестала.

Такой подход в корне неправилен и ни к чему хорошему не может привести. Только тогда, когда у нас появятся авторы, умеющие мыслить и пластично и архитектурно, знающие законы восприятия и пластики, и объемов, и пропорций, — только тогда будут создаваться цельные гармонические произведения. Иначе

могут быть отдельные случайные творческие удачи, но многочисленных, органически цельных архитектурно-скульптурных произведений создать не удастся.

...

Я уже указывал, что в истории мирового искусства мастера, способные создавать «синтетические» произведения, способные архитектурно-скульптурно мыслить, насчитываются единицами. В наше время, в нашей стране скульптором, наиболее способным архитектурно мыслить, является, по моему мнению, В. И. Мухина и ее ученики. Это положение подтверждается ее блестящей работой «Рабочий и колхозница» для советского павильона на Парижской выставке, где В. И. Мухиной, в сотрудничестве с акад. арх. Б. М. Иофаном, удалось добиться изумительного по своей гармоничности соотношения сил.

Скульптору В. И. Мухиной безусловно присуще чувство архитектурности и монументальности. Ее попытка решать самостоятельно ар-

хитектонические задачи, создавать фонтаны, фризy и т. д. — тем более интересна, что скульпторов, глубоко почувствовавших и осознавших, что архитектура действует при помощи тектонических сил, и умеющих работать на общие идеи здания — очень мало.

Ведущая роль при решении архитектурно-скульптурных сооружений бесспорно должна принадлежать архитектору. Отсюда — все значение его эрудиции в области пластики, его способности к скульптурному, образному мышлению.

Остановлюсь, в заключение, на своем собственном опыте работы над скульптурными элементами Дома Наркомата обороны в Москве (Фрунзенская набережная). Я поставил перед собой задачу осуществить все эти работы без помощи скульптора, памятуя, что скульптора, привыкшего работать над вещью станкового характера, очень трудно переключить на выполнение работ, требующих тектонического подхода. Я привлек к этой работе ряд молодых архитекторов и лепщиков художественной школы при ЛИКСе. В Ленингра-

де мы изготавливаем модели, а впоследствии, уже в Москве, лепщикам остается лишь в 3—4 раза увеличить модель и поставить, по нашим указаниям, скульптуру на здании.

Что мы стремимся таким путем достичь? Прежде всего мы хотим обеспечить действительный синтез (не как сочетание, а как полное слияние) искусств, работающих на одну цель и подчиненных единой воле. Затем, мы стремимся обеспечить и повышение пластической грамотности молодых архитекторов и в еще большей степени — повышение архитектурной грамотности учащихся-лепщиков. Лепщики приучаются таким путем мыслить объемами и пропорциями и приучаются, вдоба-

вок, к самостоятельной по эскизам (а не только к копировочной) работе. Это обстоятельство играет далеко не последнюю роль в создании столь нужных нам кадров мастеров монументального искусства. Попутно решается и вопрос об экономической основе производства прикладной скульптуры и орнаментации. Раньше, когда скульптура лепилась и ставилась уже после того как архитектор выполнил свою работу, приходилось платить архитектору за эскиз, скульптору — за проработку эскиза, лепщику — за лепку. При этом, лепщик, оторванный от архитектора, делал все по-своему, и приходилось тратить значительные средства на исправление его работы.

В нашем опыте, когда все подчинено единой воле и единому заданию, естественно, создается весьма существенная экономия и упрощается весь производственный процесс установки скульптуры. Само собой разумеется, что речь здесь идет лишь о барельефах орнаментного порядка. При необходимости установления крупных скульптур, изображающих, скажем, того или иного человека, участие скульптора становится совершенно необходимым.

Необходим подлинный синтез, полное слияние архитектуры и скульптуры в единой воле и едином мышлении, — вот к какому выводу приводит меня опыт работы по скульптурной обработке зданий.

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО

Е. ЛЕВИНСОН

В ряде совещаний и в печати высказывалось не мало пожеланий и надежд на плодотворные результаты совместной работы скульптора и архитектора, открывающей предпосылки к синтетическому выявлению образа сооружения.

Архитектор, разрабатывающий совместно со скульптором общую структуру сооружения, и скульптор, вносящий в общий замысел те элементы, детали, которые делают сооружение масштабным, — такого рода широкие перспективы рисовались от совместной согласованной работы архитектора и скульптора.

В длинном списке современных сооружений мы тщетно ищем, однако, те скульптурные детали, которые бы вызывали у нас чувство полноценного удовлетворения. Мы можем пересчитать без особого труда те барельефы, которые, будучи органически неотделимы от здания, сами по себе становились самостоятельным художественным явлением, подобно рельефам Демут-Малиновского, Тербенева, Мартоса.

Опыт совместной работы архитектора и скульптора над рядом выполненных за последние годы в Ленинграде сооружений положительных результатов пока не дал. Чем это объясняется? Архитектор, являясь первоисточником композиции, считает, что только последующая работа открывает возможности вовле-

чения скульптора. Утверждение — само по себе мало обоснованное.

Вместе с тем, скульпторы, в основной своей массе, оказались далеко не подготовленными ни к одновременному участию в общей композиции и, что гораздо серьезнее, ни к последующей работе, если таковая связана с орнаментальной скульптурой.

Тогда архитектор перешел к лепщикам, которые могут профессионально осуществить его замысел, обычно не внося в него ту одухотворенность, которая должна быть свойственна всякому художественному произведению. Архитектор перешел к рисунку для скульптурных работ, к чертежу, и отказался от соблазнительной возможности, которая могла бы дополнить и углубить осуществляемый образ¹. Создается впечатление, что скульптурный факультет Академии художеств вопросы архитектурных решений изъясил из своей учебной программы, а отсюда отчужденность скульптора от архитектора. Можно смело сказать, что в ленинградской практике строительства осуществляемых в декоре сооружений 99% скульптурных декоративных деталей проходит вне участия скульптора.

¹ От привлечения скульпторов для орнаментальных работ отказался целый ряд архитекторов: Руднев, Левинсон, Фокин, Симонов и др.

В практической работе архитектора со скульпторами мастерской А. Т. Матвеева выявился ряд характерных свойств. Барельефы, проявляющие в мастерской положительные качества, вынесенные на воздух — в значительной степени эти качества теряют.

Практически работа архитектора, в частности, в мастерской, руководимой мной и И. И. Фоминым, складывается следующим образом: архитектор делает эскизы, скульптор или квалифицированный лепщик переводит рисунок в пластилин в уменьшенном масштабе (как правило, в $\frac{1}{10}$ натуральной величины), а в дальнейшем, по выявлении необходимых деталей, архитектор корректирует модель, вылепленную в натуральную величину.

В таких значительных сооружениях, — как дом Наркомата Военно-морского флота, вторая очередь Дома культуры ЛОСПК, Втуз имени товарища Сталина, здание Совета Володарского района, и в целом ряде других сооружений, в которых барельефы играют столь существенную роль, они выполнены квалифицированными лепщиками (главным образом А. Е. и М. Е. Грозовыми).

В ближайшее время будет проверена в натуре установка монументальных скульптурных групп на доме НКВМФ (скульптор Я. Троупянский). Фигуры краснофлотца и



Памятник Т. Г. Шевченко в Кавене
Арх. Е. А. Левинсон, скульпторы З. Д. и М. Г. Манизер

рабочего, высотой в 6,5 м, сейчас устанавливаются на пьедестале средней части корпуса, обращенного в сторону Невы и Летнего сада.

Архитектонические и пластические свойства этой скульптуры будут определены с отдаленных точек видимости — с набережных, с Литейного и Кировского мостов, с моста Свободы и др.

Близятся к окончанию работы над группой мужской и женской фигур, предназначенной для установки на двух домах въезда на Дуговую магистраль в районе Володарского моста (скульптор Малахин).

Несколько в ином положении находится работа над монументальными памятниками. Здесь подчас ярко выявляется органическая связь совместного творчества художников обоих отрядов искусства и создается то взаимопонимание, которое в самом процессе работы доставляет большое чувство радости и приводит к положительным результатам.

Сейчас мной и арх. И. И. Фоминым, с одной стороны, и скульпторами В. Л. Боголюбовым и В. И. Ингал — с другой, ведется работа над окончательным проектом памятника Г. К. Орджоникидзе, устанавливаемого на площади Ногина в Москве.

Широкие возможности архитектурной переработки всего комплекса сквера от площади Ногина до площади Ильинских ворот (с установкой на площади Ильинских ворот памятника В. В. Куйбышеву) и наличие сильного рельефа определяют задачи, которые поставили перед собой авторы. Задачи эти сводятся к тому, чтобы создать архитектурную композицию, в которой широкие планы подходов со стороны площади Ногина, террасы и система подпорных стен, используемых частично для барельефов, создавали бы предпосылки и для разрешения планировочной задачи, и для создания композиционного нарастания к скульптурному изображению тов. Орджоникидзе.

Одним из весьма существенных компонентов является здесь зелень, значительный объем которой служит прекрасным фоном, завершающим памятник.

Думается, что наша совместная со скульпторами работа над уточнением общего замысла, над разрешением труднейшей задачи нахождения модульности, а отсюда — и масштабы отдельных частей композиции в общем задуманном плане, получит свое завершение в стадии окончательного проекта в начале текущего года.

На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке мною проведена совместная со скульпторами работа по оформлению павильона «Ленинград и Северо-Восток» и примыкающей к нему садовой части.

К участию в работе над павильоном был привлечен значительный коллектив ведущих ленинградских скульпторов: Н. В. Томский (скульптура в бронзе тов. Кирова у

ехода в павильон), З. Е. и М. Г. Маннзер (портрет Я. М. Свердлова), Капланский и Малахин (наружные барельефы портика, группа в центральной части павильона, отдельно стоящие фигуры) и многие другие скульпторы.

Ленинградский коллектив, естественно, обнаружил ряд свойств, присущих своему поиманию взаимодействия скульптора и архитектора.

Отвечая на заданную тему, Н. В. Томский улучшил композицию фигуры С. М. Кирова. Он нашел те дополнительные черты, которые довершили пластический образ С. М. Кирова, и правильно найденным масштабом определил связь фигуры со всем пластическим выражением павильона и с площадью Колхозов.

Очень характерна работа скульпторов Б. Капланского и А. Малахина. В отдельно стоящей фигуре мальчика с рыбой на водной поверхности бассейна, в двух отдельно стоящих стеллах с рельефом колхозниц, скульпторы нашли ту степень выразительности, которая определяет внутренний замысел художника, каковы ее пластическое выражение. Но степень осуществления замысла далека от окончательной завершенности. Эта «эскизность», в которой отсутствует отношение художника к детали, часто объясняет эмоциональную неудовлетворенность зрителя.

В этой незавершенности кроется одна из причин, тормозящих расцвет творческой работы этих талантливых художников. Подлинное мастерство скульптора прежде всего выявляется в отношении его к архитектурному

окружению. Скульптурная деталь сооружения призвана выявлять его пластические свойства и не должна идти вразрез с общим его тектоническим устройством. Меньше всего может помочь в разрешении синтетической задачи метод противопоставления. Начала этого метода заложены в барельефах центрального портика павильона.

Всяческого внимания и изучения заслуживает работа М. Ф. Бабурина над барельефами Ленинградского зала (неудачно перенесенными в вводную часть павильона).

Здесь портретность фигур привнесена к стилистическому единству с общим движением, с окружающим пейзажем. Портретная скульптура здесь не абстрагирована, она участвует в композиции целого. Общая концепция, свободное движение фигур, выразительных и свободных, умение средствами художника характеризовать то или иное положение — выдвигают Бабурина на особое место среди скульпторов Ленинграда.

Работа скульптора по Ленинградскому павильону на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке выявила слабые и сильные стороны ленинградской скульптурной школы. Слабее других оказалась работа над барельефами наружного фасада, над орнаментальными деталями (за исключением работы О. М. Казы) и над всем тем, что связано непосредственно с архитектурной частью павильона.

Значительно лучшими оказались работы над отдельными скульптурами, над человеческой фигурой, над

выявлением того или иного образа, в особенности, если скульптура находится в закрытом помещении.

Какие же положения вытекают из практики нашей совместной работы со скульпторами?

Прежде всего, необходимо добиться включения основной массы скульпторов в повседневную работу архитектора над сооружением, особенно над наружным его обликом.

Острейшая необходимость в самом тесном творческом содружестве архитектора и скульптора является совершенно очевидной. Это творческое единение, практическое и повседневное, несомненно, приведет к усилению архитектурного фронта и к взаимному профессиональному обогащению мастеров двух видов искусства, признанных к совместной работе. Творческое содружество ускрит также процесс создания скульптора-мастера, работающего над выразительностью стеной плоскости, чувствующего и понимающего архитектурную и скульптурную деталь и умеющего сдержанными средствами выявить богатейшие пластические возможности современного советского сооружения.

Творческое сотрудничество скульптора и архитектора в полной мере подтверждает и то положение, что одновременно с монументальной скульптурой существует и будет существовать скульптура декора, которая призвана разрешить актуальнейшие задачи современной архитектуры.

МАЛОЭТАЖНЫЕ ДОМА В НОВЫХ РАЙОНАХ КАРЕЛО-ФИНСКОЙ ССР¹

Л. ЧЕРИКОВЕР и В. ГОРНОВ

Оследование малоэтажного жилищного строительства Карело-Финской ССР (на б. территории Финляндии) производилось по заданию Института массовых сооружений Академии архитектуры СССР.

Малоэтажные жилые дома были осмотрены в Салми, в Сортавале с его окрестностями и в Кекегольме.

Основной вид финского малоэтажного жилья — это индивидуальные, отдельно стоящие одноэтажные, с мансардой, домики, расположенные небольшими группами или поселками. Наиболее распространенный стеновой материал — дерево. Как правило, деревянные дома, независимо от их конструкции, обшиты тесом, изредка оштукатурены. Фасады зданий окрашены в яркие, но разбеленные и потому не режущие глаз цвета (светлозеленый, светлокоричневый, светложелтый, красный и пр.).

Иногда стены дома окрашены темно-красной краской, а выступающие части — белой. Имеет распространение также отделка лицевой обшивки фасада лаком с предварительным покрытием олифой со светлой охрой. Текстура дерева не закрывается краской. Цоколи зданий сделаны из серых гранитных блоков или из бетона. Кровля зданий большей частью цветная: окрашенная в красный цвет драпка, красная черепица, красный, серый и черный руберойд, светлосерое оцинкованное железо. Свойственное иногда малоэтажным жилым домам некоторое однообразие архитектурных решений фасадов смягчается здесь введением цвета и разнообразными способами обшивки и отделки фасадов зданий. Надо отметить, что обшивка фасадов (под окраску) применяется нестроганая.

Для окраски фасадов используются клеевые и масляные краски. Окраска производится за один раз, без предварительной шпаклевки. Карнизы на зданиях обычно очень просты. Это или подшитый чистым тесом свес кровли с

самой примитивной отделкой концов стропил и лобовой доской по ним или подшивной коробчатый карниз, также очень просто решенный, без сложных профилей.

Наличники, пилястры и крыльца просты и хорошо подчеркивают деревянную конструкцию.

Службы (сарай, погреб и пр.) при доме располагаются в отдельно стоящих зданиях, на расстоянии 10—15 м от жилого дома. Так же как и у жилых домов, фасады их обшиты тесом и окрашены. В пригородах, как правило, все службы располагаются в подвале.

В пригородных домах с мансардой лестница, ведущая на мансарду, нередко имеет самостоятельный вход со двора. Изредка строятся такого же типа дома на две или три квартиры.

Максимальное количество жилых комнат в доме (с мансардой) — четыре, чаще — три. В большинстве случаев, комнаты решаются непроходными, имеют выход в переднюю и все соединены между собой дверями. Кухня также соединена с передней и с одной из комнат. В двух-, трехквартирных домах бывают квартиры из одной жилой комнаты с кухней-столовой.

Несмотря на суровый климат, сеней, как правило, не бывает. В домах с центральным отоплением обычно наружу ведет (из передней) одна дверь. При печном отоплении имеются две двери в толщине стены, открывающиеся одна наружу, а другая — внутрь здания.

В мансарде располагаются одна или две комнаты. Если мансарда имеет отдельный вход с улицы, то в одной из

комнат имеется плита, и, таким образом, мансарда может рассматриваться как отдельная квартира. Комнаты на мансарде утеплены, а лестничная клетка и остающаяся неиспользованная часть чердака, равно как и проход от лестницы в комнаты, остаются холодными.

Размер жилых комнат обычно бывает в 15—20 м². Высота помещений в индивидуальных малоэтажных домах колеблется от 2,5 до 2,8 м в первом этаже и от 2 до 2,7 м в мансардах. Наиболее распространенная высота в первом этаже — 2,5—2,6 м. Широкое распространение имеют стальные шкафы.

Кухонные очаги, в основном, бывают трех типов: усовершенствованная варистая печь (типа русской печи) с плитой в шестке, имеющей коробку для горячей воды (размер печи в плане примерно 1,60×1,25 м), обычная дровяная плита, типа так называемой сунцевской, в металлическом футляре с духовым шкафом и коробкой для горячей воды и плита с приспособлением для центрального водного отопления всего здания (размер в плане 0,64×1,20 м).

В кухнях небольших домов мойки представляют собой шкафчик (деревянный), в верхнюю крышку которого, покрытую оцинкованным железом, вделана обычная круглая или прямоугольная кухонная раковина. Крышка шкафчика сделана с небольшим уклоном к раковине. В шкафчике хранится обычно помойное ведро и различные предметы уборки. Крышка шкафчика может быть использована также и как стол для разделки продуктов. Размер такой примитивной мойки: 45—50×135—150 см. При кухне почти все-

¹ Фото В. Горнова.

Дома в г. Сортавале. Первые два дома справа — каркасные с засыпкой: в одном — засыпка из сухих опилок со стружками, в другом — засыпка сухим растительным слоем торфа. Третий дом справа — брусчатый, четвертый — из мелких шлакобетонных блоков с засыпкой шлаком. Во всех домах ленточные бетонные фундаменты и подвальные помещения.



гда имеется один или два шкафа, встроенных или пристроенных.

Уборные устраиваются внутри здания лишь при наличии канализации и водопровода. При отсутствии канализации устраиваются люфтказеты, которые, что особо надо подчеркнуть, никогда при здании не располагаются, а выносятся под одну крышу с надворными постройками, т. е. не ближе чем на 10—15 м от здания. Люфтказеты — холодные, как правило, засыпного типа. С противоположной входу в клозет стороны устраивается легко доступный люк для засыпки торфа или земли и для выгребя нечистот.

Ванные не имеют широкого распространения даже в поселках, снабженных канализацией. Очень часто вместо ванных комнат в подвале под зданием устраивается небольшая баня (площадью 4—6 м) с котлом для нагрева воды, каменкой для пара и полками.

В подвале, кроме бани, располагаются помещения для хранения дров, хозяйственного инвентаря и оной, снабженные ларями и закромами. Кроме того, в подвале часто отводится место для небольшой домашней мастерской (шерстака).

В г. Салми и в некоторых других местах бани расположены во дворе, в отдельных небольших рубленых домиках.

Наиболее распространенный способ отопления в небольших жилых домах — печной. Печи все рассчитаны под дрова. Как правило, в отличие от наших печей, отапливающих 2—3 комнаты, финские печи рассчитаны на отопление одной комнаты.

Чаще всего в жилых домах встречается круглая печь (типа утермарьонской) в металлическом футляре, большей частью, из оцинкованного железа. Диаметр такой печи колеблется от 45 до 80 см, высота — до 2 м.

Сооружаются также прямоугольные печи, облицованные, обычно, самыми разнообразными изразцами.

В новых домах получило широкое распространение центральное водяное отопление от плиты или от небольшого котла, расположенного в подвале.

Обращают на себя внимание часто применяющиеся радиаторы в виде плоской коробки. Такой радиатор отступает от стены всего на 4—4,5 см.

Вентиляция помещений с печным отоплением осуществляется при помощи печей, причем доступ наружного воздуха в комнаты устроен через стандартные хлопушки, размером 15×15 см, устроенные в наружных стенах, примерно, на уровне верхней части окна. Форточек, как правило, в окнах не имеется.

Отличительным признаком оконного переплета в небольших жилых домах (как двухстворного, так и трехстворного) является наличие между створками вертикального импоста. Зимние переплеты на лето снимаются и хранятся на чердаке.

Современные двери делаются, как правило, совершенно гладкими и состоят из столитного щита, окантованного по всему периметру двери брусом из массива. В отличие от наших дверей, однопольные двери имеют еще одну четверть в приводе и порог. Это делается с целью уменьшения звукопроницаемости.

Окна и двери обычно окрашены белой масляной краской.

Стены внутри деревянного здания, во всю высоту, независимо от конструкции их (рубленые или каркасные), как правило, обиваются картоном, толщиной 1—2 мм и затем оклеиваются обоями.

Стены кухни и передней (иногда и жилых комнат) обиваются рифленным картоном и окрашиваются масляной краской «под торцовку». Стены капитальных зданий штукатурятся и большей частью красятся прочной клеевой краской.

Полы окрашены масляной краской с предварительной шпаклевкой и проклейкой швов серпянкой. Довольно значительное распространение имеют и полы,

крытые линолеумом или специальным пропитанным картоном.

Потолки в жилых домах, в том числе иногда и в капитальных, подшиваются чистым тесом (вагонкой) шириной 5—7 см и окрашиваются масляной, чаще всего белой, краской. Не окрашенный, а лишь покрытый лаком потолок также имеет довольно широкое распространение.

Остановимся более детально на конструкциях обследованных нами малоэтажных домов на новой территории Карело-Финской ССР (б. Финляндии).

Каркасные и шлакобетонные дома являются, как правило, сооружениями последних лет, а брусчатые и рубленые более давними.

