

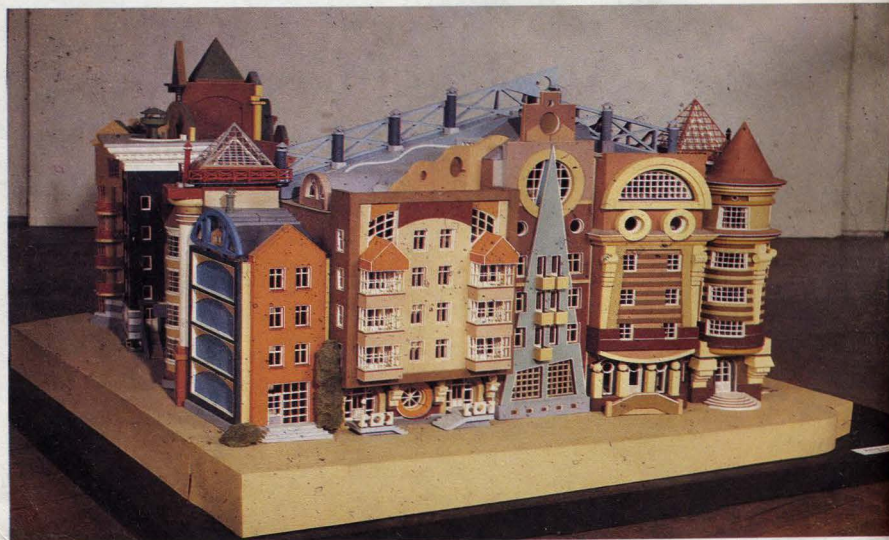
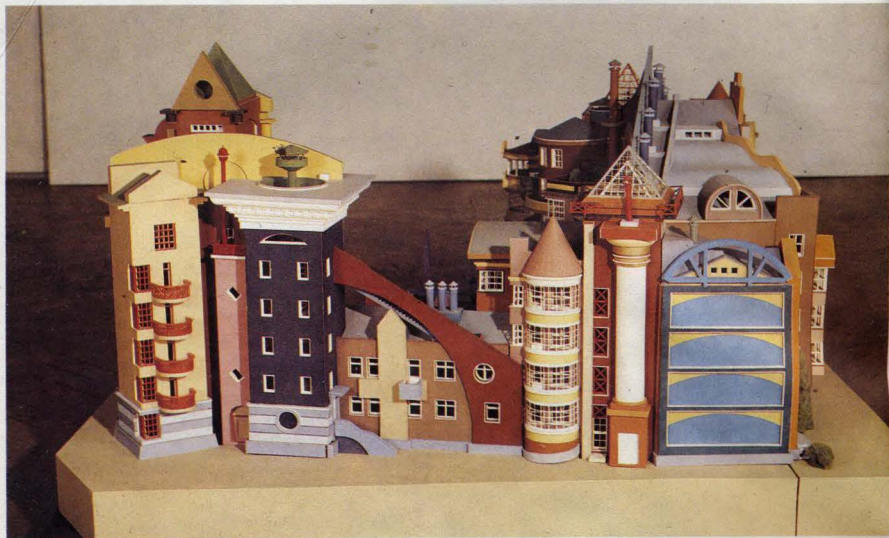
ISSN 0004-1939

АРХ4

АРХИТЕКТУРА СССР

ИЮЛЬ — август 1991





А

Р
В
(
Е
Б
А
В
К
А
(
А
А
С
(
А
А
А
Ф
Д
(
К
А
А
А
Б
А
А

М
О
Т
К

Н
Ф
Н
Ж
А

С
П
Ф
Б
О
Н
У
у
З
А
у
Т

М
р
п
12

©

июль — август 1991



АРХИТЕКТУРА СССР

Редакционная коллегия:

В. Тихонов
(главный редактор)
Е. Асс
Б. Бархин
А. Боков
В. Глазчиков
Ю. Гнедовский
А. Гозак
(главный художник)
А. Грушина
А. Иконников
О. Кабанова
(зам. главного редактора)
А. Кривов
А. Кудрявцев
А. Маслов
Ф. Новиков
Д. Осипенко
(зам. главного редактора)
Ю. Ранинский
А. Раппапорт
А. Рябушин
А. Тарханов
Б. Шабунин
А. Шайхет
А. Шнижов

Макет Г. Ядришкинковой
Ответственный за номер О. Кабанова
Технический редактор Е. Артемьева
Корректор Г. Морозовская

На 1-й с. обложки
фото В.Л. Герцмана (США)
На 2-й с. обложки
Жилой дом в Самаре. Макет
Архитектор С. Малахов

Сдано в набор 05.07.91
Подписано в печать 09.09.91
Формат 60x90/8
Бумага офсетная
Офсетная печать
Набор осуществлен в АПИ Стройиздата
Усл.печ. л. 16,0 Усл.гр.-отт. 17,3
Уч.-изд. л. 16,5 Тираж 14835 экз.
Заказ N 707 Цена 5 р.
Адрес редакции: 103001, Москва, КТ
ул. Щусева, 7, комн. 60
Телефон: 2037737

Московская типография N 5
при Государственном комитете СССР
по печати
129243, Москва, Мало-Московская, 21

© Стройиздат. Журнал
"Архитектура СССР", 1991

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО
АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВУ
ПРИ ГОССТРОЕ СССР И СОЮЗА
АРХИТЕКТОРОВ СССР

Издается с июля 1933 г.