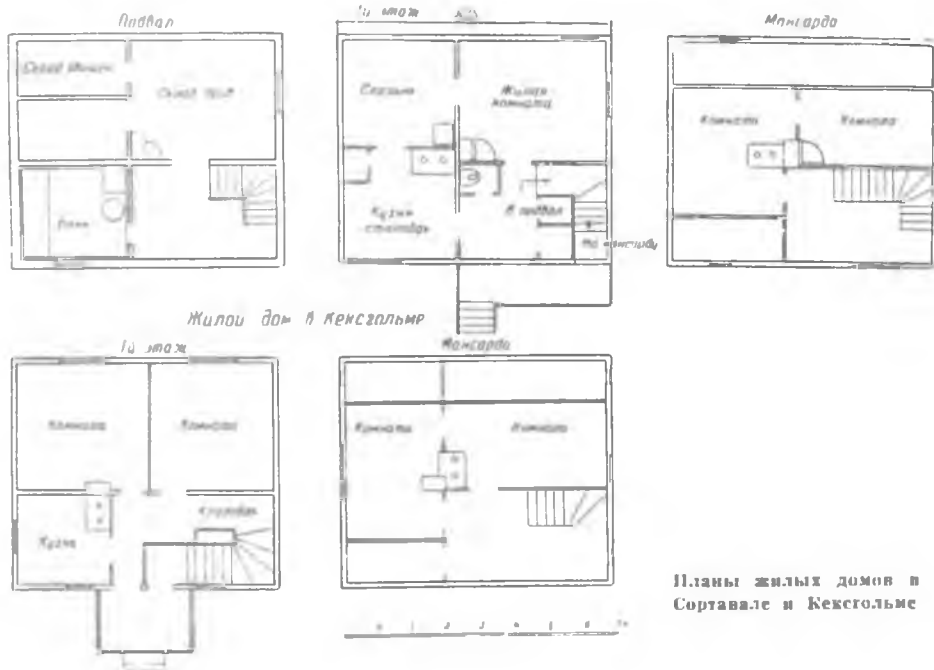
Как в брусчатых, так и в каркасных и шлакобетонных домах часто встречаются подвальные помещения, образованные ленточными фундаментами, бетонными или железобетонными стенами. Толщина фундаментных стен от 18 до 25 см, высота — 2—2,5 м, причем цоколей, высотой 60—80 см, образуется якими же фундаментными стенами. В покое делаются маленькие окна для освещения и вентиляции подвального помещения. Некоторые из них служат для загрузки дровяного склада. В случае устройства в подвале бани, стены банного помещения изнутри дополнительно утепляются обычными или шлакобетонными кирпичами или деревянной обшивкой. Перекрытия над подвалами — железобетонные с толстым слоем засыпки сверху сухим растительным слоем торфа или опилками со стружками. Полы в подвалах бетонные или вымощенные камнем, с последующей цементной затиркой. В подвалах устраивается бетонный полый фундамент под печи дома. Часто небольшая пустота внутри этого фундамента используется под складское помещение.

В местах, изобилующих гранитными породами, ленточные фундаменты под стены дома и печи иногда делают из гранитных блоков, средними размерами 0,2×0,5×0,8 м. Дома, построенные на скалистом грунте, опираются на гранитные столбы, между которыми делается бетонная или каменная затирка.

Иногда делают также под домами подполье. Балки деревянных перекрытий над подпольем обычно оставляют открытыми — для лучшего проветривания из. Слой теплоизоляции в таком перекрытии располагается выше балок.

В рубленых домах обычно в дело употребляется бревно, окантованное с двух сторон, или брус. Конопатка сруба производится из сухого мха. Снаружи, после двух-, трехгодичной осадки сруба, брусчатый дом обшивается лицевой обшивкой, под которой, как правило, дается слой толя или пропитанного битумом картона. Внутри по брусчатой стене прибивается гвоздями картон (плитный фибровый материал) толщиной от 2 до 10 см, а по картону — обои или покраска. Применяется вертикальная обшивка, горизонтальная или комбинированная (до уровня подоконников вертикальная и

Жилищный дом в Сортавале



Планы жилых домов в Сортавале и Кексгольме

мансардном помещении — снова вертикальная).

Интересно отметить, что почти во всех осмотренных брусчатых (рубленых) домах обнаружены дефекты в картонной внутренней обшивке и в обоях. Картон вместе с обоями отстает от стены, пучится и провисает. Особенно это видно на пнях. Все эти дефекты могут быть объяснены постоянными деформациями и осадками сруба, максимальными в первый период существования дома.

Наряду с рублеными и брусчатыми домами широкое распространение имеют и каркасные. Основными преимуществами каркасных домов по сравнению с рублеными являются простота их изготовления, дешевизна, значительная экономия древесины на стенах и отсутствие больших деформаций в конструкции.

Обычно употребляются стойки, сечением 5×10 см, расстояние между стойками — 40—70 см. Стойки с каждой из сторон обшиваются слоем толя, а по толю делается дощатая обшивка толщиной в 2 см, иногда из старых, несортowych досок. Для придания каркасу большей пространственной жесткости, наружная обшивка часто бывает диагональной. Все пространство между стойками заполняется ничем не пропитанным сухим растительным слоем торфа (сфагнумом) или опилками со стружками от механической обработки дерева. По наружной обшивке дается слой толя, по толю — лицевая деревянная обшивка, такая же, как и в брусчатых домах, т. е. вертикальная, горизонтальная или комбинированная. В новых домах, например, в рабочем поселке при целлюлозной фабрике в г. Кексгольме, некоторые каркасно-засыпные дома снаружи оштукатурены по металлической плетеной сетке, набитой по слою толя и наружной обшивке каркаса.

По внутренней обшивке обычно прибивается картон толщиной 2—5 мм, по картону — обои или покраска.

Ознакомление со строительством засыпных каркасных домов на территории Карело-Финской ССР убедительно показывает, как можно рационально использовать местные дешевые материалы: сфагнум и опилки со стружкой в малоэтажном строительстве. Как известно, опыт применения торфа и опилок в качестве теплоизоляции деревянных каркасных домов имел место и у нас (поселок Сокол, Москва), причем опыт этот окончился неудачей.

Ошибка в нашем опытном строительстве каркасно-засыпных домов заключалась в том, что только один влагоизолирующий слой давался у наружной поверхности стен домов, вследствие чего появились сырость и гниение дерева. Совершенно иная картина получается в том случае, если даются два влагоизолирующих

Вверху: каркасно-засыпной дом в г. Сальми. Засыпка — опилки со стружками. Драночная кровля покрашена красной краской. Печное отопление.

Внизу: жилой дом в Кексгольме. Стены брусчатые, рубленые, обшитые тесом. Отопление печное. Кровля из рубероида красного цвета.





слоя: один внутри помещения, другой — снаружи. В данном случае при разности температур снаружи и внутри помещения поток водяного пара, наталкиваясь на внутренний влагоизолирующий (паронепроницаемый) слой, теряет свою влажность и упругость, и только незначительная часть пара может проникнуть в толщу ограждения, т. е. образование конденсата снижается до минимума. Как правило, в финских домиках устраивается три влагоизолирующих слоя из толя: первый слой, снаружи под лицевой обшивкой, имеет, видимо, своим основным назначением уменьшить продуваемость стены; следующий слой толя предохраняет теплоизоляцию от метеорологической влаги, которая может проникнуть в стену от атмосферных осадков (дождя, снега), и, наконец, внутренний слой толя (под внутренней обшивкой и отделкой) уменьшает влажность внутреннего воздуха, проходящего через стену, а следовательно, уменьшает конденсацию влаги внутри стены. Если при этом в дело употребляется сухой лес для обшивок и каркаса стены и сухая теплоизоляция (сфайнум, опилки со стружками), то образование сырости и грибка в каркасно-засыпном доме не должно иметь места. Осмотренные нами каркасно-засыпные дома (по внешним признакам, давней постройки) находятся в хорошем состоянии.

Несущая перегородка в каркасных домах обычно располагается около середины дома и делается тоже каркасной, обшитой с двух сторон картоном и тесом и засыпанной сухими опилками. По досчатой обшивке каркаса снова дается картон, но картону — обои или покраска. Часть перегородки делают каркасной, обшитой с каждой из сторон толстым (1 см) картоном.

Капитальные дома с шлакобетонными стенами встречаются двух типов. Первый тип — стена, состоящая из двух стенок, сложенных из шлакобетонных мелких блоков на ребро. Размеры шлакобетонного кирпича $250 \times 120 \times 65$ мм. Обе стенки связаны между собой тычковыми блоками, расположенными по высоте через каждые 2—3 ряда и по длине — через два блока. Промежуток между стенками шириной 12 см заполнен котельным шлаком. Общая толщина такой шлакобетонной стены 25 см, снаружи и внутри стена оштукатурена.

Второй тип капитальных стен состоит из L-образных шлакобетонных сплошных блоков с воздушной прослойкой между блоками в 3—4 см. Общая толщина такой стены с наружной и внутренней штукатуркой равна 36—37 см.

Несущие перегородки в шлакобетон-



Вверху: Жилой дом в Сортавале. Наружные оштукатуренные стены из двух рядов, поставленных на ребро, шлакобетонных мелких блоков. Промежуток заполнен шлаком. Ленточный бетонный фундамент; подвальное помещение. Центральное (от плиты) отопление. Кровля черепичная.

Внизу: жилой дом в Кекегольме. Стены из L-образных шлакобетонных блоков, оштукатуренные. Кровля из рубероида красного цвета.

лых домах устраиваются из того же материала, из которого делаются наружные стены.

В деревянных домах обычно устраивается перекрытие из досок или брусков с лагатам, уложенным по черепным брускам. По накату дается слой картона или бумаги. Расстояние между балками (брусками или досками) перекрытий равно 60—70 см. Для того, чтобы создать большую толщину теплоизоляции, лаги, на которые опирается брусчатый пол, искусственно поднимаются с помощью подкладок или деревянных столбиков.

Обращает на себя внимание повышенная (в несколько раз), по сравнению со стенами, теплоизоляция перекрытий. Так, например, если в каркасных домах толщина теплоизоляции (торфа или опилок) в стенах равна 10 см, то в перекрытиях теплоизоляции из такого же материала имеет толщину 25—30 см. Это объясняется условиями сурового финляндского климата.

В железобетонных перекрытиях, как и в деревянных, увеличивают строительную высоту для того, чтобы получить толстый слой теплоизоляции. Засыпка всех пустот в толщине перекрытия делается обычно сфагнумом или опилками со стружками. Стены мансардных помещений во всех типах домов облегченные, каркасные. Каркас из стоек в 5×10 см обшит с двух сторон картоном и тесом. Между стойками производится засыпка теплоизоляцией: торфом или опилками. Потолки мансардных помещений утепляются так же хорошо, как и перекрытия.

Обычно карниз в малоэтажных домах всех типов приподнят и наружные стены кончаются на 60—80 см выше уровня пола чердачного перекрытия. В образованной таким образом пазухе часто делают небольшие окна для освещения чердачного помещения. Устройство повышенных над чердачным перекрытием наружных стен карниза имеет большой смысл, так как оно увеличивает мансардное помещение, улучшает утепление карниза, а главное (в каркасных засыпных домах), в чердачном помещении по контуру наружных стен создаются хорошие условия для контроля над состоянием засыпки в стенах и, в случае необходимости, исправления ее. В этих местах доски пола чердачного помещения делаются съемными, наружные стены — открытыми. Таким образом, в любой момент можно осмотреть состояние засыпки в стенах и в перекрытии и, в случае образования пустот, сделать подсыпку теплоизоляции.

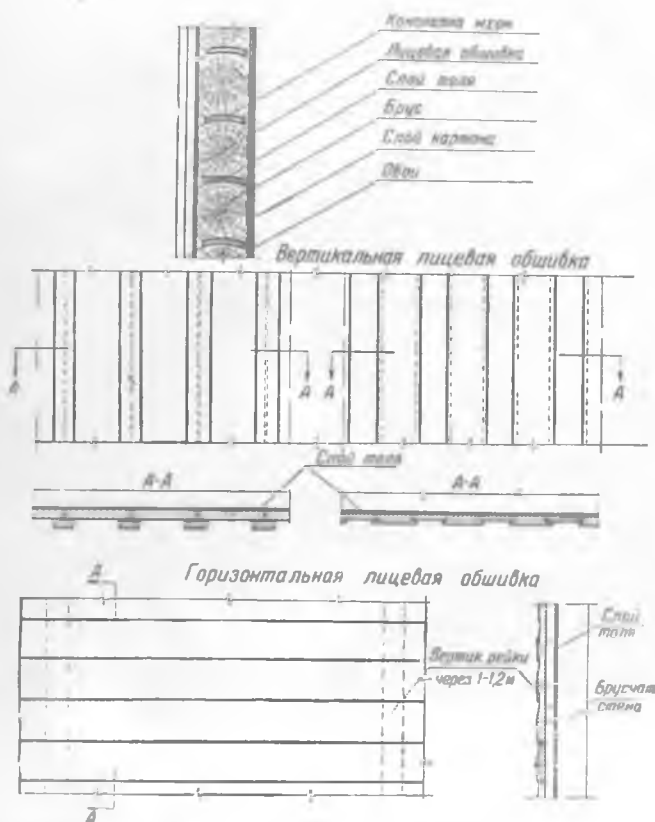
Стропила в каркасных домах обычно применяются дощатые, гвоздевые, иногда брусчатые. Расстояние между стропила-

Вверху: жилой дом в Сортавале. Каркасные стены с засыпкой опилками со стружкой. Печное отопление. Фасад дома покрыт олифой с охрой (масляной краски не имеет). Кровля из оцинкованного железа. Под домом — подвальное помещение, точный бетонный фундамент.

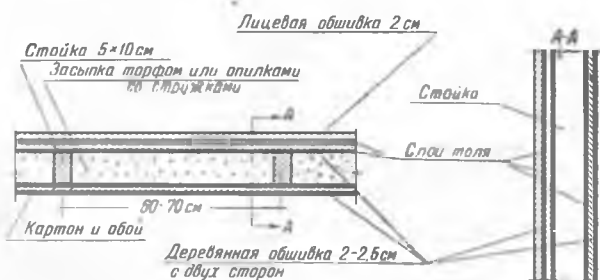
Внизу: деревянные каркасно-засыпные дома в Кексгольме. На переднем плане — дом, оштукатуренный снаружи по металлической плетевой сетке.



Разрез брусчатой стены



Наружная стена каркасного дома



Перегородки каркасных домов

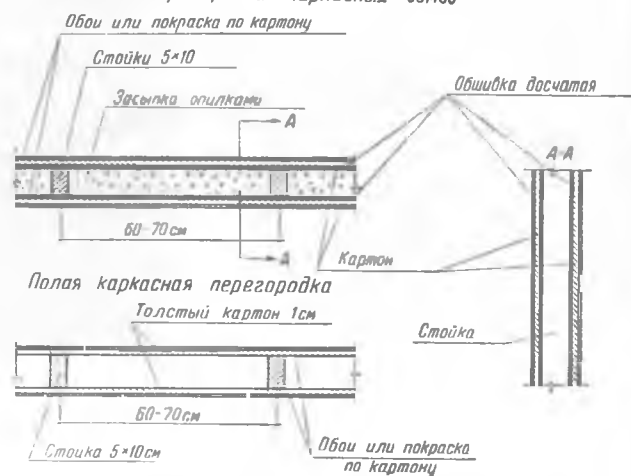
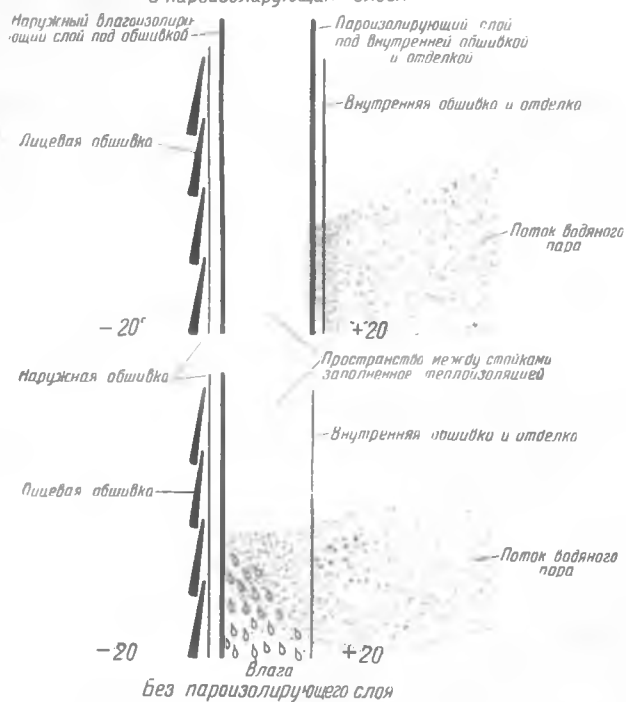


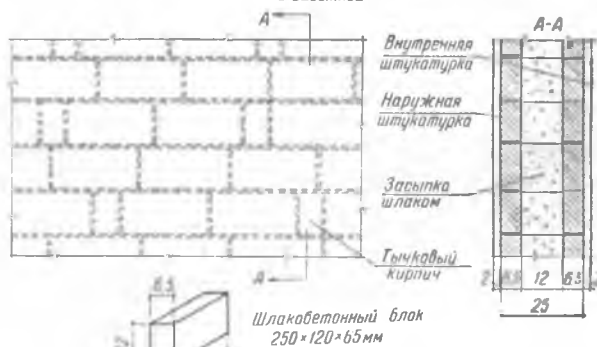
Схема образования конденсата в наружных стенах и покрытиях

С пароизолирующим слоем

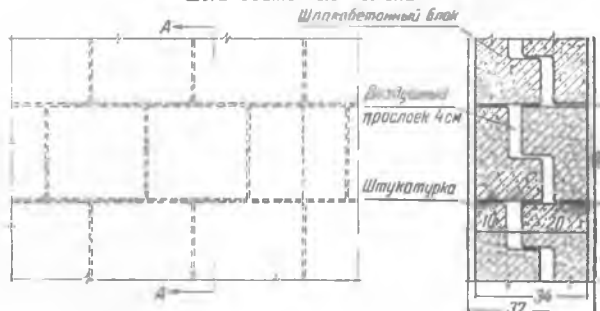


Наружные стены капитальных домов

Шлакобетонные мелкие блоки с засыпкой

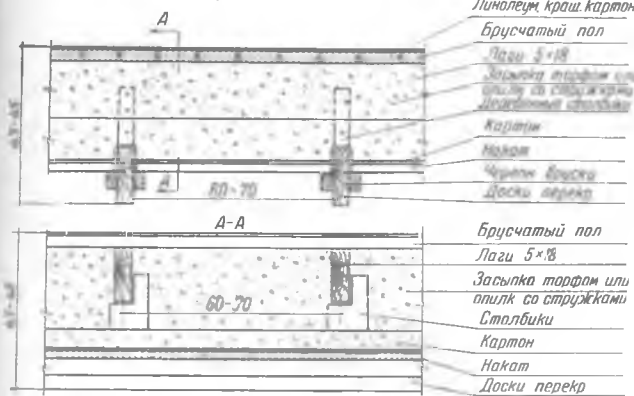


Шлакобетонные блоки

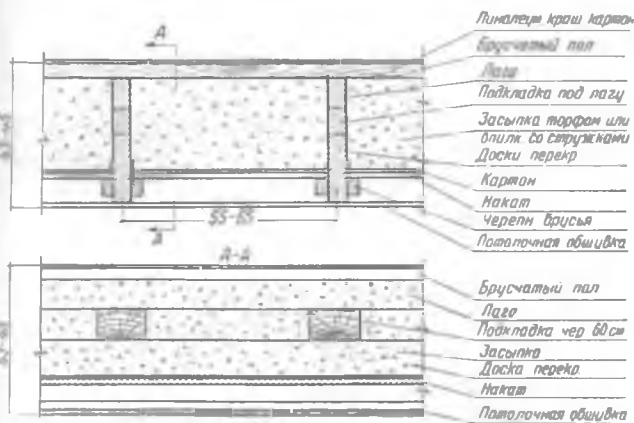


КОНСТРУКЦИИ ПЕРЕКРЫТИЙ

Деревянное перекрытие в 1 этаже

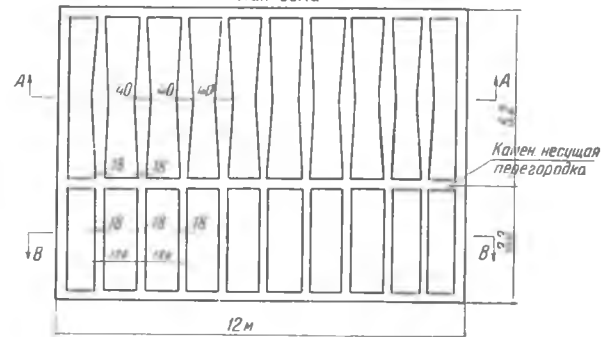


Деревянное перекрытие в мансарде (чердачное)

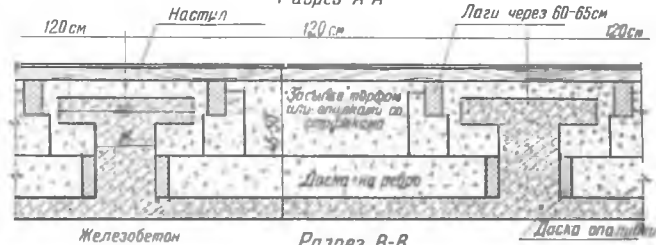


Железобетонные перекрытия в капитальных домах

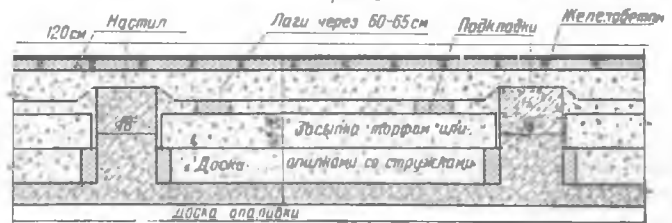
План дома



Разрез А-А



Разрез В-В



мы — 60—70 см. В коньке стропил дается завязка и в месте опирания стропил на наружные стены делается жесткий угол посредством подкоса и горизонтальной стяжки.