Трибуна

2 Юлий Ранинский
ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИСТОРИЮ

Панорама

4

Творческие проблемы

13 Вячеслав Локтев
О НЕВЕДЕНИИ ХУДОЖНИКА И ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТИ ЕГО
ИСКУССТВА

Выставки

20 МОДЕЛИ ИЗ ПРОВИНЦИИ. САМАРА — НИЖНИЙ НОВГО-
РОД
22 Ольга Орельская
СЕМИДЕСЯТЫЕ — ДЕВЯНОСТЫЕ. НИЖЕГОРОДСКИЙ КА-
ЛЕЙДОСКОП
32 Максим Полецук
КУЙБЫШЕВ—САМАРА. ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТУРНОЙ
ЖИЗНИ

Новые имена

42 ЛЕОНИД КУДЕРОВ
46 ВИТАЛИЙ САМОГОРОВ И ВАЛЕНТИН ПАСТУШЕНКО

Творческая лаборатория

50 Сергей Малахов
ОПЫТ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ КУЛЬТУР-
НОГО ПРОСТРАНСТВА
58 САНАТОРИЙ "РЕШМА"
64 "БРИГАДА А"
72 Дмитрий Фесенко

МАСТЕРСКАЯ АЛЕКСАНДРА АСАДОВА: ПЕРВЫЕ ИТОГИ

Выставки

78 Ирина Тимофеева
ВЕРНИСАЖ

Архиграфика

84 Михаил Тумаркин
ДВЕ РЕАЛЬНОСТИ АНДРЕЯ ВОВКА

Наследие

88 Георгий Шербо
ИСКУССТВО КОНСТРУИРОВАНИЯ
92 Александра Дехтерева
СИНТЕТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 20—30-Х ГОДОВ
100 Дмитрий Швидковский
АРХИТЕКТУРА АЗИАТСКИХ НЕГ

Архитектура и наука

112 Андрей Иконников
АРХИТЕКТУРА И УТОПИИ

Азбука рынка

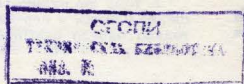
120 Татьяна Говоренкова
О РЕГУЛИРОВАНИИ РЫНОЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Интерпанорама

124

Рефераты

126



Возвращение в историю

Юрий Ранинский

2

Сейчас в стране начался и продолжается активный процесс возвращения исторических названий городам, их площадям, улицам и переулкам. Вернулись вековые имена Нижнему Новгороду и Твери, Самаре и Луганску. В их древних центрах возникают названия элементов города, переносящие нас во времена его рождения, рассказывающие об их графическом положении, о роде занятий их жителей. Моховая, Стоженка, Коровий Вал, Зацепя, Сивцев Вражек — все эти следы народного творчества, это тоже памятник истории и культуры.

Вместе с историческими именами городу возвращается значительная и важная доля его своеобразия. Легендарная Одесса половину своей романтической прелести получила от названий своих приморских улиц и бульваров. Итальянская и Генуэзская улицы, Французский бульвар, Екатерининская и Ришельевская, Большая и Малая Арнаутская, Греческая, Ланжероновская, Гаванная — в 20—30-е годы им были даны новые имена, ставшие стандартными для многих городов страны того времени: Карла Либкнехта, Воровского, 1905 года, Свердлова, Кирова, Дзержинского... Только Дербасовская удержала свое наименование. Сейчас к ней добавились еще три возвращенных названия. Всего — три...

Ссылаются на трудности, на необходимость изготовления новых табличек, переиздания справочников. Но именно эти обстоятельства прежде всего свидетельствуют том, что это нужно делать сразу возможно более широко, чтобы не выпускать с каждым возвращенным названием новый план города. Вспомним былую "активность" наших предшественников: в первые 10 лет Советской власти в Москве из почти двух с половиной тысяч улиц, площадей и переулков на тогдешней ее территории было изменено уже свыше пятисот (!) наименований.

Может показаться, что возвращение названий, рожденных зачастую наименованиями соответствующих церквей и храмов, вновь обернется схожестью исторической топонимики и урбанимики. Это — надуманные опасения. Каждая Успенская, Сретенская, Благовещенская, Спаская улица обрели в городе свою конкретику, поскольку каждая такая улица вела к реальному храму. Наоборот — абстрактными для горожан были имена Карла Либкнехта и Розы Люксембург, Клары Цеткин и Августа Бебеля, которые не имели никакого отношения к этим городам. И тем не менее в 20-е годы трудно было отыскать город без этих имен.

Народное творчество смело обозначит каждую церковь еще и своим географическим названием, упоминанием особенностей места: Никола на Ямах и Никола в Хамовниках, Спас на Песках и Спас на Глинницах, Георги на Всполье и Георги в Лучниках — все эти живые имена дошли до XX в. в названиях улиц и переулков — Николю-Ямской улицы, Спасо-Песковского, Спасо-Глинницкого, Вспольного переулков и многих других.

К тому же нужно твердо усвоить, что возвращение улицам и переулкам прежних имен — это только начало большой работы по воссозданию

всех следов историко-культурных пластов наших городов и соответственно — страны. Многие из них необходимы нам сегодня, без них не произойдет духовного возрождения.

В эти дни мы возвращаем в нашу жизнь такие понятия, как милосердие, благотворительность. Следы этой благородной деятельности тоже хранятся в наших городах.

Все архитекторы знают знаменитый Воспитательный дом во Флоренции, построенный гениальным Филиппо Брунеллески в первой трети XV в. Но мало кому известно, что с тех пор он так и не менял своего назначения и вот уже свыше 550 лет принадлежит детям, играющим на зеленых лужайках во двориках, в прозрачной тени ажурных аркад.

Такими заведениями обладала и Москва. В самом ее центре, на берегу реки, рядом с Китай-городом в 1760—1780-х годах был построен для детей — подкидышей императорский воспитательный дом. Проект был заказан знаменитому петербургскому архитектору Юрию Фельтону, для возведения здания был приглашен один из лучших архитекторов Москвы — Карл Бланк. И на Васильевском лугу, недалеко от Кремля, вырос дворец — дворец для детей, с огромным парком, с анфиладами комнат.

Сейчас в нем — Военная академия им. Ф. Дзержинского. По какому праву? Знание должно быть возвращено детям, здесь может быть организован Всесоюзный детский центр с самыми разнообразными функциями: культурного и художественного воспитания, лечебной профилактики, совместных игр и встреч детей со всех уголков и республик нашего Союза, из других стран мира.

Также в центре столицы, напротив Кремля, стоит другой символ благотворительной деятельности — дом бесплатных квартир для бедных курскот, созданный на средства братьев Бахрушинных. Дом этот — реальный прообраз наших фантастических домов "с коллективным обслуживанием". При этом доме были созданы и детский сад, и ясли, и лечебница, и весь персонал оплачивался не жильцами, а владельцами дома, не имевшими от него никакого дохода.