Мы видели кровли четырех типов: руберойдные, драночные, железные и черепичные. Руберойд обычно накладывается по обшивке кровли горизонтальными рядами (реже — вертикальными). Руберойд применяется разной расцветки: красной и светлосерой. Драночная кровля — из крупных дранок со средними размерами 30×15×0,6 см. Железо для кровель применяется исключительно оцинкованное.

Жилищное строительство в Карело-Финской ССР (на б. территории Финляндии) велось почти исключительно мелкими частными застройщиками. Этим объясняется почти полное отсутствие в строительстве индустриализации и стандартизации, а также значительная разбросанность застройки.

Архитектура малоэтажных жилых домов несколько однообразна и даже монотонна. Тем более значительной становится роль цвета во внешнем виде зда-

ний, не богатых архитектурными деталями и декоративными формами. Изучение свойств финских красок и применяемых способов окраски (окраска по нестроганой обшивке, окраска кровельной стружки) представляет несомненный интерес и должно быть включено в число исследовательских тем Академии архитектуры СССР.

Устройство подвалов под жилыми зданиями дает возможность не делать глузб во дворе, что очень удобно в суровых климатических условиях. Необходимо серьезное экономическое изучение вопроса о рациональности устройства подвалов в нашем малоэтажном строительстве.

Большинство осмотренных нами малоэтажных жилых домов имеет высоту помещений первого этажа в 2,40 м и мансарды — в 2,40—2,60 м. Применение такой высоты в нашем малоэтажном строительстве может дать большой экономический эффект.

Своеобразное устройство и высокое качество печей и кухонных очагов и, особенно, кухонных плит, приспособленных для центрального отопления всего здания, требует тщательного изучения, как и другие санитарно-технические

устройство (вентиляция, люфтоклазеты, бани и пр.) этих домов.

Ознакомление с малоэтажными домами на новой территории Карело-Финской ССР убеждает нас также в том, что облегченные каркасные дома пригодны не только для теплого или умеренного климата, но и для сурового климата севера, причем не обязательно устраивать в таких домах отопление со стационарным тепловым потоком, но может быть применено и обычное печное, дровяное, отопление. Основными материалами для теплоизоляции в малоэтажных домах Карело-Финской ССР являются засыпки из сухого растительного слоя торфа (сфагноума), сухих опилок со стружками от механической обработки дерева и шлака. При технически грамотном решении конструкции каркасного дома и надлежащем качестве работ применение теплоизоляции в виде засыпки сухим торфом, опилками и шлаком — становится рациональным.

В финском малоэтажном строительстве очень широко применяется картон (плитный фибровый материал). Наркомат стройматериалов должен принять меры к значительному расширению плитных фибровых материалов для нашего малоэтажного строительства.

ВЕНТИЛЯЦИЯ В ЦЕНТРАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КРАСНОЙ АРМИИ

Б. МЕРЖВИНСКИЙ

Устройство вентиляции, размещение вентиляционных камер и каналов в театре является сложной инженерной задачей, связанной с преодолением многих затруднений архитектурного, конструктивного и хозяйственного порядка.

Общая схема устройства вентиляции сводится, обычно, к размещению вентиляционных камер, подсчету их нагрузок, разводке воздухопроводов и расчету их. Вентиляция отдельных групп помещений вызывает необходимость установки для каждой группы своих приточной и вытяжной камер. В Центральном театре Красной армии, например, для зрительного зала потребовались бы при таком подходе одна-две приточных камеры и одна вытяжная; для фойе — две приточных и две вытяжных; для артистических уборных — две приточных и две вытяжных; для каждого тамбура — обязательно по одной приточной и т. д. По всему театру потребовалось бы установить, по меньшей мере, 18—20 приточных камер и не меньшее количество вытяжных.

При таком решении схемы вентиляции выявляется много неудобств при проектировании, при строительстве и при эксплуатации.

Прежде всего, для размещения вентиляционных камер требуется значительная площадь. Обычно под камеры отводятся второстепенные помещения: подвалы, чердаки, темные помещения и др. Но не всегда этим можно ограничиться, и часто, особенно для приточных камер, приходится занимать полноценные помещения, входящие в общую кубатуру здания. Занятие второстепенных площадей тоже удается подчас с значительными трудностями, так как эта площадь нужна для всяких хозяйственных целей.

Кроме того, для питания тепловой энергией приточных камер приходится по всему зданию проводить, наряду с отопительной сетью трубопроводов, еще и вентиляционную сеть, а для подводки электроэнергии — и силовую электросеть, и приточным и вытяжным камерам, т. е. наряду с осветительной сетью создавать и силовую.

Наряду с этим, размещение в различных точках здания вентиляторов, при пуске их в работу, создает ощутительный шум.

И, наконец, оборудование системы вентиляции при многочисленности венти-

ляционных камер обходится дорого, а коэффициент использования таких камер — ничтожен. Камеры тамбуров, например, должны быть пущены в действие только на время съезда и разъезда зрителей, т. е. на час до спектакля и на час после спектакля, а остальные 22 часа в сутки эти камеры бездействуют. Камеры зрительного зала будут работать всего около четырех часов в сутки, камеры фойе и того меньше.

Эксплуатация такой системы вентиляции крайне беспокойна: обслуживающему персоналу то и дело приходится ходить от камеры к камере, прекращая действие одной камеры и пускай в работу другую, в соответствии с меняющимся режимом театра. Это вызывает необходимость содержания многочисленного обслуживающего персонала для управления вентиляцией.

Из сказанного видно, что все не-

удобства, вызываемые принятым оборудованием вентиляции, кроются в многочисленности камер.

Существующие нормы проектирования, указывая предельные длины вентиляционных воздухопроводов (причем эти длины незначительны), тем самым вызывают необходимость появления большого количества вентиляционных камер. В этих нормах мы не находим ничего, что шло бы навстречу требованиям наших крупнейших строек. Как пример неудачного решения идеи отопления и приточной вентиляции, запроектированной с соблюдением всех правил и норм, можно привести завод «Шарикоподшипник», где посажено свыше двухсот микроскопических (для такого гиганта) отопительно-вентиляционных агрегатов.

Новое в устройстве систем вентиляции, это — укрупнение вентиляционных камер. В здании Центрального театра

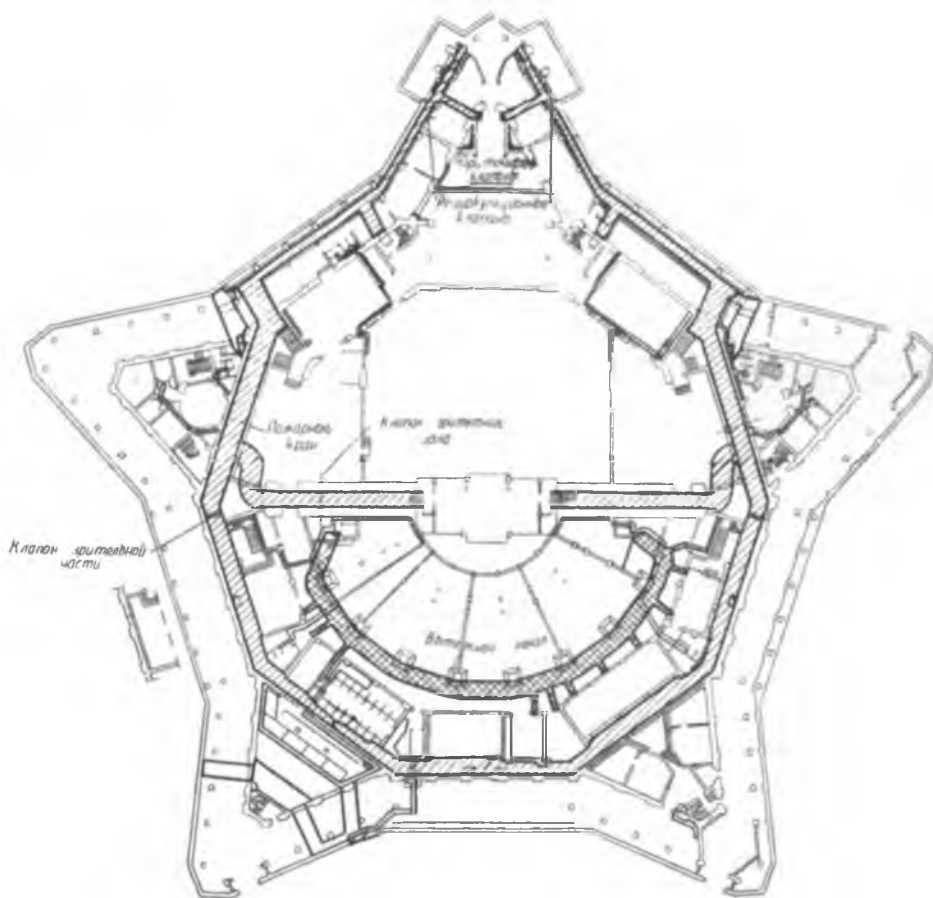


Схема приточно-вытяжной вентиляции Центрального театра Красной армии.
План 1-го этажа

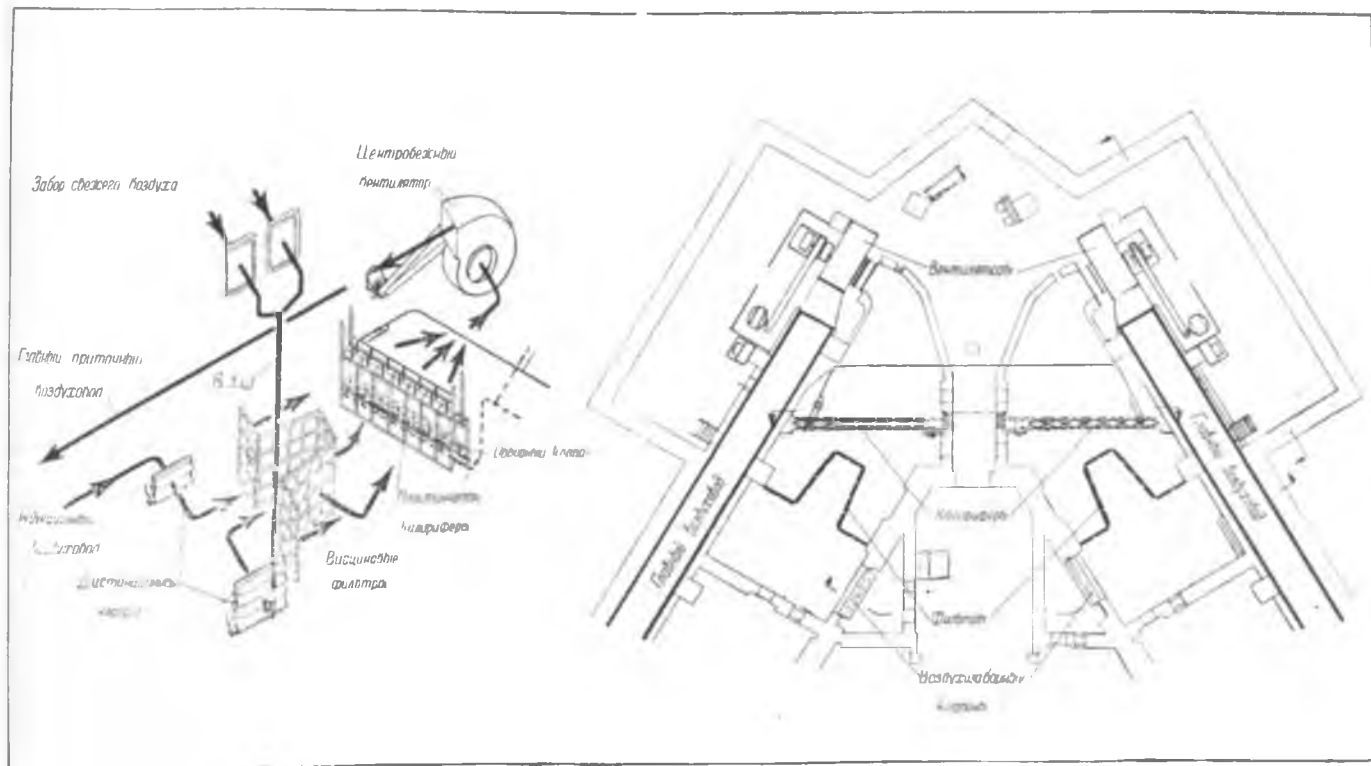


Схема центральной приточной камеры

План центральной приточной камеры

Красной армии это укрупнение доведено до предела, и все здание вентилируется в основном одной приточной и одной вытяжной камерами. Таким же образом устроена система вентиляции в здании Академии имени Фрунзе. Эти два здания являются единственными сооружениями учебного и театрального типа в СССР, где устроены такие централизованные системы вентиляции.

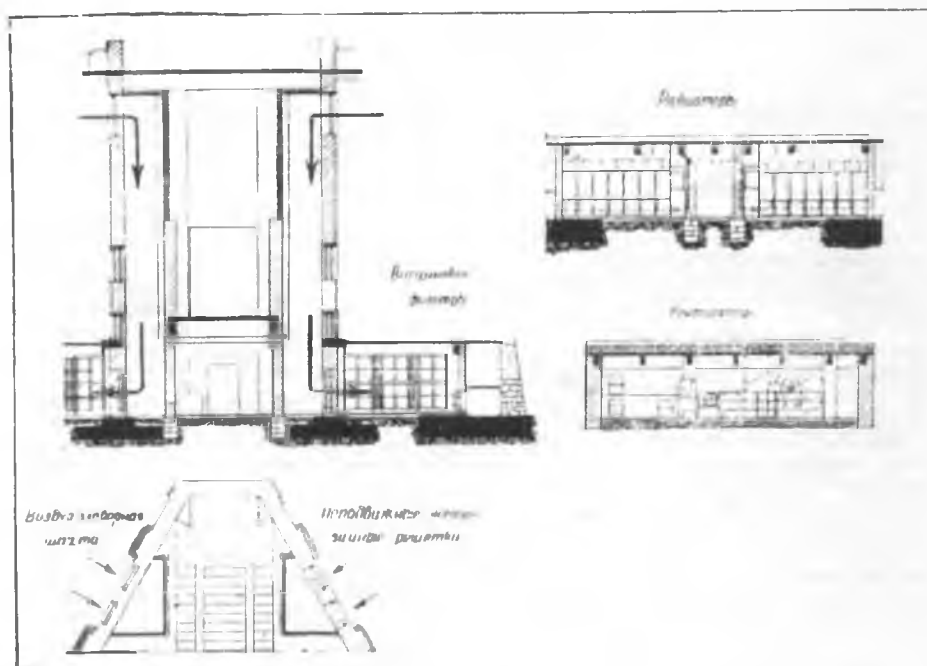
Принцип этого устройства заключается в том, что из одной центральной приточной камеры свежий воздух гонится вентилятором по воздухопроводам, запроектированным и выполненным таким образом, что определенные группы каналов обслуживают определенные группы помещений. У основания этих каналов установлены вентиляционные клапаны, приводимые в движение дистанционными приводами, управляемыми из пульта управления в машинном отделении. Для наблюдения за клапанами на пульте управления имеются сигнальные лампочки, указывающие положение вентиляционных клапанов. Нажатием кнопки на пульте управления соответствующий вентиляционный клапан устанавливается в желаемом положении.

В результате получается очень подвижная, динамичная система вентиляции. В любой момент, без затруднений, простым нажатием кнопок на пульте управ-

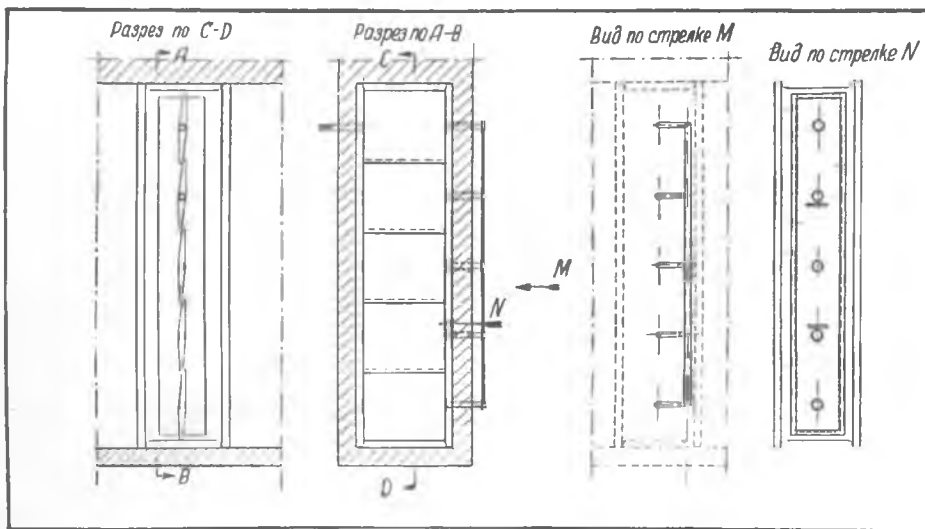
ления работу системы вентиляции можно перестроить на желаемый режим и срочно направить потоки воздуха на группы помещений, которые работают в данный момент.

В условиях театра, работающего в течение одного дня в самых различных

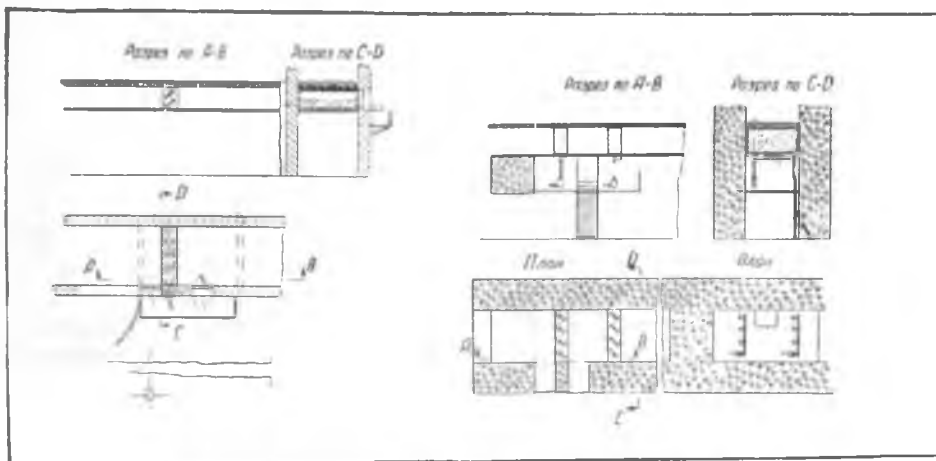
режимах, такая динамичность системы создает особенно выгодные условия: при съезде зрителей потоки воздуха направляются в тамбуры и предупреждают приток холодного воздуха снаружи; во время спектакля главная масса воздуха направляется в зрительный зал; в ан-



Разрезы по центральной приточной камере



Установка вентиляционного клапана. Общий вид



Приточная вентиляция. Установка вентиляционных клапанов

трактах она распределяется в фойе и по другим помещениям. Иначе говоря, при помощи одной и той же приточной камеры создается возможность обслужить разные части театра, требующие различной вентиляции в разное время. Благодаря этому, достигается большая экономия в оборудовании камер. Так, если бы в Центральном театре Красной армии были оборудованы местные приточные камеры, то общая мощность оборудования должна была бы соответствовать подогреву и механическому перемещению 330 тыс. м³ воздуха в час. Центральная камера, обслуживающая те же помещения с более сильным эффектом, имеет оборудование всего на 152 000 м³ в час, т. е. коэффициент использования оборудования равен 0,46.

Таким образом, мощность оборудования приточной вентиляции Центрального театра Красной армии при централизованной камере в два с лишним раза меньше, чем при многочисленности камер. В Академии имени Фрунзе коэффициент оборудования определен в 0,67.

Для управления такой системой вен-

тиляции не требуется многочисленного обслуживающего персонала, который нужен при наступлении очередного режима в здании закрывать, открывать клапаны в здании, пускать в работу одни моторы, выключать другие, регулировать температуру воздуха, подаваемого в здание, и пр. При центральной вентиляции приточной камере всей системой вентиляции управляет всего один человек, без всякого труда: регулирует температуру воздуха, не выходя из помещения машинного отделения, и направляет потоки воздуха — в соответствии с режимом здания — с пульта управления, простым нажатием кнопки.

Испытание вентиляции в этом здании показало положительный эффект ее работы. Например, в тамбурах, благодаря сосредоточенному подпору воздуха, нейтральная зона поднялась до уровня пола, и воздух всем сечением наружной двери выходил из помещения наружу. Это значит, что врывания наружного воздуха не наблюдается даже при открытой двери.

Централизованная система вентиляции, имея мощные магистральные воздуховоды, пронизывающие здание от одного конца до другого, предъявляет серьезные требования к архитектору и конструктору уже в стадии эскизного проектирования. Вентиляция может получить в этом случае наилучшие решения: места для приточных камер отводятся соответственно требованиям вентиляции, площади — соответственно оборудованию, вентиляционные каналы размещаются удобно в конструкциях зданий и совершенно незаметны.

Здание Центрального театра Красной армии, равно как и здание Академии имени М. В. Фрунзе, является убедительным примером возможности рационального и удобного размещения вентиляционных коробов при своевременном сочетании работы архитектора, конструктора и санитарного техника: оба здания сооружены на железобетонных каркасах, и, тем не менее, никаких вентиляционных коробов там незаметно.