Еще в послевоенные годы дом был жилым. Сейчас в нем — Министерство нефтяной и газовой промышленности. А как был бы нужен такой дом коренным москвичам, у которых возникли временные трудности с жильем, которые могли бы здесь спокойно пережить тяжелые дни, не беспокоясь за себя и за детей, не говоря уже о социальной роли здания как символа благотворительной деятельности.

Интересно отметить, что важная социальная функция сооружений отразилась в их архитектурном облике, зримо демонстрирует общечеловеческую красоту и благородство этой деятельности. Богдельный, дома для сирот и вдов проектировались лучшими архитекторами, в их числе Е. Назаров, Д. Кваренги, Д. Жиларди. И не случайно подобные постройки — Странноприимный дом на Сухаревской площади, Куракинская богадельня на Ново-Васманной улице, Вдовий дом на Кудринской площади — вошли в золотой фонд

историко-архитектурного наследия Москвы.

Подобные действия всемерно поощрялись государственной властью, и это было не "показная демонстрация" или милостыня властью имущих, а реальные действия. В 1777 г., после Русско-турецкой войны, Екатерина II купила у графа А. Салтыкова имение и передала его для поселения инвалидов, получивших ранения в годы войны¹. Позже здесь был организован Московский институт благородных девиц. В память об этих деяниях площадь, на которой находилось это здание, получила название Екатерининской. И его тоже следовало бы вернуть Москве.

Наряду с названиями улиц и площадей, функций ряда сооружений, имеющих важное социально-культурное значение для современности, следует подумать и о возвращении на свои места снятых и перенесенных памятников деятелям прошлого. Ленинградцы уже приняли решение об установке на старом месте, у Московского вокзала, конной статуи Александра III работы С. Трубецкого. Ждут подобных действий и Москва, и другие города.

Если мы отказываемся от проведения грандиозных и грозных парадов на Красной площади, то можно было бы подумать о возвращении на свое первоначальное место памятника Минину и Пожарскому: этот великолепный монумент работы выдающегося русского скульптора Ивана Мартоса достоин самого высокого места в нашем городе.

Может быть, следует вернуть на место и прекрасный, полный философского смысла памятник Н.В. Гоголю работы Н. Андреева. А замещающий его бодрый бронзовый "представитель социалистического реализма" вполне мог бы существовать в запасниках какой-либо галереи.

Нужно подумать и о замене неудачно выбранного места для памятника А.В. Суворову. Если зданию ЦДСА будет возвращено историческое содержание, то его пребывание в этом районе вообще лишается смысла. Самым подходящим для этого памятника было бы исторически закономерное место — сквер у церкви Большое Вознесение, рядом с собором Федора Студита, где похоронена мать полководца, в начале той улицы, на которой стоит дом, где родился А.В. Суворов. Но, увы, на площади у Никитских ворот стоит памятник великому ученому К. Тимирязеву. Но почему он стоит именно здесь — неизвестно никому.

Нужно вернуть и изваяние Екатерины II в великолепный круглый зал, созданный М. Казаковым в здании Сената в Кремле. Все оформление этого зала посвящено событиям времени ее правления. Отсутствие ее скульптурного изображения, исполненного специально для центральной ниши зала, лишает композицию его интереса целостности и законченности.

Кстати о залах. В прошлом эти центры общественной жизни имели самое разное назначение, во многом символическое для культуры определенного периода. Мы превратили их все в залы заседаний и совещаний. Во имя этой суетной цели мы лишились Александровского и Андреевского орденов залов Большого Кремлевского дворца, соединенных в единый зал заседаний. У нас нет залов для массовых собраний, для встреч в них, не только "заседательских" формах. Шедевр интерьерной архитектуры — Колонный зал Благо-

родного собрания М. Казакова — искажен и сценическим помостом, и креслами для публики.

В начале революционных лет перемена владельца была символично закономерна (как и многое в те годы) — бывший дворец Благодарного Дворянского собрания передавался профсоюзам. Но сегодня у них, да и у многих организаций полно мест для заседаний и словопрений, а приемный зал лишь один — Георгиевский.

Колонный зал надо отдать Министерству культуры и Советскому фонду культуры, творческим союзам страны, отдать не для заседаний, а для торжественных приемов и встреч, для шумных балов... И помилуй бог делать его коммерческим заведением, заломить за вход высокую плату — тогда он станет промежуточным пунктом между Рижским рынком и гостиницей "Россия" для посетителей совсем иного рода. Пусть его новые владельцы сами решат, как это было и ранее, порядок приглашений на свои торжества.

Мы забыли простую истину: архитектура и город в целом как высшее проявление архитектурного искусства работают всеми своими компонентами — и формой, и содержанием. Слитность их в едином образе шедевров зодчества особенно нужна нам сейчас.

Московский Кремль строился как крепость, но закрывал он свои ворота только перед врагом. Во все времена в обычные дни в него был обеспечен свободный доступ любому жителю города. И только в сталинские годы входы открывались только для особых машин. В 1955 г. Кремль был открыт для москвичей и гостей города. Но не весь. Ни к Спасским, ни к Никольским воротам подойти нельзя. До каких же пор народное законное правительство, избранное народом, будет бояться этого народа?

В символику городов входят и знаменательные для них дни: дни основания, даты битв, отражения завоевателей, моменты их осовождения. И они должны точно быть привязаны к историческим датам. Празднование дня Москвы в сентябре — нонсенс, следствие трудностей послевоенных лет, когда при подготовке празднования 800-летия Москвы в 1947 г. не успели к дню события, а потом... позабыли. Ведь если в качестве дня рождения Москвы мы отмечаем (как первое упоминание о городе) описанное в летописях событие — встречу Суздальского князя Юрия Долгорукова со Святославом Олеговичем в XII в., то мы и должны его праздновать в день этого события — 28 марта (4 апреля по новому стилю²). Это, видимо, следует учесть ввиду приближения в 1997 г. 850-летия города. Неплохо ввести в число городских праздников и 6 мая — день Георгия Победоносца, покровителя Москвы.

Прошлое городов памятно красотой многих славных и благородных дел его жителей, впечатленных в его архитектуре, в функции и форме его зданий, в названиях площадей и улиц. Чтобы красота спасла мир, надо вернуть ее в наши города, несмотря на все трудности сегодняшних дней. Без памяти о красоте и благородстве прошлого, о его исторических и культурных ценностях мы не сумеем вернуть их и в будущем.

¹ Ныне здесь ЦДСА — опять же армия.

² Разница между юлианским и православным календарем в XII в. составляла 7 дней.

Проект молодежного жилого комплекса (МЖК) на 2000 жителей в г. Усть-Каменогорске

ЦНИИП реконструкции городов, Москва

Проектирование: 1988 — 1989 гг.

Авторский коллектив: архитекторы

Г. Савиц, И. Росляков,

А. Игнатов, О. Таллер, А. Ованесян, ин-

женер Н. Чертовских

Ust-Kamenogorsk, 2000-dweller residential complex specially designed for newly-weds.

TsNIP of Town Reconstruction, Moscow.

Projecting terms: 1988—1989

Architects: G. Sayevch, I. Rosliakov,

A. Ignatov, O. Taller, A. Ovanesian;

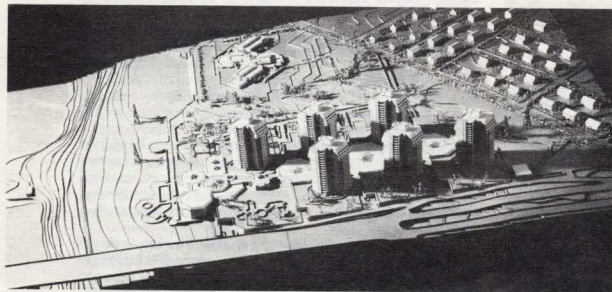
engineer N. Chertovskikh.

Проект МЖК в г. Усть-Каменогорске разработан по заказу и/о "Казаполиметалл". Комплекс расположен на склонах горного хребта, спускающегося террасами к Иртышу, и является частью нового жилого района. Главной композиционной и функциональной артерией МЖК служит общественно-торговый центр. По обе стороны от нее расположены две группы 17-этажных жилых башен, в южной части участка — детский сад-ясли на 320 мест.

Комплекс расположен на пяти террасах. На верхней террасе находится открытая автостоянка, жилой дом и главный вход в многофункциональный общественно-торговый центр; на второй террасе — комбинат бытового обслуживания и два жилых дома; ниже — универсам и два жилых дома; далее — универсам, жилой дом и администрация комплекса; на нижней террасе — общественный центр и спортивно-оздоровительный комплекс, соединяющийся с прибрежной парковой зоной. В террасы встроены крытые автостоянки.

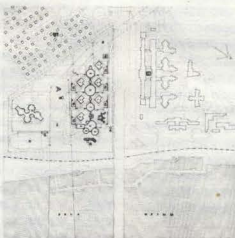
Жилые дома, на 85% состоящие из двухкомнатных квартир, включают элементы бытового сервиса: прачечные самообслуживания, пункты проката, мастерские и т.д. На каждые три этажа приходится центральный рекреационный холл с зимним садом.

Здания МЖК запроектированы в монолитном бетоне.



Генеральный план МЖК в г. Усть-Каменогорске

А — участок проектируемого МЖК; В — индивидуальная застройка; С — лечебно-оздоровительный комплекс; 1 — жилой 17-этажный дом с первичным бытовым обслуживанием; 2 — общественный центр; 3 — конференц-зал на 500 мест; 4 — спортзал; 5 — бассейн; 6 — административные помещения; 7 — универсам; 8 — универсам; 9 — бытового корпуса; 10 — индивидуальные гаражи-стоянки; 11 — детский сад-ясли; 12 — спортивное ядро; 13 — спортивно-бытовой корпус; 14 — теннисные корты; 15 — фонтаны; 16 — автостоянки; 17 — бассейн; 18 — центральный тепловой пункт; 19 — трансформаторная подстанция



— Инерция коммунально-комму-

нистической иллюзии, — скажут одни.

— Реанимация соседской общи-

ны, — скажут другие.

— Реалисты! — то ли восхитятся,

то ли съязвят третьи.

Доля истины есть в каждой позиции. И чем дальше в прошлое уходит первые МЖК, тем менее уверенно мы отвечаем на вопрос: к чему пришли? Обретение равновесия в самой конфликтной сфере — "в быту"? Рождение но-

вой человеческой общности "МЖК"? Или банальный переход молодежного сообщества в немолодое?

Не скрою, желание задавать вопросы тем, кто еще пока вдохновлен идеей МЖК, уступает интересу к тем, кто этот эксперимент уже на себе поставил и выжил. Ведь именно широко понимаемая проблема выживания, видимо, и стала импульсом к созданию подобных комплексов.

Но если выживание рассматривать

как форму сохранения и воспроизводства системы человеческих ценностей, то напрашивается еще один каверный вопрос:

— А почему в программу МЖК не включена церковь? И вообще обсуждался ли этот аспект архитекторами и заказчиками?

Вопрос не праздный и во многом — "диагностический".

Затянувшись пребывание в "молодежной фазе", программно заявленное в

Проект комплекса выполнен по заказу п/о "КазПИИметалл". Комплекс расположен напротив МЖК, по другую сторону главной магистрали нового жилого района. ЛОК состоит из взрослого и детского отделений и включает в себя две поликлиники, лечебно-диагностический блок, 4 корпуса палатных отделений и хозяйственно-технический блок. Корпуса размещаются террасно на склонах отрогов, ведущих к р. Иртыш.

Архитектурный облик комплекса, объемно-пространственная композиция, связанная с его функционально-планировочной структурой, строится на контрасте протяженных корпусов поликлиник и диагностического блока и более развитых объемов стационаров, объединенных общим мотивом скатной кровли.

Вертикальный пространственный ритм задается лестнично-лифтовыми узлами, решенными в виде бапелен.

Контраст фактурных бетонных стен и вертикальных стеклянных эркеров использован в качестве основного приема решения фасадов.

Архитектурное решение корпуса в виде 2-4-этажных объемов, окруженных природой, отражает стремление авторов добиться гуманизации и камерности образа лечебного учреждения.