При подобной системе вентиляции отпадают многочисленные неудобства, сопутствующие децентрализованной системе. Сосредоточение вентиляционного оборудования в одной камере (вместо 18—20) требует значительно меньше места, и сама камера может быть расположена в любой точке. В Академии имени Фрунзе, например, она вынесена совсем из пределов здания. Тепловая и электрическая энергия в такой системе вентиляции подводится лишь к одному месту, и необходимость в разводящих сетях отпадает. Достигается полная бесшумность при работе вентиляции. В артельном зале Центрального театра Красной армии, в условиях абсолютной тишины, не слышалось никакого шума от центральной приточной камеры даже при напряженном прислушивании.

В создании централизованной системы вентиляции имеются, конечно, и некоторые трудности, основной из которых является усложнение самого проектирования. При пропуске через одни и те же воздуховоды различного количества воздуха, при разных режимах вентиляции, аэродинамическая картина в воздуховодах меняется. Поэтому расчеты воздуховодов и сочетание сопротивлений в них при различных режимах вентиляции весьма сложны и кропотливы. Вентиляционные клапаны дистанционного управления и сочетание их с механизмами по существу являются новшеством — ни таких клапанов, ни таких механизмов привода, ни их сочетания у нас не применялось. Естественно, что при этом нельзя полностью уложиться в стандартное оборудование и кое-что приходится изобретать в соответствии с новой системой. Все эти трудности на сегодня в здании Центрального театра Красной армии преодолены лишь в основном. Полностью оборудование системы вентиляции здесь еще не закончено. Однако, и в таком виде система эта уже показывает все свои преимущества.

Нет никакого сомнения в том, что, в условиях нашего социалистического строительства, централизованные системы вентиляции получают самое широкое распространение.

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО



Мавзолей в Николо-Погорелом, Смоленской обл. Арх. М. Ф. Казаков. 1784—1802 г.
Mausolée à Nicolo-Pogoréloé, région de Smolensk. Arch. M. F. Kazakov. 1784—1802

НИКОЛО-ПОГОРЕЛОЕ

(К 200-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
Ф. ШУБИНА)

И. ИЛЬИН

Мавзолей в Николо-Погорелом (Смоленская область) — одно из выдающихся произведений Казакова. Центральный его вход-портик имеет пять крупных барельефных композиций, расположенных в верхней части лоджии. На этом же уровне, на наружных стенах мавзолея, размещены восемь горельефов. В нижней части стены над боковыми дверями и большими окнами расположено еще семь плоских однофи-

гурных барельефов. Внутри мавзолея помещено надгробие И. С. Барышникова. На архитраве и стенах интерьера расположены пятнадцать многофигурных барельефных сцен.

Любопытно сравнить этот памятник с церковью в усадьбе того же Барышникова — в Алексине (1794 г.). Она имеет восемь наружных барельефов, по пропорциям и местоположению на стенах церкви аналогичных николо-погорельским. Кроме того, на западной стене по бокам входа помещались два больших однофигурных барельефа. На восточной стене находился еще один такой же барельеф, расположенный в центре. Здесь, следовательно, принято такое же расположение скульптуры, как и в Николо-Погорелом.

И. С. Барышников умер в 1782 го-

ду. Его сын, И. И. Барышников решил увековечить память отца постройкой мавзолея. Мавзолей строился с 1784 по 1802 год. Таким образом, проект мавзолея должен быть отнесен к 1783—1784 гг. Этим же годом должны датироваться и скульптуры, вернее, подготовительные эскизы к ним и рисунки. Бесспорно, что архитектор и скульптор работали здесь рука об руку.

Надгробие Барышникова в виде плоской пирамиды со склоненной над саркофагом фигурой плакальщицы и медальоном усопшего приписывалось Мартосу, который не раз применял подобные композиции. Естественно было приписать ему же и наружные скульптуры памятника, так же как и алексинские барельефы. Но более внимательное изучение барельефов



Мавзолей и Николо-Погорелом. Скульптурный триптих портика. Скульптор Ф. Шубин. 1784 г.
Mausolée à Nicolo-Pogorélové. Triptyque sculptural du portique. Sculpteur F. Choubine. 1784

Николо-Погорелого заставляет отказаться от этого предположения.

В 1782 году Мартос получил степень академика «за высеченную им из мрамора не по программе мозолею». Н. Н. Коваленская в своей монографии о Мартосе справедливо предполагает, что эта «мозолея» — надгробие Собакиной.

Казалось бы вполне логичным думать, что Мартосу было поручено И. И. Барышниковым в следующем 1783 году исполнение надгробия отца и скульптур мавзолея. Но был еще один мастер, и притом близкий к кругу самого Барышникова, которому могла быть поручена эта задача.

Шубинский бюст И. С. Барышникова 1779 года определил направление этих поисков. Если И. И. Барышников счел возможным заказать такой важный в художественном и материальном отношениях памятник, как мавзолей своего отца, Казакову, выстроившему ранее дом Барышникова на Мясницкой ул. в Москве, то не заказал ли он скульптурный медальон своего отца и надгробие Шубину, который уже однажды сделал бюст его отца, за три года до его смерти?

Имя Мартоса связывается главным образом с мемориальной скульптурой. Надгробия, памятники — вот круг деятельности мастера. Над барельефами он работал реже, но, несмотря на это, его барельефы

Казанского собора и памятника Минину и Пожарскому являются законченными и полноценными произведениями.

В этих последних, как и в гробницах Афанасьева, сохранивших нам представление о недошедших до нас произведениях Мартоса, выступают те же основные принципы построения композиции, которыми он руководился и при создании круглой пластики. Эти принципы сводятся к нескольким основным положениям. Первое — фигура или группа фигур выделяются с предельной четкостью, причем резко определяются границы формы. Это свойство выражено настолько сильно, что такие многофигурные композиции, как барельефы Казанского собора и памятника Минину и Пожарскому (не говоря уже об остальных произведениях), распадутся на отдельные ритмизированные, замкнутые в своих границах, группы. Они связываются в единое целое лишь общностью темы или общим движением (обычно, направленным к центру). Второе — фигуры или группы фигур располагаются на нейтральном фоне. Принцип многопланового развития композиции исключается. Скульптор в большинстве случаев ограничивается лишь двумя планами, причем, второй — дальний, выражен с неменьшей интенсивностью, чем передний. Его отличие заключается лишь в более плоской трактовке задних фигур

в отличие от горельефности передних. В деталях же оба плана прорабатываются почти одинаково.

Третье — ритм многофигурных барельефов строится на «пятнах» определенных групп, равномерно располагающихся на плоскости всего барельефа. Их ритмическо-композиционные линии (горизонтальные, вертикальные, диагональные и т. п.) согласованы с общим построением барельефа. Чувства, эмоции передаются условным, «героизированным» жестом.

С этими принципами композиции и трактовки фигур следует подойти к изучению скульптур Николо-Погорелого. С первых же шагов мы столкнемся здесь с совершенно иным пониманием пластики. Остановим свое внимание на трех центральных барельефах портика Николо-Погорелого. Несмотря на полную композиционную законченность каждого, все они связаны в своеобразный скульптурный триптих.

В левом барельефе мы имеем насыщенную многофигурную композицию «Обретение скрижалей», в центре «Явление Троицы Аврааму», справа «Обретение младенца Моисея в Ниле».

Для того, чтобы уравновесить общую композицию барельефов, скульптор помещает три фигуры юношей-ангелов центрального барельефа — справа, а коленопреклоненную фигуру Авраама — слева.

Между ним и юношами-ангелами проходит средняя ось общего центра. Таким образом фигуры юношей-ангелов правой части центрального барельефа и девушек правого барельефа уравнивают многофигурный левый барельеф с фигурой Авраама левой же части центрального барельефа. Уже это единство общей композиции (не говоря даже об общности движения) разных по теме и построению барельефов противоречит установленным выше принципам поздней классической скульптуры. Единство целого, при полном единстве и целостности каждой из составных частей в отдельности — это формообразующее начало ренессансного реализма — звучит здесь еще с полной силой.

Как центральная композиция, так и две других, соседних, прокинуты непосредственным движением, чувством, эмоциями; они дышат полной жизненной правдой, далекой от всякой условности и абстрактности. В особенности это сказывается в сцене «Обретение Моисея». Две девушки наклонились к плывущей корзине, из которой приподымается ребенок навстречу их распростертым объятиям. Над ними справа в непосредственном порыве слегка склоняются еще три фигуры. Еще одна женская фигура в центре группы в умилении наклонила голову и слегка разводит руками, повторив в этом движении общую направленность группы к корзине с ребенком. Все позы живы, естественны, в каждой фигуре передано выражение общего чувства, охватившего всю группу.

Достаточно сравнить этот барельеф с группой мужчин, склонившихся к источнику, в барельефе Казанского собора Мартоса, чтобы стала ясна вся принципиальная разница этих двух произведений. Там движение и направляющие первой фигуры повторены во всех остальных. В этой повторности и одинаковой направленности фигур ясно выступает определенная условность. Важен ритм и игра линий, а не изображаемое чувство — жажда, даже если выразительность сцены в известной степени проигрывает от этого «единства». Даже беглый анализ трех барельефов Николо-Погорелого и сравнение их с рельефами Мартоса ставит проблему его участия в создании николо-погорельских скульптур под большое сомнение.

Правда, мы не знаем барельефов работы Мартоса, которые можно было бы с уверенностью датировать 80-ми годами XVIII века. В его произведениях этой поры еще сквозят какие-то черты, позволяющие усмотреть неизжитое влияние барокко. Раннее надгробие С. С. Волконской в какой-то степени может быть сопоставлено со скульптурами Николо-Погорелого. Но и это сопоставление не дает нам ничего, что могло бы как-то сблизить эти произведения. Несмотря на известную мягкость трактовки надгробия Волконской, в нем уже ясно определяются все характерные для позднейшего Мартоса черты. В то же время, как в этом произведении, так и в надгробии Собакиной чувствуется еще какая-то связанность, истекающая от незрелости мастера.

В николо-погорельских рельефах нет ни единого намека на связан-

ность, условность трактовки даже в менее удачных фигурах. Перед нами вполне зрелый, сложившийся мастер. Ясно выраженная одноплановость или двухплановость отсутствует, — везде действие развернуто в нескольких планах. В то же время здесь нет нарушений барельефной плоскости, игры на эффектах беспредельной глубины, свойственной искусству барокко. Нет и нарочитого нарастания действия из глубины к зрителю. Сцена разворачивается как бы вполне естественно, фигуры дальнего плана или архитектурный фон размещаются там, где это требуется для подчеркивания происходящего действия. Иными словами, перед нами скульптурные сцены, стремящиеся к возможно свободной трактовке действительности.

Таким образом авторство Мартоса в отношении барельефов Николо-Погорелого поставлено под сомнение,



Мавзолей в Николо-Погорелом. Деталь триптиха
Mausolee à Nicolo-Pogoreloie. Detail du triptyque



Мавзолей в Николо-Погорелом. Барельеф в портике «Усекновение главы Иоанна крестителя». Скульптор Ф. Шубин. 1784 г. 14
Mausolée à Nicolo-Pogoréololé. Bas-relief gauche du portique «La décapitation de Jean-Baptiste» Sculpteur F. Chouhine. 1784

благодаря тому, что в них отсутствуют почти все те признаки, которые были выше установлены по отношению к произведениям этого мастера.

Шубинский бюст Барышникова невольно заставляет сопоставить известные барельефы этого знаменитого скульптора с исследуемыми произведениями. Несмотря на то, что Шубин был по преимуществу портретным скульптором, в списке его произведений числится целый ряд барельефов, украшающих или украшавших выдающиеся архитектурные памятники эпохи. Мраморный дворец, Чесменский дворец и Троицкий собор Александро-Невской лавры — вот памятники в изобилии украшенные скульптурными работами мастера. Это одно уже заставляет со вниманием отнестись к сравнению наших рельефов с шубинским наследством.

Работа Шубина для Мраморного дворца началась в 1775 году. На начало 80-х годов падает его наиболее интенсивная деятельность в области внутреннего скульптурного убранства. Следовательно, к году проекта мавзолея Николо-Погорелого, Шубин имел уже значительный опыт совместной работы с архитектором.

На те же 80-е годы падает работа Шубина для Троицкого собора.

Учитывая все эти факты, а также шубинский бюст И. С. Барышникова, и, наконец, то, что Мартос в 1784 году был только начинающим скульптором, можно предположить, что барельефы Николо-Погорелого и Алексина выполнены Шубиным, но этих логических умозаключений, конечно, еще недостаточно.

Сопоставим наши рельефы с опубликованными шубинскими барельефами Мраморного дворца и Троицкого собора. В обоих случаях мы имеем архитектурный и пейзажный фон, в обоих случаях композиция проникнута единством замысла. Как бы ни были барельефы насыщены фигурами и велики по своей протяженности, мы нигде не найдем распада композиции на отдельные группы или композиционные «пятна». Глубинное построение рельефов налицо в обоих случаях. И тут, и там та же мягкость, нежность трактовки фигур. Если сравнить отдельные фигуры из разных рельефов Шубина с фигурами рельефов Николо-Погорелого, то сходство станет еще более разительным. Очень много общего, например, в женской фигуре из барельефа «Великодушные

Сципиона Африканского» и фигура правого ангела Николо-Погорелого; в правой женской фигуре из рельефа «Вход в Иерусалим» Троицкого собора и фигуре девушки из «Обретение Моисея», в Николо-Погорелом.

Рельеф явления Троицы в Николо-Погорелом, полностью совпадая с рельефом южного портика Троицкого собора, лишний раз подтверждает авторство Шубина в отношении этих памятников. Рельефы пророков на наружных стенах мавзолея трактованы в том же грубоватом характере, как и пророки и апостолы Троицкого собора.

Из приведенных сопоставлений логически вытекает, что как в стилистическом, так и в типологическом отношении скульптурные рельефы Николо-Погорелого, а следовательно, и Алексина близки к известным произведениям Шубина. Таким образом, автором наружных барельефов Николо-Погорелого и Алексина можно считать Федота Шубина.

Особый интерес представляет установление авторства надгробия И. С. Барышникова. Дошедших до нас достоверных надгробий Шубина мы не знаем, Мартос же создал целый ряд таких образцов мемориальной пластики. Форма надгробия Барышникова в виде плоской пирамиды с саркофагом и фигурой плакальщицы, как это было уже нами указано, заставила приписать Мартосу и рельефы мавзолея Николо-Погорелого, не говоря уже о самом надгробии.

Установление авторства Шубина в отношении внешних рельефов мавзолея дает нам основание пересмотреть и атрибуцию надгробия. В самом деле, зачем было приглашать двух скульпторов для одной и той же по существу работы? Вернее предположить, что Шубину было поручено также исполнение самого надгробия.

Весь вопрос приобретает особый интерес в связи со следующей цитатой из рапорта Шубина из Парижа 2 мая 1769 года о своих работах: «Мосоле, состоящая из группы двух мальчиков и одной женщины, помещенные с их приличностями на некоем пьедестале, которая мосоле с основания присовокупляет к себе некое число ступеней, а в конце возведен обелискою». Следовательно,

форма плоской остроконечной пирамиды с аллегорическими фигурами, столь характерная для творчества Мартоса, впервые была применена Шубиным.

Уже Н. Н. Коваленская отметила некоторое отличие надгробия Барышникова в Николю-Погорелом от характерных для Мартоса надгробий¹. Внимательное же его изучение еще более убеждает, что интересующий нас памятник фактически противостоит типу зрелого классицистического надгробия. Во-первых, здесь с необычайной силой выявлена барочная композиция, т. е. обелиск-пирамида и фигура поставлены на высокий объемный пьедестал. Во-вторых, здесь именно еще обелиск, а не пирамида мартосовских памятников. В-третьих, самый пьедестал представлен в виде саркофага, чем достигается необычайно сильное впечатление от всего памятника. Саркофаг в свою очередь поставлен на мощную ступень, что придает памятнику еще большую выразительность. Наконец, перед саркофагом помещена значительная по рельефу стелла с мемориальной надписью. Она подымается выше нижней линии крыши саркофага, чем достигается особое единство и вертикальная направленность памятника. Последнего свойства мы никогда не найдем в классицистических надгробиях, где композиция строится на отчетливо выраженных горизонтальных «напластованиях» — ступенях постамента, «поясе» фигур и т. д.

Надгробие Барышникова может быть с успехом сопоставлено с надгробием Пигалля Морицу Саксонскому в Страсбурге. Барочный пафос этого памятника, обилие фигур, глубинность композиции, ее единство, непосредственный переход действия сверху вниз к саркофагу — все это, конечно, делает это произведение типичным для исхода барокко. В нашем же памятнике все значительно проще, лаконичнее и яснее, в чем сказываются уже классицистические воздействия, но, несмотря на это, снова его необычайно близка к произведению Пигалля.

Нечего говорить, что цветовая гамма серого, белого, розовато-серого мраморов ближе всего к нежной цветовой гамме позднего рококо и

барочного классицизма. Объемная трактовка саркофага, горельефность стеллы и т. д. создают некую «многослойность», что ведет в известной степени к глубинной пространственности барокко.

Иными словами, перед нами произведение, далекое от всех тех принципов, на которых базируется творчество Мартоса. Учитывая эти свойства композиции надгробия и то, что его медальон сделан по шубинскому бюсту (одежда, жабо, парик и т. д.), а также работу Шубина в Париже у Пигалля, можно с уверенностью приписать и этот памятник тому же Шубину.

Необычайная слитность содружества Шубина и Казакова в Николю-Погорелом и объясняется одинаковыми принципами, заложенными в произведениях обоих мастеров. Барельефы Шубина хотя и разверты-

ваются в своем действии в передней плоскости своего построения, но наличие фигур второго и третьего плана и архитектурного пейзажа вносит те элементы пространственности, которые восходят непосредственно к искусству барокко. Пластическая мягкость фигур, нежность их трактовки, реалистичность и известная романтизация образа — вот черты, характерные для шубинских рельефов.

Творчество Казакова в эти годы проникнуто теми же чувствами.

Несмотря на то, что в его произведениях принципы русского классицизма получили совершенное выражение, в ряде его памятников проявляется и та, несколько романтическая, нежная пластичность, которая не встречается ни у одного из современных ему мастеров и которая так характерна для Шубина.

Мавзолей в
Николю-Погорелом.
Надгробие-кенотаф
И. С. Барышникова



Mausolée
à Nicolo-Pogoréloé.
Cénotaphe de
I. S. Barychnikov
Sculpteur F. Choubine.
1784

¹ Н. Н. Коваленская, Мартос. М. 1939 г.



Церковь в с. Турка Дрогобычской области
Eglise au village Tourka, region de Drohobitch

УКРАИНСКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО¹

М. ЦАПЕНКО

Своеобразие архитектурных форм и конструкций украинской деревянной архитектуры издавна привлекает внимание исследователей, причем о происхождении этой архитектуры высказывались самые противоречивые суждения.

Часть исследователей (Антонович, Залозецкий, Стрижовский, Шмидт и др.) пытается обосновать зависимость форм украинской архитектуры от художественной культуры исторических соседей Украины на севере, западе и востоке. Эта старая, излюбленная многими искусствоведами теория распространяется ими в данном случае не только на ближайших соседей Украины, но и на страны, довольно далеко от нее отстоящие, — Норвегию, Армению и даже Индию и Китай.

Другая часть исследователей (Павлуцкий, Шербаковский, Драган) признает, напротив, только «самобытное» происхож-

ждение украинской деревянной архитектуры, отрицая влияние на нее художественной культуры других народов.

И, наконец, некоторые исследователи связывают происхождение форм украинской деревянной архитектуры с применяемым здесь материалом — дубом, грабом и другим нестроеным лесом (Красовский), или же со своеобразным «технологическим процессом», совершившимся в культовых сооружениях, — церковные литургии и другие ритуалы, требующие членения здания на три части (Обминский)¹.

Если даже по все эти суждения ввести известный поправочный коэффициент, то истина все же будет заключаться в том, что ни одна из этих теорий не может претендовать на исключительность. Формы украинской деревянной архитектуры сложились в результате взаимодействия целого ряда исторических и географических факторов.

Роль дерева в народной архитектуре

¹ Фото памятников Татарова, Ворохты, Криворивни и Кривки выполнены автором и арх. Л. А. Петровым, работавшими в составе экспедиции Музея Академии архитектуры СССР в Западной Украине в 1940 г.

¹ Обстоятельный разбор всех этих теорий дан в интересной двухтомной работе М. Драгана — «Українські деревляні церкви», выданной во Львове в 1937 г.

Украины не была одинаковой в разные периоды ее истории. Постепенное уменьшение площади лесов влекло за собой неизбежный отказ от пользования лесом, как строительным материалом. В ряде областей — Полтавской, Харьковской и др. — дерево, как основной строительный материал, сохранилось в настоящее время в жилой архитектуре в очень небольшом количестве, хотя раньше оно применялось в этих районах довольно широко. Украинский народ на протяжении многих столетий вел упорную и тяжелую борьбу с кочевниками, а также отстаивал свою национальную независимость в борьбе с захватнической политикой своего неуживчивого западного соседа — Польшей. В зависимости от различных фаз этой борьбы, население лесных районов то приливалось в осваиваемые земли, то вновь откатывалось в прежние насиженные места. В этих условиях строительство жилищ и других хозяйственных построек неизбежно должно было меняться. В зависимости от наличия строительных материалов отдавалось предпочтение то лесу, то глине.

В силу оскудения лесных богатств (в определенных районах) совершался по-

степенный, но неуклонный процесс отхода от дерева, как строительного материала. Это приводило к любопытной трансформации форм его использования. Происходила постепенная утеря строительных приемов, типичных для дерева, даже тогда, когда дерево еще оставалось в качестве основного строительного материала в данном здании.