Лечебно-оздоровительный комплекс (ЛОК) в г. Усть-Каменогорске ЦНИИП реконструкции городов, Москва

Проектирование: 1987 — 1989 гг. С 1989 г. совместное проектирование с югославской фирмой "И.Л. Лавевич" Строительство осуществляется с 1990 г.

Авторский коллектив: архитекторы Г. Савич, Ю. Москалькова, В. Виндеман, инженер Н. Чертовских, технолог Э. Колмаков

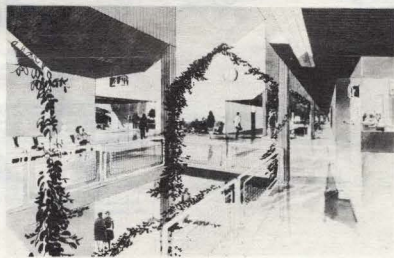
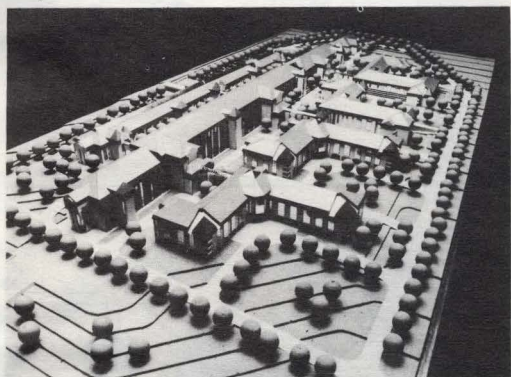
Ust-Kamenogorsk, Medical and Sanitare Centre.

TsNIIP of Town Reconstruction Institute, Moscow.

Projecting terms: 1987—1989. Since 1989: joint projecting with a Yugoslavian firm "I.L. Lavevich".

Construction began un 1990.

Architects: G. Sayevich, Yu. Moskalkova, V. Bindeman; engineer N. Chertovskikh; technologist E. Kolmakov.



аббревиатуре "МЖК", — явление до конца еще не понятное, но на редкость "наше". Прежде всего оно проявляется в разрыве межпоколенных связей: нас окружают города, районы, комплексы, в которых нет третьего социально-духовного измерения — дуплек и бабушек. Этнологи утверждают, что общекультурная информация передается в связке "старик/внуки". Повсеместное молодежное движение "к Храму" — явление той же природы: апелляция к

естественному нравственному опыту.

Социальная терапия МЖК интоукальванию. Семья — вот тот нервный узел общественного организма, общее недомогание которого сегодня определяется как кризис. Выходит, МЖК опередил время? Инстинкт самосохранения?

Увы, вопрошающих больше, чем отвечающих. Традиция малых летописей, как и эпистолярного жанра, пока не восстановлена. Мы по-прежнему ле-

нивы и равнодушны к собственному опыту, к рефлексии тех изменений, которым подвержены и те, кто ставит проектную задачу, и те, кто ее решает. Мы думаем, что одиножды написанное условие задачи неизменно.

Коллизия эволюции понимания объекта проектирования остается незафиксированной. Мы по-прежнему делаем выбор между "быть или иметь" в пользу "иметь".

Да, имеем, но что? Неочевидности

Пионерский лагерь-пансионат "Березки" на 552—800 мест в Раменском районе Московской области

ЦНИИП реконструкции городов, Москва

Проектирование: 1986 — 1990 гг.

Строительство осуществляется с 1989 г.

Авторский коллектив: Г. Саевич, В. Биндман, Ю. Москалькова, Л. Медведь; инженеры Е. Догилева, Л. Карпова

Pioneer (Scout) camp-holiday hotel "Berezki" for 552 — 800 children in Ramensky district (Moscow region). TsNIP of Town Reconstruction Institute, Moscow.

Projecting terms; 1986 — 1990.

Construction began in 1989.

Architects: G. Sayevich, V. Bindeman, Yu. Mosalkova, L. Medved; engineers: E. Dogileva, L. Karпова.

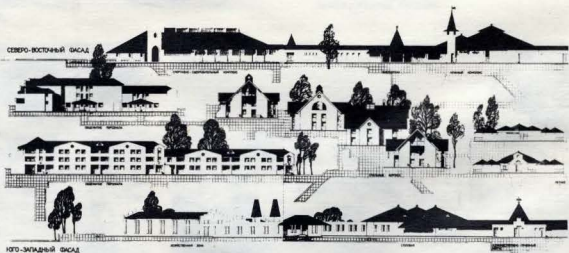
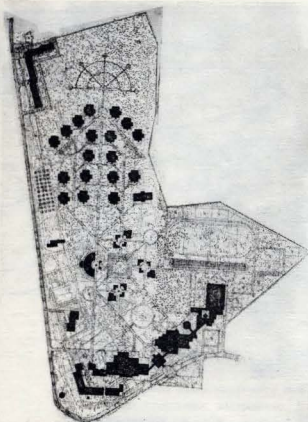
Пионерлагерь-пансионат запроектирован по заказу московского ЦКВ "Алмаз" на территории существующего пионерского лагеря. Композиция комплекса представляет собой пространственно развитый ансамбль 1—2-этажных зданий и сооружений, в структуре которого выделяются два основных элемента:

единая многофункциональная группа-комплекс зданий административного, спортивного и культурно-массового назначения, столовая, а также примыкающие к пищеблоку хозяйственно-технологические постройки;

спальные корпуса, общежитие персонала, медкорпус, летние сооружения для пионерской работы, образующие композицию павильонного типа, "растворенную" среди деревьев.

Сложный, динамичный силуэт, разнообразие форм и пространств, высокие стропильные кровли, шатровые покрытия залов из клееных деревянных конструкций, по замыслу авторов, должны создать выразительный романтический образ, ассоциирующийся с русско-пространственной традицией обских монастырей и загородных усадеб.

Здания запроектированы в кирпиче, в интерьерах обильно применены отделка деревом и открытые деревянные конструкции.



результата усилий авторов молодежных жилых комплексов дает повод задуматься над неэффективностью нашего гуманитарного обеспечения архитектурной деятельности.