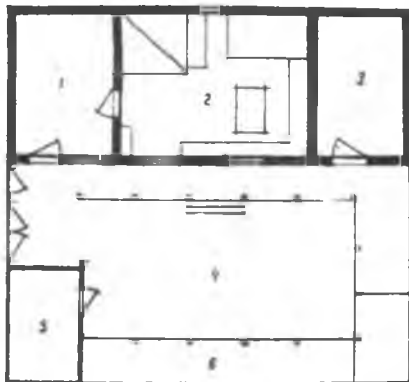
В Полтавской, Харьковской, Черниговской и Киевской областях часто можно встретить украинские хаты обычного вида, т. е. белые, мазаные. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что стены этих хат деревянные, они только покрыты тонким слоем глины, достаточным, однако, для того, чтобы внешне скрыть дерево. Дерево в этих районах чаще употребляется в хозяйственных постройках — амбарах, мельницах и т. п. чем в жилых. Иногда хата предназначается для жилья и для хозяйственных надобностей, причем хозяйственная половина хаты, как менее важная, делается из дерева, а жилая — из глины.

Совершенно очевидно, что в подобных случаях культура дерева утеряна: дерево используется робко, неумело. Как известно, строевой лес для севера является модулем всех архитектурных форм северных районов, и все то типичное в архитектуре, что вытекает из природы дерева, как строительного материала, достигает на севере высокого совершенства. В указанных же районах Украины мало пригодные в качестве строительного материала лиственные породы дерева приходится скрывать под покровом глины. Наружные архитектурные детали из дерева употребляются скупо, хотя их резьба иногда отличается высоким качеством (резьба получает широкое распространение лишь в украшениях бытовых и хозяйственных предметов).

Все это не означает, однако, что в степных районах Украины совершенно не встречаются памятники из дерева, стоящие на высоком уровне, как в смысле своих художественных форм, так и в отношении конструкции. Деятеликупольный собор в Новомосковске, Днепропетровской области (1772—1778 гг.), может служить ярким примером прекрасной деревянной архитектуры этих районов. Однако, такие примеры немногочисленны.

План.

1—сени, 2—жилое помещение, 3—кладовая, 4—двор, 5—сарай, 6—навес



В западных областях УССР (во Львовской, Станиславской и Дрогобычской) лес является, напротив, основным строительным материалом в народной архитектуре. Леса здесь довольно много, и старые типы и приемы деревянного зодчества сохранили в этих областях все свое значение.

На Гуцульщине и Бойковщине дерево господствует как в культовом, так и в жилищно-хозяйственном строительстве. В этих районах до настоящего времени сохранился своеобразный тип объединенного комплекса деревянных жилищ и хозяйственных построек, так называемая гуцульская гражда. Этот тип комбинированных построек весьма интересен по своей планировке. Подобные планировки дворов в свое время встречались и в некоторых русских областях (например, в бывшей Курской губернии), однако в наиболее чистом своем виде они сохранились только в Гуцульщине.

Гуцульская гражда представляет собой замкнутый прямоугольник, состоящий из жилого здания, сарая и навеса с внутренним двором небольшого размера. Внутренний двор гражды в с. Жабье, Станиславской области, который я имел возможность осмотреть летом 1940 года, имеет размеры 12×15 м. На одной стороне этого прямоугольника находится жилой дом с глухой наружной стеной и террасой в сторону двора. Остальные три стороны прямоугольника состоят из навеса для хозяйственного инвентаря и сарая для скота; две из этих сторон (стен) вплотную примыкают к жилому дому. Этот замкнутый четырехугольник выполнен весь из дерева и воспринимается как единое целое. Войти в дом можно только

через внутренний двор, а во двор можно попасть только через одни наружные ворота, устраиваемые в задней стороне навеса.

Подобная планировка жилищно-хозяйственного комплекса создает своеобразный тип дома-крепости с внутренним двором, который очень удобен для защиты скота от хищников, а также и всего хозяйского добра от непрошенных гостей. Наружу выходят только мощные, в большинстве глухие, стены с одними массивными воротами в них.

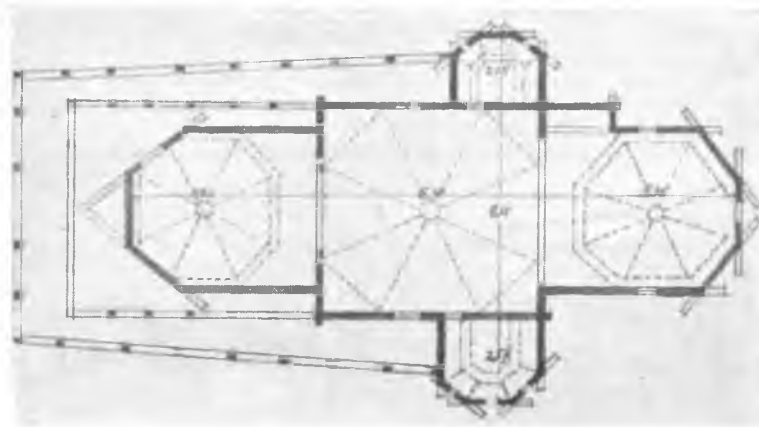
Архитектура деревянных жилых комплексов типа гражд, а также и отдельных жилых домов, отличается крайней простотой и законченностью. В смысле планировки эти дома в общем повторяют традиционный тип украинской хаты, хотя применение дерева в сруб, вместо обычной глины, требует ряда отступлений в деталях. Простейший тип хаты состоит из сени, жилой части и, иногда, холодного помещения для хранения продуктов и хозяйственных вещей («комора»). Усложнение плана гуцульских жилых домов иногда происходит за счет различных комбинаций этих основных частей обычной украинской хаты и развития жилой половины. Снаружи эти дома почти не имеют никаких резных украшений, столь свойственных русским северным изабам. Приведенный на фотографии вид такого дома можно считать достаточно типичным; четырехскатная деревянная крыша, с устройством небольших фронтонов на торцевых скатах, пользуется всеобщим распространением в горных частях Гуцульщины и Бойковщины. В равнинных частях этих областей на деревянных жилых зданиях устраиваются соломенные крыши.



Гуцульская гражда в с. Жабье Станиславской области
„Orajda“ (habitation d'un houlaoui) au village Jablé, région de Stanislavov (Ukraine occidentale)



Собор Юра в Дрогобыче. XVIII в.
Cathédrale de St. Georges à Drohobitch. XVIII siècle



План (по М. Драгану)
Plan

Рассматривая приемы строительства украинского народного жилища, нельзя не обратить внимания на одну его характерную черту. Это — тенденция к устройству вокруг жилища галлерей и навесов. Навесы создаются путем больших выносов крыши; в рубленых зданиях навесы поддерживаются консолями выступающих на углах бревен, причем обработка этих консолей является основным видом наружных украшений. Навесы устраиваются также на столбах. Чаще всего навесы и галлерей устраиваются по главному фасаду, боковым фасадам (припущинца), а иногда и вокруг всего здания. Эта отличительная особенность украинской народной архитектуры полностью сохраняется также в церковном зодчестве западных областей Украины, в котором

приемы деревянного зодчества достигли наивысшего своего развития. Следует при этом отметить несомненную общность форм в церковном зодчестве и в обычной хате. В Буковине и Бессарабии можно найти множество примеров постепенного развития типичных форм церковного зодчества от деревянной хаты. Культовые здания XVIII века в с. Трустинцах (Бессарабия) и в с. Волоха (Буковина) отличаются от жилого здания только наличием на коньке крыши креста. В ряде подобных зданий этих районов можно проследить весьма любопытные приемы постепенного образования церковных куполов («бань») из обычных крыш, увеличение выносов крыши, которое впоследствии в развитой церковной форме превращается в «опасание» и т. д. (церкви в

селах Задібрівка и Ширівці на Буковині). Эти примеры дают основание полагать, что образование форм украинского деревянного зодчества в значительной мере определялось не чужеземными влияниями, а приемами традиционного народного плотничьего ремесла. Деревянное зодчество Западной Украины — и жилое и культовое — является народным искусством, дошедшим до нас в силу ряда исторических и географических условий с весьма незначительными следами внешних влияний.

Планы украинских церквей можно разделить на следующие три группы: планы с трехчастным делением, планы, имеющие форму креста, и планы двухчастные. Каждая из этих групп имеет различные вариации — трехчастные с прямоугольными срубами; трехчастные — восьмиугольные; крестовые — равноостроенные, удлиненные и т. д.

Рассмотрение планов ряда церквей (в селах Ярышев, Чуднов, Ходоров, Рогатин и др.) приводит к выводу, что народные зодчие Украины довольно часто употребляли восьмиугольную форму сруба и прямоугольную со срезанными двумя углами. Как известно, на севере распространена прямоугольная клетская форма. Не без основания ряд исследователей усматривает прямую зависимость формы плана от качества применяемого леса: компоновка плана только из прямоугольников требует длинного строевого леса, который далеко не всегда имеется на Украине в достаточном количестве.

Церкви рассматриваемых областей делятся на трехверховые, двухверховые, пятиверховые и девятиверховые. Последний тип встречается сравнительно редко. На основе этих типов народные зодчие сумели создать десятки различных комбинаций. Нельзя не удивляться исключительному умению создавать живописные архитектурные формы единых по замыслу и различных по деталям типов. М. Драган насчитал 53 типа комбинаций архитектурных масс трехверховых церквей при трехчастном плане. В качестве характерной особенности композиции следует отметить, что количество глав в западно-украинском церковном зодчестве всегда соответствует количеству самостоятельных срубов (церковь в с. Кривки, собор Юра в Дрогобыче, церковь в с. Турка и др.).

Этот принцип логической зависимости формы от конструкции, принцип ясности и простоты в образовании архитектурной формы, находит свое подтверждение при анализе как общих приемов, так и деталей большинства памятников.

Приемы использования дерева народным зодчеством Западной Украины исключительно интересны и поучительны. Остановимся на наиболее типичных приемах. Как мы уже упоминали, в деревянной архитектуре южных районов применяется разнородный лес лиственных пород — дуб, липа, тополь, бук и т. п. Брусля, употребляемые для сруба, во многих сооружениях XVIII века достигают в диаметре 50 см и больше. Никаких

1 Весьма убедительный фотоматериал по этому вопросу приведен в книге Шербакивского «Українсько Мистецтво», т. II, 1926 г. Київ—Прага.

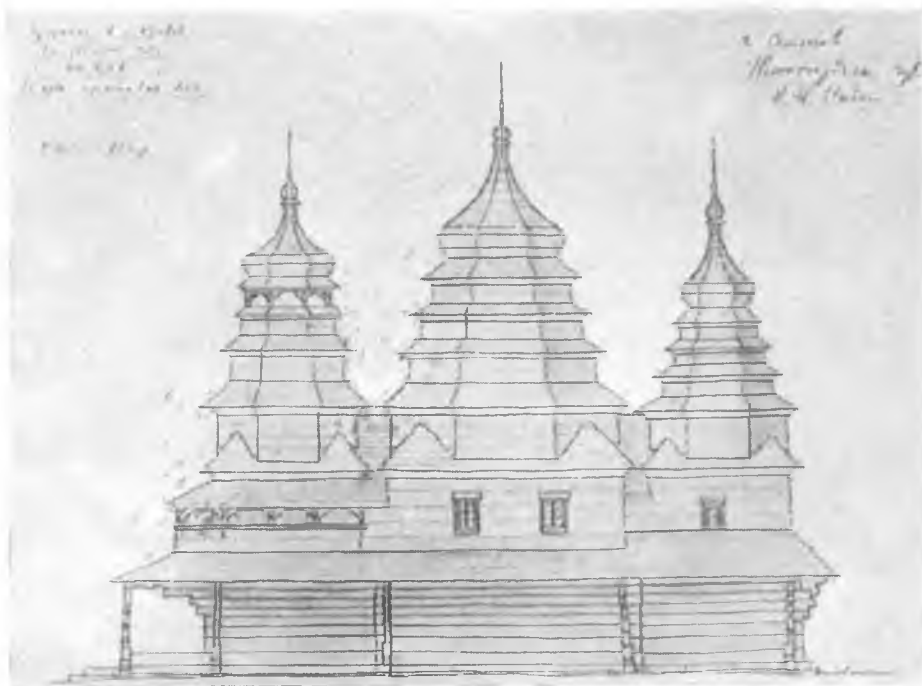
особых фундаментов народные зодчие не устраивали и не делали никаких помещений (подклеей), предохраняющих основные помещения от сырости. Пол устраивался прямо на земле. Перед укладкой в стены бревна тесались со всех сторон, с более тщательной пригонкой нижних и верхних частей. Прокладка мха применялась только в местах с неудачной пригонкой брусьев.

Массивные рубленые стены оставались без обшивки только в нижних частях здания. Весь сруб, расположенный выше нижнего навеса, опоясывающего здание (піддашня), покрыт лемехом (гонтом) — тонким и коротким тесом, нижним концом которого придавалась разнообразная форма, чаще всего заостренная. Ряды гонта покрывают все здание — главку, купол, крыши, стены — с самого верха до низа крыши навеса. На скатах крыши гонт прибивается по обрешетинам (латам), а на вертикальных стенах — прямо по срубам.

Создание единообразной фактуры крыш и стен является оригинальным приемом западно-украинской народной архитектуры. Этим приемом достигается предельная органичность всех форм здания, которые сливаются в единый архитектурный образ. Здание, обработанное подобным способом, похоже скорее на создание природы, чем на искусственно сооруженный объект; его органически законченная форма как бы вырастает из земли, сливаясь с окружающим холмистым пейзажем и зеленью. Нельзя не вспомнить, что именно в такой единообразной обработке стен и крыш решались античные здания (правда, не в дереве, а в камне).

Піддашня — опоясывающий церковное здание навес — является ни чем иным, как развитой формой излюбленного в жилой архитектуре навеса. Этот прием широко распространен и в жилой архитектуре, причем не только в деревянных домах, но и в глиняных. Несомненно, что навесы в церковных сооружениях устраиваются и с утилитарной целью — отвести от стен дождевые воды. Это достаточно ясно видно, например, на колокольне (XVIII век) и с. Криворивни, Станиславской области, где навес в композиционном отношении ничего не дает. Однако в подавляющем большинстве случаев (церкви в селах Бруснясько, Турка, собор Юра в Дрогобыче, колокольня в Татаровке и др.) и эти выносы играют прежде всего композиционную роль. Большим выносом навеса, покоящимся на фигурных выпусках торцов мощных бревен сруба, отделяется тяжелый низ здания от легкого верха, покрытого мерцающим гонтом. Это резкое горизонтальное, подчеркнутое тенью, членение повторяется затем такими же последующими членениями, все более смягчающимися кверху.

Иногда этот вынос настолько велик, что он поддерживается столбами. В этом случае он называется «опасание». Очень часто опасание оформляется не простыми столбами, а арками, полуциркульными, стрельчатыми и других разнообразных форм. Исключительное мастерство в оформлении этих опор и тонкий конструктивный расчет их частей достаточно наглядно виден на фото опоры опасанія церкви в с. Кривки (XVIII век).

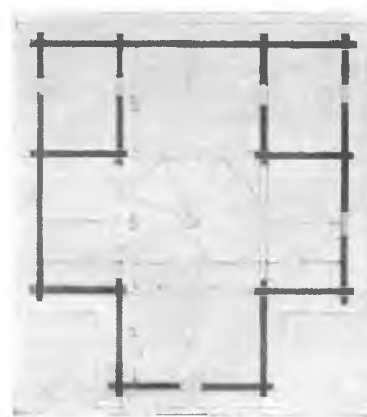


Львов. Церковь начала XVIII в., перенесенная из с. Кривки. Фасад и план. Обмеры арх. Л. А. Петрова и М. А. Остапенко (Музей архитектуры)





Церковь в с. Ворохта. Фасад и план.
Обмеры арх. Л. А. Петрова и М. А. Остапенко (Музей архитектуры)



Церковь
в с. Ворохта

Eglise au village
Vorokhta

Конструкция западно-украинских церквей состоит из комбинаций четырехугольников с восьмиугольниками. Композиционный эффект стройности и воздушности здания создается на чередовании этих форм, которые постепенно уменьшаются кверху, причем четырехугольник часто переходит в восьмиугольник.

Место перехода одной формы в другую, меньшую по периметру, носит название заломов, число которых достигает пяти. Заломы расщепляют пирамидальные четырехскатные крыши на ряд слоев (церкви в селах Турка, Росохач и др.). Этот исключительно эффектный и оригинальный композиционный прием членения вертикальных и наклонных плоскостей является весьма характерным и типичным для украинской архитектуры.

Нельзя не обратить внимания на то обстоятельство, что покрытие крыши соломой в жилых и хозяйственных постройках Украины создает в миниатюре форму, напоминающую заломы. Это приобретает особое значение в свете указаний ряда исторических документов о том, что украинские церкви до XVIII века крылись соломой.

Своеобразная трактовка стен здания и господство резких горизонтальных членений являются настолько сильным композиционным средством, что теряется наиболее распространенный и сильный элемент обычной архитектурной композиции — проем. Окна в этих памятниках выражены слабо, их даже не замечаешь. Некоторое исключение в этом отношении представляет собор Юра в Дрогобыче, окна которого не только являются световыми проемами, но и «работают» на фасаде.

Следует отметить также любопытный прием архитектурного оформления и конструирования церковных главков. В целях предохранения верха здания от проникновения воды, верх главки делался грушевидной формы из обожженной глины или стекла. Этот прием преследовал не столько утилитарные цели, сколько эстетические: глиняная главка покрывалась поливой, а стекло расцвечивалось, чем создавалось эффектное завершение здания.

Особое место в деревянном зодчестве Украины занимают колокольни (дзвінниці). Они сохраняют все особенности национальных приемов — обшивка гонтом, устройство навесов, заломов и пр. — и отличаются исключительным разнообразием своих форм, сохраняя единство стиля. Можно просмотреть буквально сотни колоколен, и все они будут разные. Это лишний раз подтверждает неисчерпаемость и изобретательность народного зодчества.

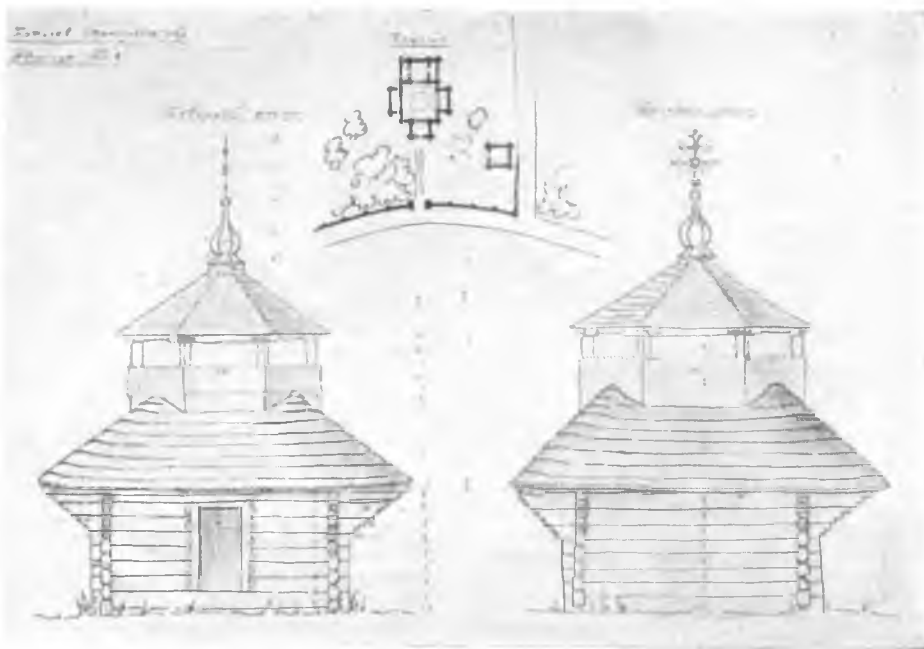
Колокольни в подавляющем большинстве случаев устраивались отдельно от церквей, и так как их ремонт и перестройка не совпадали с подобными же переделками основного здания, то они обычно отличались от него и по своему виду. Эти здания в старину были причастны не только к делам культа, но отправляли и другие общественные функции — нижние части служили складами, верх использовался как сторожевые башни. По этой причине нижние этажи древних колоколен не имеют сообщения с верхним. Ход к «звону» устраивался отдельно, снаружи.

Ознакомление с западно-украинским зодчеством еще раз подтверждает распространенное мнение о том, что оно, как и все украинское искусство, отличается особой теплотой, лиричностью и яркостью.

Большую роль в этом направлении играет непосредственная связь народного творчества с окружающей природой. Гуцульские и бойковские церкви, разбросанные среди зелени в Карпатских горах, столь органично связаны с природой, что они становятся неотделимой частью окружающего пейзажа. Формы архитектуры повторяют ритм мягкого волнистого пейзажа. Фактура стен и кровли полностью гармонирует с вибрирующей средой листьев и стволов деревьев. Пейзаж Карпат не похож на грозный и величественный пейзаж Кавказа: масштабы деталей этого пейзажа — горы, ущелья, реки — в достаточной мере миниатюрны. Масштабы бойковской и гуцульской архитектуры также невелики и как бы сливаются с масштабами пейзажа.

Народное искусство всегда являлось источником вдохновения для наиболее одаренных мастеров, работавших в городах. Яркая и своеобразная народная архитектура Западной Украины также оказала большое влияние на городскую архитектуру. Эта именно народная архитектура в значительной мере определила так называемый украинский стиль, причем это влияние сказалось не только в годы предвоенного модерна, но оно восходит далеко в глубь истории — к XV—XVIII векам.

Вопросы детального изучения украинской деревянной архитектуры еще ждут своих исследователей.