И, глядя на проектное предложение комплекса на 2000 жителей в г. Усть-Каменогорске, ловлю себя на ощущении инопланетности, десантированности этой архитектуры.

Что-то еще вырастет на этих железобетонных террасах, по которым спу-

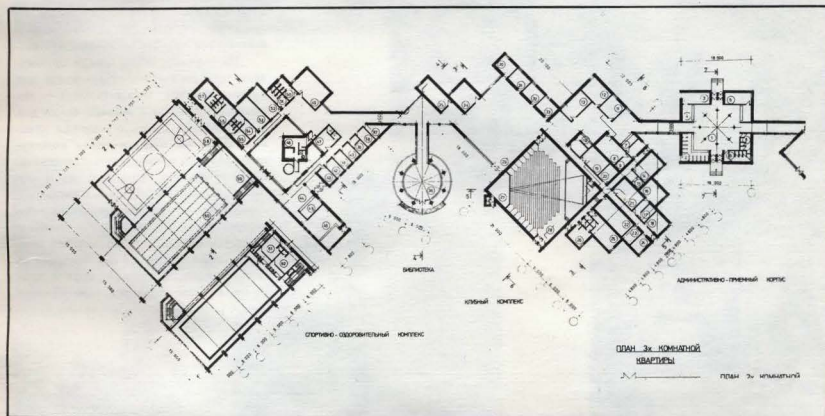
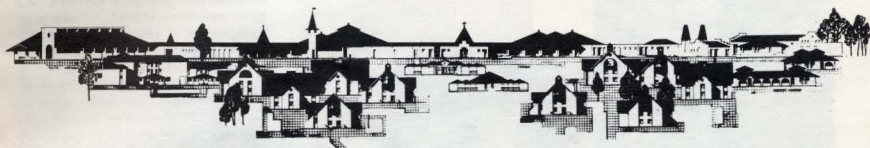
скается дорога, ведущая то ли в универсам, то ли в бассейн, и где полностью утрачено пространство, навски связанное с Домом: пространство Двора.

Возможно, из окон части квартир можно будет разглядеть ностальгическую картину — скатные кровли 2-4-этажных зданий, окруженных деревьями, и дорожки, сбегающие по склону на берег Иртыша.

Лечебно-оздоровительный комплекс расположен напротив МЖК, по другую

сторону главной магистрали нового жилого района. В этом противопоставлении почти нарочито сопоставление двух концепций среды: тотально-урбанистической и камерно-пейзажной, сомасштабной человеку.

Но важна не эта демонстрация различных подходов, существенно то, что объединяет эти две крупные работы (кроме территории). Их соседство — воплощение (видимо, сознательное) принципа дополнительности, введенного



в физику Нильсом Бором. Этот принцип универсален и хорошо помогает понять феномен города. Попытки создать непротиворечивую схему противоречивого городского целого всегда заканчивались в пользу случайности. Хаос демонстрировал свою мифологически упорядочивающую силу. В данном случае авторы пытались целенаправленно формировать разнообразную и в чем-то парадоксальную городскую ткань.

МЖК и ЛОК — части одного орга-

низма. Благодаря архитектурному решению, в котором присутствуют "башня", "эркер", "карниз", "слуховое окно", житель района сможет восстановить в сознании традиционные образные качества города.

Свертывание городского пространства, его "интерьерность", осязаемые в архитектурно-планировочном построении МЖК, воплощаются по принципу дополнительной открытой композиции ЛОКа.

Неоднородность городской ткани предполагает возможность выбора для жителя. Хочу дать прогноз: парковая зона лечебно-оздоровительного комплекса станет, возможно, постоянным местом отдыха хозяев МЖК. Ведь "И, зажигши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме" (Мф, 5, 15).

Проекты пионерского лагеря-пансионата "Березки" в Раменском районе Мос-

Купажный цех Ереванского коньячного завода

Строительство завершено в 1990 г.

Авторский коллектив: главный архитектор проекта С. Нерсисян, архитектор Б. Араумян, соавтор А. Александрия

A chop of the Yerevan Cognac Distillery. Commissioning: 1990.

Architects: S. Nersesian (architect-in-chief), B. Arzumanyan; co-author:

A. Aleksanian.

Объемно-пространственное, архитектурно-планировочное и художественное решение нового купажного цеха, возведенного на склоне холма в юго-восточной части комплекса завода, обусловлено градостроительным фактором (комплекс расположен на живописном холме у Разданского ущелья и наблюдается с различных точек города), крутым рельефом местности, существующей застройкой комплекса, строгими технологическими требованиями к объекту.

В объемно-пространственном решении применено трехуровневое террасное расположение объемов на рельефе, что дало возможность сохранить существующий ландшафт. Такое решение, а также сравнительно малая высота купажного цеха сохранило доминирующее положение существующего главного корпуса, органично связав новое здание с остальным ансамблем. Просторные террасы, кроме того, служат проведению специфических технологических процессов, требующих открытого пространства и воздействия прямых солнечных лучей.

На верхнем этаже здания установлено технологическое оборудование для купаживания коньяка, а на остальных — помещены цистерны и дубовые бочки для осуществления процесса старения коньяка. Здесь же предусмотрены помещения для обслуживающего персонала. Связь со старым купажным цехом осуществляется через подземный переход.

Являясь достопримечательностью города, часто посещаемый туристами комплекс Ереванского коньячного завода, включая купажный цех, построен из октемберянского красного туфа с применением декоративных тематических элементов в традициях армянской архитектуры.



ковской области и детского сада в г. Фрунзе еще одна версия "объекта-города". Городец лагеря и "дом-город" детского сада позволяют убедиться, что "градоподобие" остается доминантой современного профессионального сознания, творящего химеры в диалоге с самим собой.

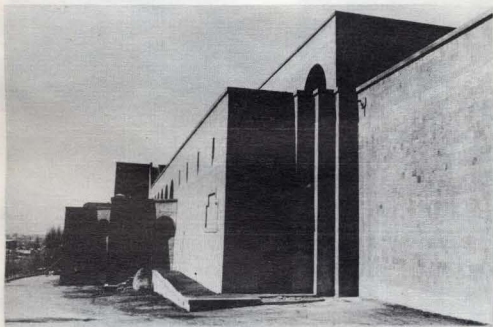
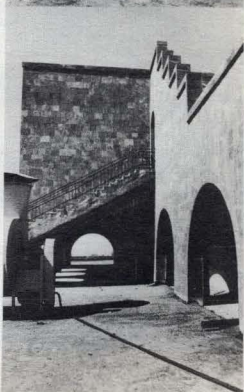
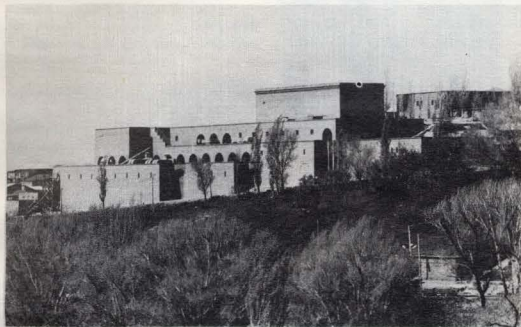
Самодостаточность архитектора в подходе к любой проектной ситуации оборачивается тиражированием ограниченного круга идей и образов. Ценно-

сти профессиональной культуры рассматриваются как универсальные. Метафора "города" позволяет искать формообразовательные прототипы, не затрудняя себя обращением к субъекту-потребителю.

Пояснительная записка авторов — почти инструкция к "творческому процессу зодчего". Есть все: участок, конструкция, планировочные и силуэтные характеристики, образные прототипы. Единственное, что отсутствует полно-

стью, это знание тех, для кого здание проектируется, знание конкретное, на уровне пространственных единиц поведения, пространственных особенностей деятельности различных возрастных групп. Вместо этого — выбор: монументальность или усадьба. Но, все равно, — лагерь!

В конце концов мы должны задать вопрос, не воспроизводит ли пионерский лагерь систему отношений лагеря большого, взрослого. И тогда что



мы имеем в результате — среду отдыха детей или "школу жизни", от которой сейчас открещиваемся?

Стоит побеседовать с вожатыми, понаблюдать "отряды" изнутри, чтобы понять, что "так строить нельзя". Нельзя строить как будто бы для детей, а на самом деле возводить декорации театра взрослых ("Монастырь", "Усадьба" и т.д!).

Отчуждение было сверхзадачей "totalной коллективизации". Детские уч-

реждения — важнейший этап (и тут мы не свободны от лагерной лексики!) такого воспитания.

А теперь мысленно пройдите по детскому саду г. Фрунзе. Строители "забыли" сделать скатные кровли? Добавим их, что изменится в образе и характере этой среды? Тема решетки, клетки является сквозной для всех уровней формообразования в данном случае.

Ограда, ограждение террас, фасад, план и, наконец, гордость авторов —

"косая лестница". Вам эта лестница с кольцевой галереей и глухими дворами ничего не напоминает? На свободу не хочется?

Я далек от мысли видеть в этих работах архитектурные неудачи. Наоборот, лучший аргумент в данном случае — апелляция к профессионализму. И вместе с тем не есть ли подобная архитектура результат нашей профессиональной отстраненности и признак кризиса нашей цеховой культуры?

Детский сад на 140 мест в г. Фрунзе

Горпроект, г. Фрунзе

Проектирование: 1987 г.

Строительство: 1989 г.

Авторский коллектив: архитекторы
О. Лазарев, А. Коханов, О. Кочубеева;
конструкторы Л. Сидоренко, А. Монахова

140 children kindergarten in Frunze.

Gorproject Institute, Frunze.

Projecting: 1987

Construction: 1989

Architects: O. Lazarev, A. Kokhanov,
O. Kochubeeva; construction engineers:
L. Sidorenko, A. Monakhova.

Здание 2-этажного детского сада выполнено в конструкциях безригельного каркаса. Каждая группа детей размещается в своем, выделенном цветом "домике" размером 12х12 м. Ядро композиции — атриум с лестницей, освещенной верхним светом. В четыре дошкольные группы ведет "косая" лестница, остальные помещения расположены на первом этаже. Для каждой группы предусмотрены летние комнаты.

К потерям реализации следует прежде всего отнести неосуществленные скатные кровли.



Общая направленность стилистических поисков в мировой архитектуре последних десятилетий включает почти обязательно исторические реминисценции. Усложнение архитектурного "текста" шло по пути все более свободной интерпретации исторических форм. Но среди этого многообразия выделяются две линии формобразования: ориентация на национальный, региональный архитектурный язык и адресация в лексике современного движения.

Осуществленные комплексы купажного цеха Ереванского коньячного завода и Украинского научно-исследовательского ветеринарного института (г. Киев) — великолепный материал для наблюдений над формально-композиционными поисками зодчих.

В обеих работах выражено явное тяготение к архитектурному словарю брутализма. Диапазон — от совершенных форм армянского средневекового зодчества и опыта его современного про-

чтения до классической работы Луиса Кана — лабораторного корпуса в Филадельфии (1960 г.).

Как бы далеки ни были исходные творческие позиции армянских и украинских зодчих, результаты оказываются близкими в главном: монументальности, экспрессивности и выразительности историко-архитектурных параллелей.

Брутализм, необрутализм принципиально метафоричны. Поэтика архитектурного языка включает архитектуру

Комплекс зданий Украинского научно-исследовательского ветеринарного института (УкрНИВИ)
КиевЗНИИЭП
Проектирование: 1979 — 1987 гг.
Строительство завершено в 1990 г.
Авторский коллектив: архитекторы В. Журавель, И. Руднева, Г. Хорхот, конструктор Ц. Жилецкая



The Ukrainian Veterinary scientific-research institute.
KievZNIIEP Institute.
Projecting terms: 1979 — 1987.
Construction ended in 1990.
Architects: V. Zhuravel, I. Rudneva, G. Khorkhot; construction engineer: Ts. Zhilitskaya.



УкрНИВИ представляет собой многофункциональный комплекс, включающий в себя лабораторный комплекс, актовый зал, виварий и гараж. Все сооружения расположены на искусственно созданном рельефе с активной пластикой земли.