Колокольня в с. Татарово. Фасады.
Обмеры арх. Л. А. Петрова и М. А. Остапенко (Музей архитектуры)

Колокольни
в с. Татарово



Clocher au village
Tatarovo

Народное искусство СССР в художественных промыслах. Том I. Научно-исследовательский институт художественной промышленности Всесоюзного совета. Общая редакция — А. П. Коробов, научная редакция — проф. А. В. Бакушинский. Государственное издательство «Искусство», Москва — Ленинград. 1940 г. Стр. 75 + 60 табл. иллюстраций. Т. 5 000 экз. Цена в переплете 55 руб.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка показала, что знакомство с традицией народного декоративного искусства, с творчеством мастеров Мстеры, Палеха, Унцукуля обязательно для архитектора. Где, как не в этих старых гнездах народного художественного ремесла, может он найти кадры, способные выполнить крупные задания в области орнаментации, декоративной росписи и резьбы по дереву!

Уже первые опыты использования народных мастеров в архитектуре дали положительные результаты. Тем с большим интересом открываем мы альбом, в котором наши кустарные промыслы представлены новыми произведениями. В первый том серийного издания, предпринятого Научно-исследовательским институтом художественной промышленности Всесоюзного совета, включены художественные промыслы РСФСР (дерево, живопись на папье-маше, металл, резная кость, керамика и камень). Очагам народного художественного ремесла Средней Азии, Закавказья, Украины и Белоруссии предлагается посвятить последующие тома намеченного издания. Но и первый том достаточно содержателен. В нем дана стилизованная характеристика и описание технических приемов обработки материала по таким важным для архитектуры промыслам, как, например, Каслинский промысел чугунного литья (каслинками выполнены решетки некоторых новых московских мостов) или артель мастеров Палеха, которая за последние годы испытала свои силы в целой серии росписей для Дворцов пионеров. Надо ли напомнить, что и другие промыслы ко времени выхода альбома в свет уже успели себя отчасти проявить в новой для них области фасадной и, особенно, интерьерной декорации.

К сожалению, составители альбома ограничились только беглыми ссылками на возможности архитектурного использования кадров народного искусства. Монументальным работам палешан, каслинцев, горьковцев не отведено должного места в иллюстрациях. Несколько сбивчивы также установки вводной статьи.

«Народный художник, — пишет автор введения, — теперь в своем искусстве не создает мифических богатырей, в образах которых он раньше воплощал свои мечты о свободе и счастье, так как сама действительность свободного и счастливого советского общества все время обогащает нас великими событиями, раскрывающими широкий простор для творчества социалистического реализма в искусстве народов

СССР». Против общего смысла этого заявления не приходится возражать. И все же в нем проявляется некая тенденция ограниченного и неполного понимания задач социалистического искусства. Народные художники, обращаясь к новым темам, не забывают старых сказок, былин, образов русской и мировой литературы. Это известно составителям альбома. Почему же они представляют эволюцию творчества художников-кустарей так примитивно, ориентируя их почти исключительно на сюжетные формы современной живописи и скульптуры? Если верить автору введения, то придется признать, что кустарное ремесло хотя бы Палеха или Мстеры в своем дальнейшем развитии должно слиться с профессиональным искусством, воспринять от него всю полноту реалистических средств изображения, все жанры и приложить их к миниатюрным произведениям особой техники и особого назначения. Отчетливо такой взгляд нигде в альбоме не сформулирован, но он поддается самому подбором иллюстраций.

Нет надобности подробно полемизировать против подобных установок. Сейчас уже общепризнано, что для нас, помимо обновления сюжетов миниатюрной живописи, важна и вторая линия развития народного изобразительного фольклора — линия декоративного творчества. Составители альбома сами считают необходимым рассказать, как «на основе переработки старых традиций расцветает в народном искусстве новый советский орнамент». Жаль, что в этой области альбом предлагает читателю лишь случайный материал.

Мы имеем все основания полагать, что не только малые формы бытовой вещи, иллюстрации и миниатюры являются областью приложения труда художника-ремесленника. Переход от этих малых форм к большим архитектурным работам, переход, в основу которого должно быть положено подлинное творческое сотрудничество народного художника и современного зодчего, для народных промыслов — безусловно прогрессивен. Некоторые из народных промыслов это уже доказали. О других архитектуры должны ознакомиться хотя бы по материалам альбома. К ним относится, например, промысел «горьковской деревянной мозаики» села Русское Маклаково. Один из авторов статей, помещенных в альбом — В. С. Воронцов справедливо замечает, что исполнение «порталов, панно, фриз, панелей и других архитектурных форм, художественно решенных в инкрустациях цветного дерева», будет способствовать новому расцвету этого промысла.

Архитектурное применение сейчас получают также изделия древнейшего гжельского промысла художественной керамики. Наконец, великолепные орнаменты мастеров шемогодской прорезной бересты, хохломской росписи по дереву и кубачинской гравировки на металле заслуживают и самостоятельного изучения.

Альбом оформлен любовно, со вкусом.

Мы указали на некоторые недостатки его общей редакции. Тем не менее, его можно смело рекомендовать вниманию архитектора.

А. Бассесехс.

Г. Г. Grimm. Архитектор Андреян Захаров. Жизнь и творчество. Мастера архитектуры русского классицизма. Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР. Москва. 1940. Стр. 68 + 64 стр. табл. (без пагинации). Тир. 3 000.

Ц. 23 р. Переплет 3 руб.

Монографическому исследованию творчества А. Захарова автор предпосылает введение, в котором намечает две стадии в развитии русского классицизма: первая, «ранняя» — 60—70-е годы XVIII века — проникнута еще реминисценциями ушедшего в прошлое барокко; вторая — «строгий классицизм» — от 80-х, вплоть до середины 90-х годов XVIII века. После этого наступает новая фаза, названная автором «поздний классицизм» и делящаяся в свою очередь на два периода. К первому из них относится творчество знаменитого русского зодчего — Андреяна Захарова, которому посвящена книга. Эта фаза, обычно называемая стилем «ампир», к сожалению, затронута автором крайне бегло. На примерах произведений Захарова даны лишь основные принципы планировочных решений и освещен вопрос синтеза скульптуры и архитектуры в эту эпоху. Об этой сжатости и краткости текста остается лишь пожалеть, так как высказанные автором положения о развитии русского классицизма содержат ряд весьма интересных и ценных соображений.

Вводная и завершающая главы, посвященные путям развития русского классицизма и общей характеристике творчества Захарова, являются наиболее содержательными.

Что же касается самой монографии о творчестве Захарова, то автором книги сделано, кажется, все возможное, в смысле привлечения архивного и графического материала о Захарове, его исследования и анализа. Г. Г. Grimm шаг за шагом показывает творческий путь Захарова, приводящий его к созданию мирового шедевра — Адмиралтейства.

Исследование архивных и музейных фондов позволило автору обогатить монографию Захарова рядом новых фактических сведений и опубликовать ряд фотографий зданий и чертежей, совершенно не фигурировавших до его времени в печати. К ним в первую очередь относится здание птичника в Гатчинском парке, проект реконструкции и достройки зданий Академии наук и другие. Подробно исследует и анализирует автор все то немногочисленное наследство, которое осталось от Захарова, отмечая самое существенное в проектах и выстроенных зданиях. Г. Г. Grimm счастливо избежал скучных и скрупулезных выяснений отдельных деталей, при создании того или иного проекта или здания, которые по существу ни-

чего не дают в смысле обрисовки художественного облика мастера. Все эти материалы выделены автором в «приложение», в котором дан подробнейший каталог всех сохранившихся и упоминавшихся когда-либо в печати произведений Захарова. Отдел публикаций и документов воспроизводит тот наиболее ценный архивный материал, который остался от великого русского зодчего.

Автор, последовательно анализируя основные композиционные построения Адмиралтейства Захарова, как и других его произведений, показывает те нити, которые связывали этот памятник не только с лучшими постройками русского классицизма, но и с лучшими проектами предреволюционного французского классицизма. Творчество Захарова, и в особенности его Адмиралтейство, сохраняя все черты русского художественного гения, становится мировым произведением — лучшим, что создал ампи́р в общемировом масштабе. В монографии отчетливо показана одна из

основных черт творчества Захарова — огромное чувство ансамбля, которое, как правильно указывает автор, наметилось и в произведениях других, современных Захарову, зодчих (Воронихин, Томон и позднее Росси). Это было характерной чертой эпохи. Но эта черта наиболее ярко и последовательно отразилась в творчестве Захарова, не только в его Адмиралтействе, но и в его проектах провинциальных складов, Гатчинского воспитательного селения и Галерного порта.

Г. Г. Гримм рядом убедительных примеров и сопоставлений показал последовательность творчества Захарова. Все произведения последнего, все его проекты, являлись подготовительными моментами — ступенями к созданию Адмиралтейства. Он проверял на них правильность того или иного решения, чтобы создать венец своего творчества, уникальный памятник эпохи.

Помещенные в книге подробные комментарии и примечания дают читателю

богатый фактический материал, в котором встречаются сведения, освещающие по-новому факты из истории русского зодчества (например, вопрос об архитектурной обработке вестибюля Академии художеств и т. д.).

Жаль, что автор не дал библиографического перечня печатных источников о творчестве Захарова. Сведения о них разбросаны в примечаниях, но для читателя было бы удобнее, если бы они были собраны в отдельную, аннотированную сводку.

Отметим, в заключение, что обозначения стадий классицизма: «ранний классицизм», «строгий классицизм», «поздний классицизм», «французский радикальный классицизм», «классицизм стиля Людовика XVI» — весьма условны.

Качество иллюстраций заметно улучшилось по сравнению с предшествующими изданиями этого типа, выпущенными издательством Академии архитектуры

М. Ильин.

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

БЕЗРАБОТИЦА СРЕДИ ДАТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

В передовой статье датского журнала «Бюгместерн» от 5 ноября 1940 года, озаглавленной: «Будет ли совсем покончено со строительством», освещается печальная картина положения датских архитекторов и строителей.

Журнал пишет: «Архитекторов, которым приходится грустно сидеть у окна и высматривать, не появится ли заказчик, безнадежно поглядывать на свой чертежный стол, на котором красуется длинный ряд прекрасных очиненных карандашей, только и ждущих момента, чтобы притти в движение, — этих архитекторов весьма мало утешает заявление директора Национального банка, что денежные средства на строительство будут резервированы, пока не наступят «нормальные времена». В настоящее же время необходимо все туже затягивать ремень».

— Если заглянуть в отчет Статистического департамента за первое полугодие 1940 года, — пишет далее «Бюгместерн», — то можно притти к выводу, что архитекторы, которым, кстати, уже сейчас нечего делать, будут в ближайшем будущем лишены всяких средств существования.

В упоминаемом статистическом отчете, приводимом в том же номере «Бюгместерн», сообщается, что за последний год объем строительства сократился на 50%, причем строительство в 1940 году ограничивается в основном объектами, которые должны быть закончены к началу 1941 г. да. Жилищное строительство, которое и без того было запроектировано в незначительном объеме, ввиду тяжелого времени, будет осуществлено в весьма небольшой части. Отмечая, что процент субсидируемого строительства за последний год заметно снизился, автор статьи приходит к выводу, что в ближайшее время нельзя рассчитывать на помощь правительства.

Журнал пытается доказать, что мож-

но вновь оживить строительство путем правительственных субсидий, за счет сокращения ассигнований на другие отрасли промышленности.

Подобные паллиативные рецепты «спасения строительства», авторы которых рассматривают народное хозяйство только со своей колокольни, можно теперь найти почти во всех буржуазных технических журналах. Спорят уже не о том, как спасти хозяйство в целом, а о том, кому не стать первой жертвой кризиса и безработицы.

НОВОСТИ СТРОИТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

● В построенном недавно в Нью-Йорке семизатжном здании «Этна-Билдинг» обращает на себя внимание система освещения и звукоизоляции.

Большую площадь фасада занимают широкие проемы окон размером 243×274 см из стеклянного кирпича, охватывающие в своей средней части собственно окна из обычного стекла.

Стальной каркас здания облицован известняком.

Большая площадь стеклянного кирпича рассчитана на рассеянное освещение и изоляцию помещений от внешнего шума. По мнению авторов, мягкое освещение, без резких теней, повышает производительность труда.

Звукоизоляция внутри помещений достигается применением акустических толчков из перфорированных металлических плиток с набивкой из роквула (изоляционный материал). Утверждают, что подобные потолки поглощают 85% звуковых волн, возникающих при сотрясении толчков. Лицевые поверхности плиток покрыты специальной эмалью для отражения света и для эксплуатационных удобств. Светоотражающие качества толчков усиливают искусственное освещение помещений (скрытыми источниками света).

Среди других особенностей здания

можно отметить центральную систему подачи холодной питьевой воды, центральную систему вакуумного всасывания пыли и другие.

(«Buildings and Building Management», июль 1940 г.).

● В Нью-Йорке заканчивается строительство центрального аэровокзала, обслуживающего 5 главнейших аэролиний.

Машины, прибывающие с аэропортов, спускаются до первого уровня подвала с пассажирской платформой и, затем, до второго уровня, на котором находится багажная платформа и временная стоянка для машин. Машины, отбывающие к аэропортам, поднимаются лифтами с этого второго уровня на уровень улицы, где их ожидают пассажиры.

Первый этаж здания, площадью 105×200 ф. (32×61 м) занят двумя магазинами и залом кинохроники. Выше находится зал ожидания площадью 53×135 ф. (16×41 м), билетные кассы, багажная, закулочная. Служебные помещения размещены в боковых помещениях.

С главного входа через эскалатор или лестницу посетитель попадает в зал ожидания. Главный вход шириной 7,62 м и высотой 10,66 м облицован черной нержавеющей сталью. Снаружи здание облицовано известняком.

Любопытно, что в формах здания в какой-то мере ощущается попытка ответить требованиям ансамбля, столь часто игнорируемая в американской архитектуре. Учитывая, что сравнительно небольшое здание вокзала может быть «раздавлено» соседством мощных высоких сооружений, авторы разработали его в лаконичных массивных формах, выдерживающих это «соперничество».

Здание имеет 5 этажей над землей и 1 этаж под землей.

Конструкция — стальной каркас. Применение при сооружении этого здания электросварки, вместо клепки, дало возможность сэкономить более 100 тонн стали. («Engineering News-records», июль 1940 г.).

ХРОНИКА

VIII ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ ССА СССР

23—26 декабря в Центральном доме работников искусства (Москва) проходили занятия VIII пленума правления ССА СССР, созванного при участии Союза советских художников СССР и посвященного вопросам художественной промышленности.

В работах пленума приняло участие свыше 500 человек. Помимо членов правления, на пленуме присутствовали представители мест и большое количество архитекторов, художников, скульпторов, работников промышленности и промышленной кооперации.

К пленуму были организованы выставки декоративных и мебельных тканей, отделочных материалов, мебели, художественного фарфора, изделий из стекла и др. Строительство Дворца Советов организовало выставку отделочных материалов и экспериментальных работ по ткани, стеклу, паркетам и пр. В помещении Московского союза художников была открыта выставка работ московских художников и скульпторов для промышленности (проекты интерьеров, ткани, ковры, мебель, фарфор, стекло). Комитет по делам искусств и Музей архитектуры организовали выставку художественно-чугунного литья в архитектуре и скульптуре (Музей изобразительных искусств имени Пушкина).

Пленум открылся вступительной речью К. С. Алабяна.

Указав на огромное значение художественной промышленности в нашей стране, К. С. Алабян отметил, что до последнего времени наша художественная общественность не уделяла этому вопросу достаточного внимания. Этим в значительной мере и объясняется обилие безвкусовых и низкокачественных изделий в торгующей сети.

— Наша промышленность, — говорит К. С. Алабян, — делает много прекрасных вещей в области стекла, фарфора, фаянса и текстиля. Но, к сожалению, вещи эти зачастую являются произведениями уникального, а не массового порядка.

Задача пленума заключается в том, чтобы вскрыть причины, препятствующие массовому производству и широкому продвижению на наш рынок лучших художественных изделий, и наметить пути, которые дадут возможность создать решительный перелом в работе художественной промышленности.

После вступительного слова К. С. Алабяна, пленум заслушал доклад проф. Д. Е. Аркина: «Состояние художественной промышленности и борьба за художественное качество промышленных изделий».

Отметив, что наша страна находится в особо благоприятных условиях для создания высокохудожественных массовых промышленных изделий, докладчик ука-

зывает, что советская художественная культура выдвигает перед художественной промышленностью новые творческие и производственные задачи. Художественная промышленность призвана у нас обеспечивать, прежде всего, массовый обиход. Она ориентируется не на единичные предметы, не на предметы роскоши, а на бытовые вещи, в которых художественное качество должно быть неотделимо от других качественных признаков: дешевизны, удобства, бытовой целесообразности и комфорта.

И вот, когда мы с этой точки зрения оцениваем нынешнее состояние различных отраслей нашей художественной промышленности, мы вынуждены констатировать в общем весьма недостаточный, низкий художественный уровень изделий. Мы не имеем организации, которая руководила бы художественной стороной промышленного производства. Каждая отрасль предоставлена в этом отношении самой себе. Необходим объединяющий орган художественного руководства и контроля, который придавал бы отдельным усилиям разнородных отраслей общее направление в борьбе за художественную культуру.

Необходимо на предприятиях учредить должность главного художника, твердо регламентировать его права и обязанности, установить четкий порядок разработки проектов и образцов, создать для этого проектные мастерские и лаборатории, установить жесткий контроль за художественным качеством проектирования и выполнения.

— Необходимо, — говорит докладчик, — внедрить во все промышленные организации, производящие художественные изделия, наряду с понятием технологического брака, понятие художественного брака, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Надо также организовать связь между смежными предприятиями путем предъявления определенных художественных условий смежному предприятию, поставляющему пряжу для ткацких фабрик, фурнитуру для мебельных фабрик и т. д. Надо ликвидировать «белые пятна» в ассортименте, восполнив ассортимент предметами, которые нужны и которые выпали из производства без всяких серьезных экономических причин.

Остановившись, далее, на вопросе о подготовке кадров и о привлечении в промышленность архитекторов, скульпторов и художников, докладчик переходит к творческим вопросам. Д. Е. Аркин отмечает, что с того момента, когда в производство вещей обихода вошла машина и машинная техника, творческие проблемы работы художников в промышленности кардинальным образом изменились. Машина стала главным исполнителем художественной идеи, и поэтому вопрос о способах художественного воздействия на фабричную машинную выработку и, с

другой стороны, вопрос о влиянии машины на художественную форму приобрели решающее значение для всего творческого пути художественной промышленности. Перед нами открыты широчайшие возможности творческого использования всех средств машинной техники с целью создания массовых художественных произведений.

Огромную ценность сохраняет для нас в области художественной промышленности классическое наследие. Оно учит нас законам мудрой художественной экономики материала, композиционной и тектонической логики. Эти законы, к сожалению, очень часто забываются художественной промышленностью и художниками.

Переходя к вопросу об использовании в художественной промышленности национального творчества, докладчик указывает, что не обезличивание декоративной формы, не нивелировка национальных особенностей, а, наоборот, их всестороннее развитие является творческим началом нашей художественной культуры.

Наша задача заключается в том, чтобы подойти к народным формам и мотивам не в целях стилизации, а приблизиться к первоисточникам, к классическим образцам.

Творческие вопросы художественной промышленности требуют для своего разрешения также и работы по воспитанию вкуса потребителя и пропаганды художественной вещи.

— Перед нашей художественной промышленностью, — отмечает в заключение докладчик, — с ее неисчерпаемым наследием, с колоссальным богатством художественных сил, таящихся в народе, открыто необозримое поле исканий. Те возможности, которые дает наша социалистическая культура, мощь нашей производственной техники и необычайное многообразие точек приложения искусства к повседневной жизни, к быту многомиллионных масс — создают все предпосылки для развития искусства бытовой вещи, для замечательного роста нашей художественной промышленности.

Свой доклад «Художественная промышленность и задачи архитектора» акад. арх. А. В. Шусев начинает с указания на то, что архитектура в своем развитии тесно связана с художественной промышленностью. — Высококачественные постройки, — говорит докладчик, — мыслимы без высоко развитой художественной промышленности. Архитектор обязан не только использовать художественную промышленность, но создавать ее, заботиться об ее росте и процветании, об ее кадрах, о каталоге, о сбыте ее изделий.

Кадры художественной промышленности распылены, их надо собрать и надо подготовить новые кадры.

Далее, докладчик останавливается на вопросе о замечательных художественных

изделиях, созданных в древнем Египте, Греции, Риме, Византии, в древней Руси. В частности, в Москве, после присоединения к московскому царству казанского и астраханского царств, были созданы художественные изделия, по художественности и тонкости вкуса не уступающие изделиям итальянского Возрождения. Мы имеем, таким образом, богатейшее наследие прошлого, которое необходимо развивать дальше.

В наших условиях художественная промышленность может и должна быть построена на основе передовой техники. Пышные машины настолько совершенны, что они перекрывают дело человеческих рук, полируя дерево лучше полировщиков — мастеров XVII века. Машина должна подчиняться человеку, и с помощью машины мы можем создать массовую художественную промышленность.

У нас есть замечательные материалы для художественной промышленности, но, кроме машинной обработки этих материалов, они нуждаются в руке художника и мастера-исполнителя. Мы уже вступили на путь создания художественных кадров. На стройке Дворца Советов гг. Иофан и Прокофьев стараются создать кадры, которые помогут украсить Дворец деталями, изготовленными художественной промышленностью.

Переходя к вопросу о кадрах, докладчик указывает на необходимость восстановить ряд художественных школ, создать при школах мастерские, организовать сеть новых школ, курсов и экспериментальных мастерских.

В заключение докладчик отмечает, что должен быть создан государственный план развития промышленности, что необходимо почаще устраивать выставки целых комплексов мебели, тканей и пр., организовать музей, библиотеку и журнал по вопросам художественной промышленности.

Далее пленум заслушивает доклады и сообщения: зам. наркома местной промышленности РСФСР А. С. Гольтрафа о фарфорово-фаянсовой промышленности; представителя Наркомлеса СССР И. А. Мурашова о мебельной промышленности; арх. Л. З. Черикова (Союз советских архитекторов) — о мебели в интерьере; представителя наркомата текстильной промышленности СССР Н. Г. Рудина и представителя Союза советских художников А. А. Федорова-Давыдова — о художественном текстиле; представителя Наркомлепрома СССР М. А. Червоного о стекольной промышленности; представителя Комитета по делам искусств СССР А. П. Варышникову о подготовке кадров для художественной промышленности.

В этих сообщениях была дана характеристика производственных возможностей ряда отраслей художественной промышленности в состоянии художественного руководства на предприятиях. А. А. Федоров-Давыдов в своем сообщении затронул ряд творческих вопросов. — Нельзя допустить, — отмечает он, — чтобы освоение народного творчества превращалось у нас в копировку, в имитацию. Народное творчество отнюдь не следует представлять как собрание музейных вещей. Народное творчество — это реальная практика сегодняшнего дня. Архитекторы и текстильщики должны работать в контакте над задачей — дать для общественных

учреждений и для советского человека достойный его, художественно полноценный интерьер.

Выступивший в прениях М. Л. Иоффе (Комитет по делам искусств) коснулся организации контроля над художественным качеством промышленных изделий и подчеркнул необходимость решительной борьбы с антихудожественной, халтурной продукцией.

А. И. Кораблев (Институт художественной промышленности) указал на необходимость восстановить в ближайшее время ряд заглохших художественных промыслов, как домовая резьба по дереву в северных районах, резьба по дереву в Калининской области, в Узбекистане, в Абрамцево-Кудринском районе Московской области, ручная набойка и декоративное художественное ткачество в разных районах и т. д.

С. А. Новиков (г. Горький) отметил, что со второй половины XIX века в Горьковской области начало угасать искусство деревянной резьбы. Между тем, применение резьбы по дереву (карнизы, наличники, фронтоны) значительно способствовало бы художественной выразительности малоэтажной застройки.

И. В. Аверинцев (Москва, Художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина) останавливается на вопросе о необходимости организации научно-исследовательского института художественной промышленности и народного творчества, с центральным музеем декоративного искусства и с экспериментальными мастерскими.

З. В. Милинская (Москва, строительство Дворца Советов) отмечает, что на фабриках создаются нередко вещи, весьма далекие по своему рисунку и по своей структуре от той архитектуры, которую создают наши архитекторы. Большая доля вины за такое положение ложится на архитектурную общественность. Разработка предметов внутреннего оформления должна быть включена в состав архитектурного проекта, и эта работа должна быть не менее почетной, чем работа над фасадом и планом.

А. И. Бахматов (Львов) рассказывает о постановке учебного дела в Львовском государственном художественно-промышленном училище.

Проф. А. А. Оль (Ленинград) характеризует художественную продукцию, вырабатываемую в Ленинграде и Ленинградской области. А. А. Оль предлагает добиться на всех предприятиях художественного руководства, обеспечить предельный художественный контроль. Художественные советы должны не только проверять продукцию, но и направлять всю работу и обеспечить художественное руководство на предприятиях.

Проф. С. Г. Туманов (Дулевский красочный завод) останавливается на положении дел с красителями для декоративной керамики.

Проф. Л. А. Ильин (Ленинград) обращает внимание на то, что, строя большие города, огромное количество зданий, мы не научились еще создавать высококачественные детали.

Художественная промышленность обязана работать над архитектурными деталями. Больше того, она должна дать «собрание деталей», удовлетворяющих потребностям нашей жизни и являющихся,

одновременно, художественными. Далее Л. А. Ильин указывает на то, что в нашей многонациональной стране предметы художественной промышленности должны нести отпечаток национального творчества.

Проф. Н. Н. Качалов (Ленинград) касается вопроса о производстве изделий из стекла. Самый серьезный недостаток стекольных изделий наших предприятий — это их форма, копирующая грубые образцы начала XX века. Причина этого — в необеспеченности предприятий художественным руководством. Иногда в руководителю этого рода попадают малокалиброванные художники. Это еще хуже, чем отсутствие художника на предприятии, так как подобный руководитель не создаст, пользуясь бесконтрольностью, уродливые вещи.

Ненормальность этого положения чувствовалась давно. Год назад небольшая инициативная группа — скульптор В. И. Мухина, писатель Алексей Толстой и проф. Н. Н. Качалов — обратились с письмом в Совнарком, в котором в общих чертах было изложено положение художественной промышленности. Вскоре последовали различные мероприятия и, в том числе, создание в Ленинграде специальной экспериментальной мастерской на зеркальной фабрике. Назначение мастерской — изготавливать новые образцы художественных изделий из стекла. Сейчас эта мастерская уже начинает работать при участии группы художников, под руководством А. А. Успенского и В. И. Мухиной.

П. В. Леонов (Дулевский фарфоровый завод) указывает, что решающая роль в улучшении качества изделий художественной промышленности должна принадлежать архитектуре. В связи с этим, правильным является предложение о том, чтобы научно-исследовательский центр художественной промышленности находился в ведении Академии архитектуры СССР.

В. М. Насиленко (Москва) останавливается в своем выступлении на народном творчестве.

— Когда мы говорим о народном творчестве, мы часто представляем его себе собранием разрозненных вещей, возникших изолированно. Это не так. Народное творчество — это не культура изолированных предметов, а культура интерьера, культура большей эстетической целостности, где можно многому научиться.

Н. А. Прахов (Киев) отмечает ряд недочетов художественной промышленности на Украине и вносит конкретные предложения: 1) создать единый центр, оперативно руководящий идеологической и художественной сторонами во всех отраслях художественной промышленности, в виде сектора художественной промышленности при Комитете по делам искусств; 2) увязать (через особых инспекторов художественного качества) работу этого органа с наркоматами, в ведении которых находятся предприятия, изготавливающие изделия художественной промышленности, и т. д.

С. С. Валериус (Дворец Советов) посвящает свое выступление вопросу об отделочных материалах для стен, потолков и полов. Останавливаясь на опыте, который накопил Дворец Советов за последние два года в области работы над новыми материалами и их обработки,

С. С. Валериус отмечает, что те образцы, которые показаны на выставке, это еще не окончательные образцы. Над ними ведется большая работа, успех которой связан с усовершенствованием технологического процесса.

Художник Н. А. Тырса (Ленинград) указывает, что основной вопрос пленума — это вопрос о художественной культуре, о стиле. Есть общие стилевые признаки, которые объединяют станковое искусство и промышленное. Стиль возможен только тогда, когда существует синтез формы и содержания. Это — основной закон стиля. Н. А. Тырса призывает чутко относиться к творчеству народных мастеров и предостерегает от такого руководства промыслами, которое связывает творческую инициативу народных мастеров.

Н. П. Былинкин (Москва) указывает, что у нас иногда отправляют в различные районы мебель, не считаясь с требованиями и вкусами местного населения. Для производства и распространения мебели необходимо постоянное изучение потребностей широких масс.

Народный художник Армении М. С. Сарьян указывает, что стиль зависит от характера и обстановки работы. Если мы будем думать только о создании стиля, то получится какая-то стилизация, какая-то искусственная форма, которая всегда будет казаться фальшивой. Стиль определяется характером эпохи, содержанием работы художника.

И. Е. Жуковский (Черновицы) представляет пленум от имени самой молодой в Союзе архитектурной организации и от всей архитектурной и инженерно-технической общественности Северной Буковины.

В прениях высказались также скульптор С. Д. Меркуров, В. И. Блохин (Московское товарищество художников), М. С. Назаревская (Москва), проф. П. Ф. Алешин (Киев), С. Н. Тройницкий (Москва), Д. И. Новицкий (Москва), С. Г. Розенблюм (Москва), скульптор П. М. Кожин (Москва) и В. Г. Андреевский (Москва).

По окончании прений пленум заслушал проект резолюции, разработанной специально выделенными комиссиями. В проект резолюции были внесены дополнения и поправки, после чего пленум единодушно принял этот проект за основу и поручил президиуму правления Союза войти в правительственные органы с соответствующими предложениями. В принятой резолюции выдвигается широкая программа мероприятий по организации художественной промышленности, по подготовке кадров и по повышению художественного качества изделий. В резолюции детально разработаны также мероприятия по организации художественного контроля над выпускаемыми промышленностью художественными изделиями.

В заключительной речи К. С. Алабян отметил, что значение VIII пленума ССА СССР заключается в том, что он поставил весьма важные вопросы и наметил ряд ценных мероприятий для повышения качества продукции, вырабатываемой художественной промышленностью. Мероприятия эти объединенными усилиями Союза советских архитекторов, Союза советских художников и работников промышленности должны быть в ближайшее время проведены в жизнь. Наряду с большими организационными вопросами,

которые будут поставлены перед государственными органами, необходимо поставить перед творческими союзами вопросы творческого порядка, освещенные на настоящем пленуме совершенно недостаточно.

— Ряд выступивших на пленуме товарищей, — говорит К. С. Алабян, — указывал на то, что некоторые хозяйственные организации пытаются исправлять работу народных художников, не будучи достаточно компетентными в этой области. Необходимо обратить самое серьезное внимание на то, чтобы некомпетентные в народном творчестве люди не корректировали и не портили его.

Большое значение имеет и выдвинутое на пленуме предложение об организации отраслевых совещаний по художественной промышленности. Эти совещания дадут возможность всесторонне и глубоко обсудить задачи, стоящие перед художественной промышленностью.

В своем заседании от 10 января 1941 г. президиум правления ССА СССР разработал программу конкретных мероприятий по реализации решений VIII пленума.

Решено войти в Совет народных комиссаров СССР с докладной запиской о постановке художественного руководства в промышленности и о мероприятиях по поднятию художественного качества промышленных изделий.

В Комитет по делам искусств при СНК СССР будут внесены предложения о создании при нем Совета по художественной промышленности и о расширении деятельности Комитета в этой области.

С предложением об организации художественных советов по соответствующим отраслям производства и об учреждении в ряде главных управлений и на отдельных предприятиях должности главного художника решено обратиться к наркомам текстильной, лесной и легкой промышленности СССР и к наркомам местной промышленности союзных республик. Решено также обратиться в президиум Всесоюзного совета с письмом, информирующим о той оценке, которую дал пленум художественному руководству в промышленности, о кооперации, и с предложением конкретных мер по поднятию художественного качества изделий.

В Главное управление трудовых резервов будет внесено предложение об организации в системе ремесленных училищ специальных школ, подготовляющих мастеров и исполнителей по художественным отраслям производства.

Решено поднять вопрос об организации в Москве специального журнала, посвященного вопросам художественной промышленности и культуры интерьеров, и принять меры к более широкому освещению этих вопросов в периодической печати.

Для ведения дальнейшей работы правления ССА СССР в области художественной промышленности и для практического проведения в жизнь решений VIII пленума при президиуме организованная группа по художественной промышленности.

В соответствии с решениями VIII пленума правления президиум решил прове-

сти в течение 1941 года отраслевые совещания по мебельной промышленности и арматуре, по художественно-отделочным материалам, по декоративному текстилю и обоям. Совещание по мебельной промышленности должно быть создано в течение первого полугодия 1941 года.

КУРСЫ ПО СКОРОСТНОМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ

В ноябре — декабре 1940 года в Москве состоялись занятия первого потока организованных Архитектурным фондом СССР курсов массового и скоростного строительства. На курсах обучались 26 архитекторов крупнейших республиканских промышленных и областных центров страны.

Архитекторы познакомились с новыми конструктивными типами, нормами и стандартами, с опытом организации работ передовых скоростных строек Москвы, с методикой авторского надзора, с санитарно-техническими работами в условиях скоростного строительства, с крупноблочным строительством, с новейшими деревянными конструкциями и др.

В заключение архитекторами был выполнен контрольный проект. К проведению занятий на курсах были привлечены: акад. арх. В. М. Иофан, А. Г. Мордвинов, проф. В. Г. Гельфрейх, проф. Н. В. Марковников и другие. В связи с успехом первого потока курсов, в ближайшее время намечается проведение аналогичных курсов для второго потока.

СОВЕЩАНИЕ ПО ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

В начале декабря 1940 года в Москве в конференц-зале Академии архитектуры состоялось совещание по промышленной архитектуре, созванное московским отделением Союза советских архитекторов. На совещании присутствовало свыше 300 архитекторов и инженеров, работающих в промышленных организациях Москвы, Ленинграда, Харькова и других городов.

Совещание заслушало доклады: акад. арх. М. Я. Гинзбурга «Состояние и задачи промышленной архитектуры»; проф. А. С. Фисенко «Роль архитектора в проектировании и строительстве промышленных сооружений»; арх. В. С. Попова «Типизация и стандартизация в промышленном проектировании». В прениях по докладом выступило 18 человек.

В принятой за основу резолюции отмечается необходимость обеспечить полноценное участие архитектора в проектировании и строительстве промышленных сооружений, установить должности главных архитекторов в промышленных проектных организациях, учредить авторитетный контроль-экспертизу для всесторонней оценки проектов, проводить творческие отчеты проектных организаций и отдельных авторов на заседаниях секции теории и критики МОССА, периодически проводить открытые конкурсы на проекты промышленных зданий и т. д.

В резолюции указывается также на необходимость поставить перед правлением ССА СССР вопрос о созыве в конце первого полугодия 1941 года пленума, посвященного промышленной архитектуре.

ЛЕСТНИЦА ИЗ ЦЕЛЬНЫХ СБОРНЫХ МАРШЕЙ

Отделом стандартов Управления по проектированию г. Москвы (нач. инж. Г. Н. Львов) разработана для типовой 4-квартирной секции (арх. З. М. Розенфельд, инж. А. И. Гохбаум) сборная лестница из цельных железобетонных маршей.

Марш решен в виде железобетонной балки корытного сечения с косоурами, выходящими вверх. Плита, соединяющая косоуры, снизу решена гладко, сверху бетонируется с выступами, образующими ступеньки лестницы. Изготавливаются такие марши в деревянной опалубке в перевернутом виде. Площадка лестницы решена из сборных железобетонных плит, офактуренных снизу, и не требует штукатурки.

Крайние плиты имеют выступы, на которые опираются цельные марши лестниц. Монтаж лестницы производится башенным краем БКТС или типа «Кайзер». Две другие плиты этажной площадки «ПЛ-7» и «ПЛ-8» взяты по стандарту Моссовета на сборные железобетонные плиты.

На строительстве первоначально укладываются сборные железобетонные плиты площадок, затем монтируются марши.

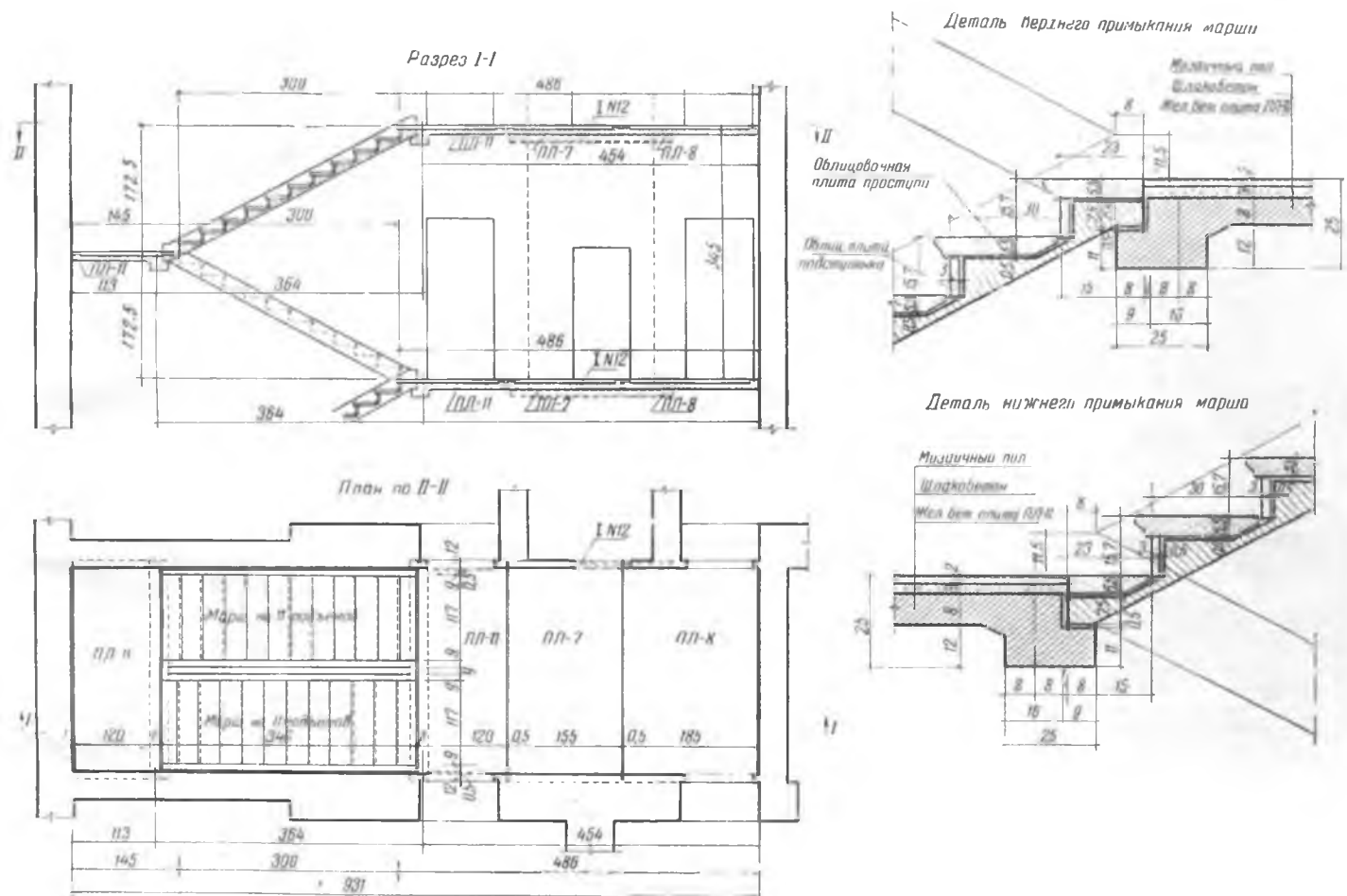
Монтаж лестниц производится одновременно с кладкой стен. Сообщение по вертикали во время строительства производится по этим лестницам.

По окончании основных работ, ступеньки лестницы облицовываются заранее заготовленными мозаичными плитками. Мозаичные плитки укладываются на цементном растворе состава 1:3 на предварительно очищенную от грязи и промытую водой поверхность маршей. Облицовочная плитка подступенка не рабочая и принята толщиной 3 см, толщина облицовочной плитки проступи, принимая во внимание износ, взята толщиной 5 см. Одновременно с облицовкой ступенек устраиваются мозаичные полы площадок лестничных клеток.

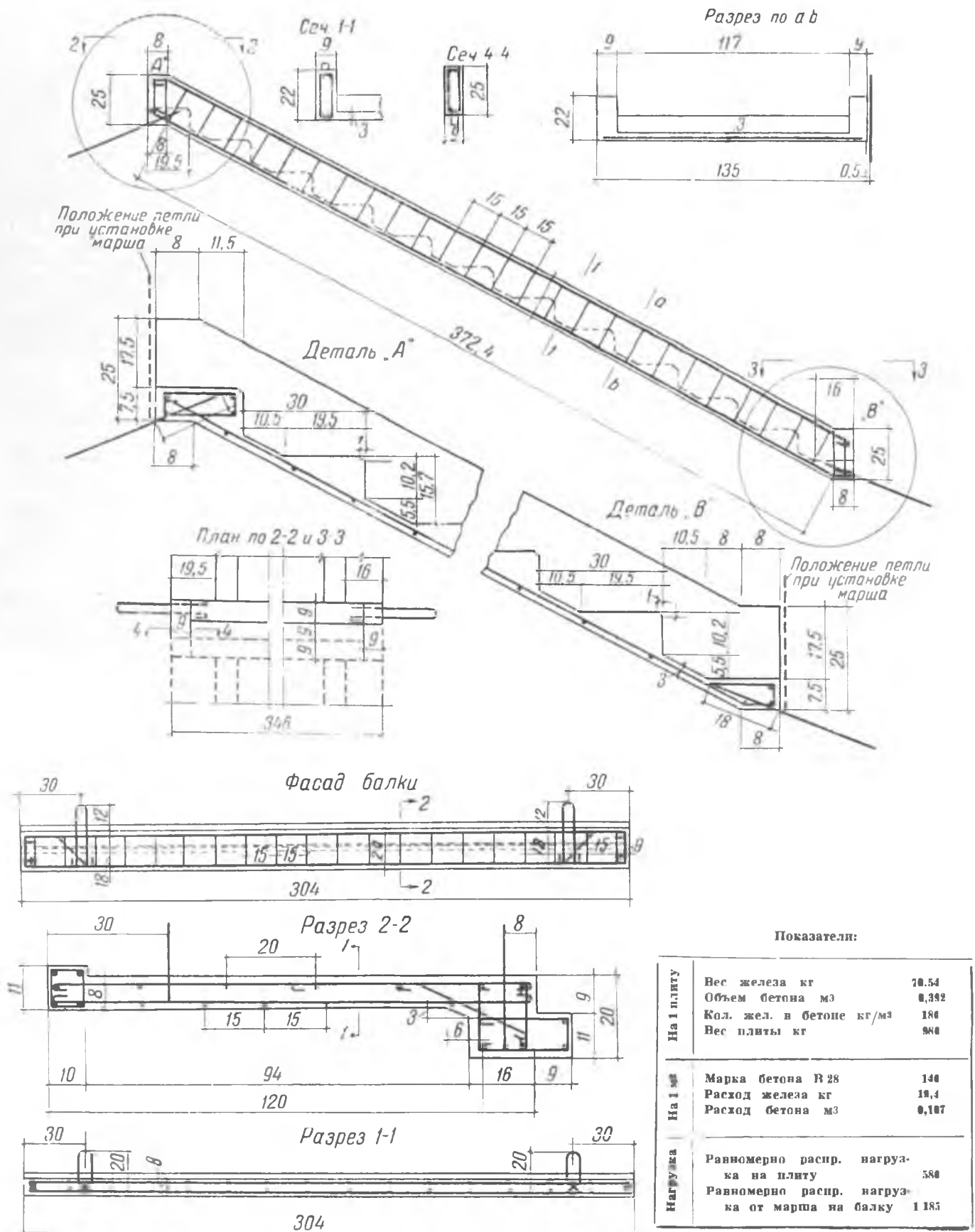
Такая конструкция дает возможность использовать лестницы на все время строительства и избавляет ступеньки от отколов, раковин и других повреждений, которые неизбежны при использовании во время строительства готовых ступенек.

Ориентировочная заводская стоимость маршей — 300 рублей за 1 м³ железобетона.

СХЕМА ЛЕСТНИЦЫ И ДЕТАЛИ УЗЛОВ



КОНСТРУКЦИЯ ЖЕЛЕЗОБЕТОННОГО МАРША



ШКОЛЬНЫЙ ФИЗКУЛЬТУРНЫЙ ЗАЛ

Проблема школьного физкультурного зала приобретает большую актуальность.

Особое значение для решения этой задачи имеет вопрос о строительных нормах.

В ОСТе 4532 школьные залы вообще не были предусмотрены.

Всесоюзный комитет по делам физкультуры и спорта опубликовал в 1938 году временные нормы по гимнастическим залам, но школьные залы в этих нормах предусмотрены не были.

Многие считают, что физкультурный зал в нашей школе должен быть обязательно больших размеров, не менее 12×24 м. Другие полагают, что школьный зал можно с успехом решать помещением 6×20 м. Оба эти мнения, несомненно, являются ошибочными.

В английском меморандуме Отдела народного образования рекомендуется для класса в 30 человек зал $9,1 \times 18,3$ м, а высота зала допускается от 4,5 м (Wright, "The Design of nursery and elementary Schools", 1938 г.).

Те же размеры мы видим в типовом школьном зале, который приводит журнал "The Architect and Buildings News" (декабрь, 1938 г.).

В майском номере американского журнала "Architectural Record" за 1938 г. в качестве минимального школьного зала рекомендуется принимать зал размером $10,7 \times 15,2$ м, при высоте в 4,27 м. Те же нормы рекомендует журнал "Pencil Points" (1939 г. № 3).

В немецком руководстве Konwiarz по физкультурным сооружениям для юношества (Bauteil für Spiel, Sport und Turnen, 1932 г.) минимальным залом признан зал размером 10×20 м.

Из приведенных размеров школьного гимнастического зала наиболее подходящим является зал в 8×18 м, при высоте в 5 м (высота детских колец 4,8 м). Такой зал, считая по 4,8 м на человека, обеспечивает нормальные занятия по гимнастике с классом в 40 человек и позволяет проводить спортивные игры и волейбол. Однако, по мнению руководителей кафедр гимнастики московского и ленинградского институтов физической культуры, в некоторых случаях размеры залов в плане можно снизить до 8×16 м. Действительно, из класса в 40 человек гимнастикой фактически занимается около 36 человек: норму площади на одного занимающегося при соответствующем построении урока можно сократить до $3,2$ м², и таким образом минимальная площадь зала может быть снижена до $3,6 \times 36 = 129$ м².

Высота зала 5 м нужна не на всю площадь, а лишь частично, с тем, чтобы иметь возможность подвесить кольца, шесты, канаты и расположить вертикальную лестницу. Над всей остальной площадью зала высота может быть снижена до 4,0—4,5 м (при этом схема оборудования должна быть изменена в соответствии с формой потолка).

При решении интерьера исключительную роль играют технологические требования, предъявляемые к физкультурному залу и его спортоборудованию.

Форма и поверхность потолка должны хорошо поглощать звуки и гарантировать слышимость.

Форма и поверхность потолка должны хорошо поглощать пыль, тщательно стодярной работы. Временную нагрузку на пол следует принимать в 400 кг на 1 м².

Стены зала следует устраивать гладкими, без выступов.

Окна следует размещать преимущественно на продольных стенах зала не ниже 1,5 м от пола. За границей на торцевых стенах иногда допускается расположение окон на высоте не ниже 2,7—3,0 м. Площадь окон следует принимать в $1/6$ от площади пола.

Двери из зала в кладовую инвентаря и для выхода наружу должны соответствовать габаритам спортивного оборудования и быть не уже 1,8 м. Вместо дверей могут быть устроены проемы, закрывающиеся шторами.

Зал должен иметь непосредственные выходы в раздевальню, в кладовую спортивного инвентаря, в вестибюль или коридор школы.

При проектировании зала оборудование его обычно не учитывается, что приводит к неправильному архитектурному решению интерьера. При отделочных работах это упущение ведет к переделкам. Стандартного расположения встроенного оборудования дать нельзя, так как размещение снарядов во многом зависит от типа снарядов, от конструкции потолка, от планировки входов, расположения окон. Поэтому мы можем предложить лишь принципиальную схему. При проектировании зала надо

учитывать размеры каждого снаряда, способы крепления, возможность убирать снаряд, его подвижность и характер работы на нем.

Шведская стенка состоит из деревянных лестниц — звеньев шириной в 1 м каждая. Звенья эти располагаются под углом, вдоль длинных сторон физкультурного зала. Высота шведской стенки колеблется от 2,0 до 3,20 м. Шведская стенка крепится к стене наглухо при помощи ершей на пробках. Дерево полируется, ему можно придать любой тон по указанию автора архитектурного проекта. Количество звеньев в гимнастическом зале колеблется в пределах от 10 до 20.

Кольца крепятся к балкам перекрытия. Расстояние между кольцами — 50 см. От продольной стены кольца должны отстоять не менее чем на 1,5 м. Нормальная высота поднеса детских колец от пола до блоков 4,8 м, колец для взрослых — 5,8 м. Расчетная нагрузка — 100 кг. Кольца располагаются примерно в середине зала с таким расчетом, чтобы качание происходило вдоль длинной его оси и чтобы торцевые стены не мешали упражнениям. Зал обычно имеет одну-две пары колец.

Канаты подвешиваются обычно при помощи крюков непосредственно к балкам перекрытия. Длина каната (4,8—8 м) колеблется в зависимости от высоты зала. Расстояние между отдельными канатами не должно быть менее 0,60—1,0 м, а от стен канаты должны отстоять на 1 м. Количество их в зале колеблется от 5 до 18 штук.

Шесты бывают закрепленные (стоячие) и незакрепленные (качающиеся). Высота шеста зависит от высоты зала (обычно она достигает 4,8—8 м). Шесты могут быть деревянными или металлическими, полыми. Расстояние между отдельными шестами должно быть не менее 0,60—1,0 м. Расчетная нагрузка — 100 кг на каждый шест. В зале обычно бывает 2—6 шестов.

Перекладины (турники) изготавливаются металлическими. Существует очень много систем турников. В основном их можно подразделить на пристенные и свободно стоящие. Для школьных занятий наиболее удобны — пристенные. Перекладины укрепляются к полу, стенам и потолку.

Бум состоит из горизонтального деревянного бруса, расположенного перпендикулярно длинной стене зала, впритык к ней. Укрепление этого бруса производится с помощью двух стоек. Высота бруса может меняться. Бум разбирается и хранится в кладовой. В качестве пристенной опоры для бума может быть также использована шведская стенка.

Механическая лестница верхним концом укрепляется в пазах специальных стоек, установленных вдоль стен. Она может отодвигаться от стены на 10 см и скользит верхним концом вниз, перемещаясь из вертикального в горизонтальное положение. Для удержания лестницы в горизонтальном положении при ней имеются переносные стойки, вместо которых может быть использован бум. Лестница обычно устанавливается на торцевых стенах зала.

Помост инструктора служит для показа упражнений и устраивается в виде откидной площадки. В вертикальном положении помост используется как шведская стенка.

Иногда, помимо перечисленного оборудования, применяется еще так называемый трап, который представляет собой нечто вроде соединенных вместе 4 вертикальных лестниц: ширина каждого звена — 50 см. Трап подвешивается на шарнирах к потолку верхним концом, а нижним — укрепляется (не наглухо) к полу.

Помимо этого в зале может находиться музыкальный инструмент.

Остальное оборудование зала (параллельные брусья, конь, козед, мячи, мостики для прыжков и т. д.) является переносным и хранится в кладовой.

Помимо этого, в кладовой хранится все мелкое оборудование (булавы, палки, гантели, медицинболы), для которого должны быть предусмотрены встроенные шкафы, полки, стеллажи, кронштейны и пр. Площадь кладовой должна быть не менее 15—18 м².

Соотношение сторон кладовой должно соответствовать габаритам переносного оборудования (параллельным брусьям и пр.). Тяжелые снаряды откатываются из зала в кладовую на роликах, поэтому пол кладовой должен быть на одном уровне с полом зала. Естественное освещение кладовой — обязательно.

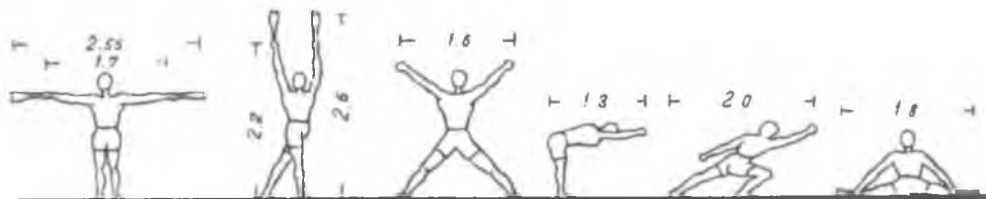
Наличие при школьном физкультурном зале кладовой и раздевальни совершенно необходимо. В последних типовых проектах школ, составленных архитектурно-проектной мастерской Наркомпроса РСФСР, физкультурные залы не имеют вспомогательных помещений, что надо считать недопустимым.

Следует устраивать две раздевальни, с площадью не менее 10—15 м² каждая. Пол в раздевальнях должен быть теплый, допускающий хождение босиком. Применение здесь индивидуальных шкафов, ввиду незначительной площади раздевалки, большого количества смен и пр., нельзя признать рациональным. За рубежом наиболее распространены раздевальни, оборудован-

ные отдельными пристенными вешалками и отдельными металлическими табуретами, с мягкими съемными сиденьями, которые можно мыть. Одевание и раздевание происходит во время перемены, когда зал проветривается и убирается.

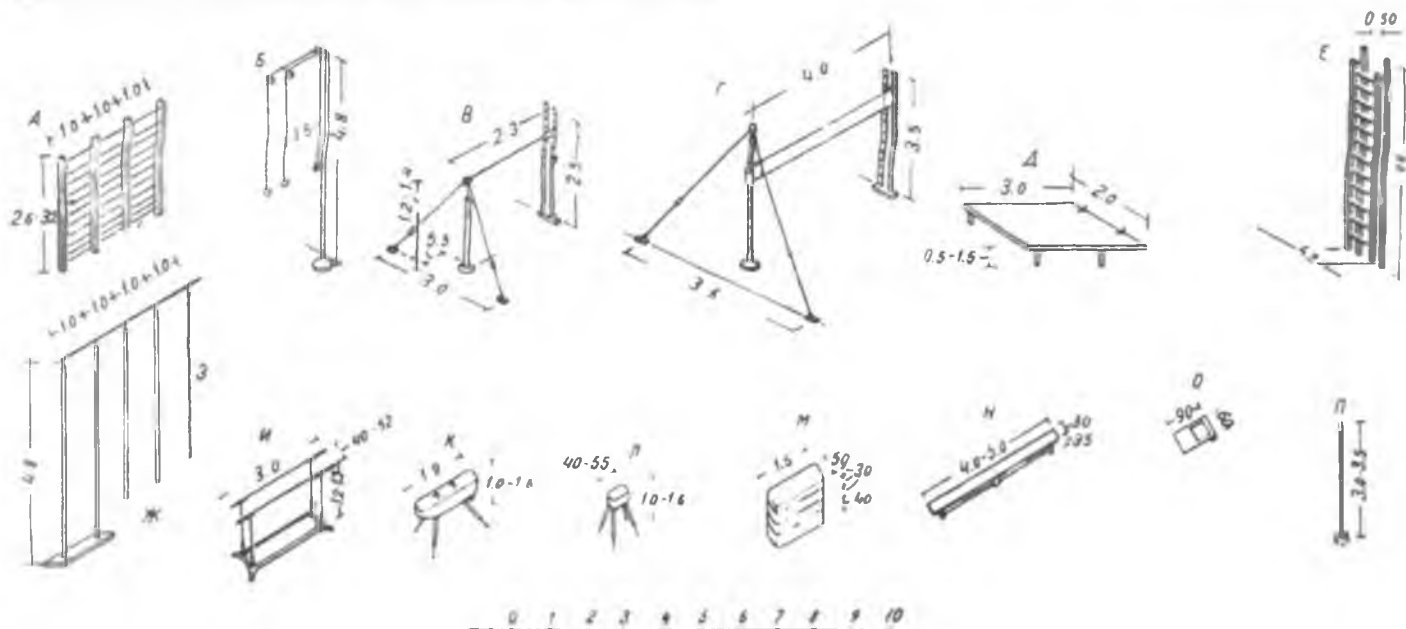
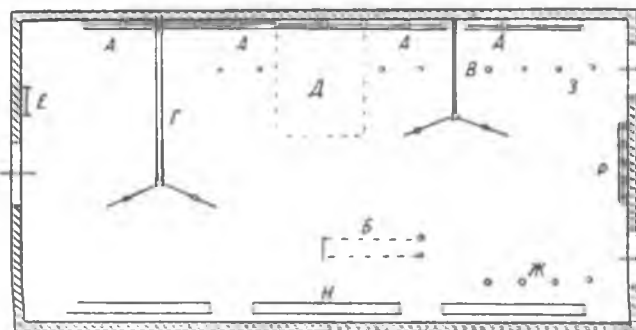
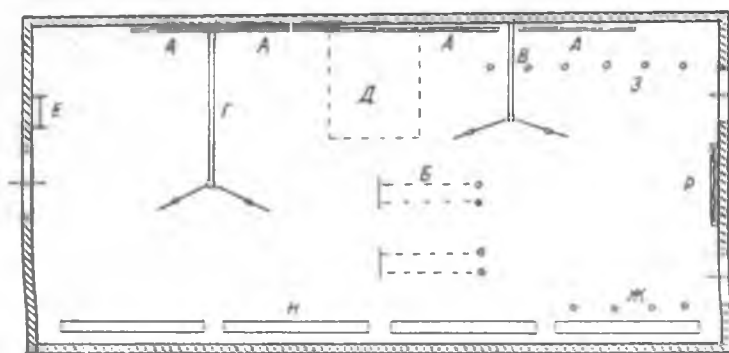
В некоторых зарубежных физкультурных залах имеются душевые, ножные ванны, умывальные, кабинеты врача, преподавательские комнаты и т. д. Однако в нашем массовом школьном строительстве эти помещения не являются обязательными, тем более, что фактически ими можно пользоваться, из-за краткости перерывов, только вечером во время кружковых занятий.

Инж. С. Заверинцев



Площадь пола $9 \times 18 = 162 \text{ м}^2$ Высота - 5 м.

Площадь пола $8 \times 16 = 128 \text{ м}^2$ Высота - 5 м. (частично)



ШКОЛЬНЫЕ И ГИМНАСТИЧЕСКИЕ ЗАЛЫ И ИХ ОБОРУДОВАНИЕ

А — шведская стенка, 10—20 звеньев, Б — кольца 1—2 пары, В — перекладина (турник), Г — бум, Д — помост инструктора, Е — механическая лестница, Ж — шесты 4—6 шт., З — канаты 6—10 шт., И — параллельные брусья 1—2 шт., К — кони 1—2 шт., Л — козлы 1—2 шт., М — плинт, Н — шведские скамейки 3—4 шт., О — мостки для прыжков 3—4 шт., П — стойки для прыжков 2 пары,

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.
Pages

SOMMAIRE

Архитектурные итоги 1940 года

— 1 — Bilan des créations architecturales de 1940

Архитектура Тбилиси
(К 20-летию Грузинской ССР).
Акад. арх. Н. Северов

— 5 — L'architecture de Tbilissi
(Au 20-me anniversaire de la Géorgie Soviétique)
par N. Séverov, membre de l'Académie

ПРАКТИКА

NOS RÉALISATIONS

Новые жилые дома на улице Горького в Москве.
Н. Былинкин

— 15 — Nouveaux immeubles d'habitation rue Gorki à Moscou,
par N. Bylinkine

Новые дома на Садовой улице в Москве.
П. Блохин

— 23 — Nouvelles maisons rue Sadovaia à Moscou,
par P. Blokhine

Жилой дом
Транспортной академии в Москве.
И. Длугач

— 27 — Immeuble d'habitation
de l'Académie du transport à Moscou,
par I. Dlougatch

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

QUESTIONS DE LA THÉORIE ET DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

Традиция и новаторство.
И. Матца

— 31 — Traditions et mouvement novateur,
par I. Matza

АРХИТЕКТУРА—СКУЛЬПТУРА—ЖИВОПИСЬ

ARCHITECTURE—SCULPTURE—PEINTURE

Скульптура на новых домах в Москве.
А. Ромм

— 36 — Sculptures dans les nouveaux immeubles à Moscou,
par A. Romm

Опыт совместной работы.

Expérience d'un travail de l'architecte en collaboration
avec le sculpteur,

Проф. Н. Троцкий

— 41 — par le prof. N. Trotski

Мысли о синтезе.
Л. Поляков

— 42 — Pensées sur la synthèse des arts,
par L. Poliakov

Основные условия согласованной работы.
Скульптор Г. Мотовилов

— 44 — Conditions nécessaires pour un travail en collaboration,
par G. Motovilov, sculpteur

Архитектор и скульптор.
Акад. арх. Л. Руднев

— 46 — Architecte et sculpteur,
par L. Rudnev, membre de l'Académie

Творческое содружество.
Е. Левинсон

— 48 — Collaboration créatrice,
par E. Lévinson

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

TECHNIQUE DE LA CONSTRUCTION

Малоэтажные дома в новых районах
Карело-Финской ССР.
Л. Чериковер и В. Горнов

— 51 — Maisons de peu d'étages dans les nouvelles régions
de la R.S.S. de Carélie-Finnoise,
par L. Tchérikover, V. Gornov

Вентиляция в Центральном театре Красной армии.
Б. Мерджвинский

— 58 — La ventilation du Théâtre de l'Armée Rouge à
Moscou, par B. Merjvinski

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

HÉRITAGE ARCHITECTURAL

Николо-Погорелое.
М. Ильин

— 61 — Nicolo-Pogoreloie (XVIII siècle),
par M. Ilyine

Украинское деревянное зодчество.
М. Цапенко

— 66 — Architecture en bois de l'Ukraine Occidentale,
par M. Tsapenko

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES

ХРОНИКА

CHRONIQUE

СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

INDICATEUR DE L'ARCHITECTE

ПОПРАВКИ В № 10 «Архитектуры СССР» в заметке «Присвоение ученых степеней» (стр. 75, 1 колонка) допущена ошибка. 4-й абзац снизу следует читать: «Н. Г. Уманский защитил диссертацию на тему: «Эволюция архитектуры европейского театра нового времени» и представил проект драматического театра на 1200 человек.
В № 11 на стр. 60 (1-я колонка, 14—15 строка сверху) напечатано: «набл XVII века в Брусенце». Следует читать: «набл XVIII века в Брусенце».

Отв редактор К. С. АЛАБЯН

Год издания девятый. Подписано к печати 4/II 1941 г. Формат 62×94¹/₈. 10 печ. л. Тираж 6500. 53 тыс. знаков в печ. Учетных авт. листов 14. Л18450. Цена 8 руб. Зак. тип. № 1148.

В-я типография ОГИЗ в тресте «Полиграфкинг», Москва, 1-й Самотечный пер., 17.

Цена 8 руб.

АРХИТЕКТУРА С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян
РЕДАКЦИЯ
Москва, Гранатный пер., 7.
Телефон—К-5-76-25

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес.—96 руб.,
6 мес.—48 руб., 3 мес.—24 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва,
Пушкинская ул., 24, Государственным
архитектурным издательством Акаде-
мии архитектуры СССР, повсеместно
почтой и отделениями Союзпечати

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredakteur K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:
M O S K A U, GRANATNI STRASSE, 7

ZU BEZIEHEN DURCH:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA
18 KUZNETSKI MOST, MOSKAU UdSSR

KOEHLER & VOLCKMAR A—G. & C^o.
RUSSLAND-ABTEILUNG, POSTFACH 173,
LEIPZIG C. I.

ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor-in-chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:
M O S C O W, GRANATNI STREET, 7

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,
USSR, KUZNETSKY MOST, 18.

FOUR CONTINENT BOOK CORPORATION,
255 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y.

COLLET'S BOOKSHOP, LTD.,
66 CHARING CROSS ROAD,
LONDON, W. C. 2

ARCHITECTURE de l'URSS

MENSUEL DE L'ASSOCIATION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Editeur en chef K. Alabyan

RÉDACTION: 7, RUE GRANATNI, MOSCOU
ABONNEMENTS ACCEPTÉS PAR

MEZHDUNARODNAYA KNIGA,
18 KUZNETSKI MOST, MOSCOU, URSS