Основной 9-этажный корпус размещен на оси между уже существующими, выполненными по одному типовому проекту 5-этажными зданиями, с отступом от красной линии на 17 м. Ось комплекса развивается актовым залом на 450 мест. В восточной части участка выстроены здания вивария и гаража.

Главный корпус запроектирован как система размещенных по площади и имеющих сложнейшую технологию и инженерное оснащение.

В основу планировочного решения лабораторного корпуса положена модульная структура, развивающаяся по кресту, на главной оси которого размещены центральная лестница, лифты, поэтажные холлы и четыре блока лабораторий. Развитая в плане структура пространства решается как комплекс органично объединенных между собой башенных объемов, активно вытянутых по вертикали.

Образная трактовка здания — "крепости науки" — подчеркнута выступающим мостом-входом, переброшенным над рвом перед главным фасадом.

Основная идея решения интерьера лабораторного корпуса и актового зала — единое внутреннее пространство, в котором органично увязаны крупные объемы многосветного атриума, вестибюля, перехода, фойе и самого зала.

Все внутреннее пространство пронизано верхним и боковым светом и предоставляет прекрасные рекреационные возможности для сотрудников института.

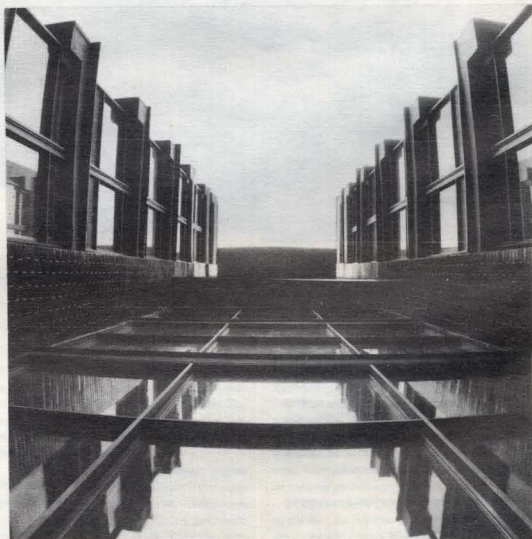
Кирпичные стены актового зала, лабораторного корпуса и вивария облицованы плиткой темно-красного цвета. Алюминиевые витражи имеют цвет "старой бронзы". Контрастом к ним выступают несущие железобетонные элементы пилонов, балок и козырьков, покрытых декоративной штукатуркой.

В целом весь комплекс воспринимается как группа массивных объемов с характерным силуэтом, расположенных на холмистом рельефе.

ные метафоры брутализма в качестве наиболее устойчивых критериев мастерства.

Не кто иной, как сам Аристотель написал в своей "Поэтике": "Важнее всего быть искусным в метафорах". И добавил: "Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта".

Рубрику комментировал доцент
МарХИ
Андрей Шишков



О неведении художника и иносказательности его искусства

13

Вячеслав Локтев

эту тему достаточно, чтобы навсегда отбить вкус к теоретизированию.

Эстетика привычно манипулирует этими понятиями, а художник по-прежнему с пустыми руками и даже в убытке. Давно замечено, что традиции без новаторства и новаторство без традиций себя не оправдывают. И у теории на этот счет многозначительный рецепт: будь новатором, но не забывай и традиций (почти как у Елены Милохев — 200 г. муки, 500 г. масла, 10 яиц... перемешать и поставить в духовку). Только на практике по-прежнему распря и взаимная неприязнь.

Реставраторы и поклонники архитектурной старины бдительно и не без оснований охраняют ее от современной застройки.

А новаторы в проектных мастерских вспоминают о памятниках, когда они попадают в черту застройки и могут пригодиться для "контраста" или иронической реплики "по поводу".

Но какие-то перемены намечаются, к прежним теоретическим представлениям начинают относиться с подозрением и досадой. И в самом деле — такого повального увлечения национальным архитектурным наследием не наблюдалось со времени Шехтеля и Васнецова.

Города-заповедники; толпы туристов, одержимые жадой добрых архитектурных впечатлений; растущий спрос на любые издания памятников национального зодчества, наконец, прославляющаяся ответственность на наследие и серьезное намерение его унаследовать. Наверяд ли сейчас кто-нибудь всерьез станет опровергать необходимость охраны и реставрации памятников (тем более, что она узаконена).

В свою очередь, возможность современной национальной постройки, как это ни странно, до сих пор вызывает у наших профессионалов (практиков и теоретиков) большое сомнение. Как будто с этим связаны утраты престижа, прогрессивности или качества архитектуры.

Попробуем взглянуть на факты без предвзятости и желания отобрать самые удобные.

Пора обратить внимание на крайнюю непоследовательность современной архитектуры, по крайней мере в вопросе наследия. Еще вчера самобытные художественные традиции не только без сожаления, но с энтузиазмом хоронили по всей Европе. Поражительное сходство построек в новом стиле в разных странах не только не смущало, но служило доказательством современности. Но

это — позднее, а сначала Адольф Лосс, Вальтер Гропиус и Моисей Гинзбург категорически заявляют, что новая архитектура (она же "рациональная" и "функциональная" и "конструктивистская") не нуждается в каком-либо художественном наследии. А три десятилетия спустя тот же международный стиль порождает целое семейство национальных школ. Доказательство тому — пословенная архитектура Мексики, Бразилии, Венесуэлы, Японии, Испании, Англии и

ряда нордических стран. Нечто подобное произошло в литературе, театре, живописи и даже в классическом балете.

Что это? Прочет теоретиков, закономерный ход событий, досадный рецидив прошлого или парадокс истории? Кстати, подобные парадоксы случались и прежде. Великим принципом было космополитическое толкование классики и классицизма Винкельманом и непредусмотренные самобытные классицизмы Англии, Франции, России, Голландии и Германии.

Обратимся к теории вопроса. Во введении к своему знаменитому труду "Классическое искусство" Генрих Вельфли говорит, что искусство Возрождения могло родиться только в Италии. И дальше, разбирая конкретные произведения, показывает, что их формы и особенная манера были естественны и уместны только в этой стране.

Тем самым лобные подражания художником этого стиля за пределами Италии ставятся как бы вне закона.

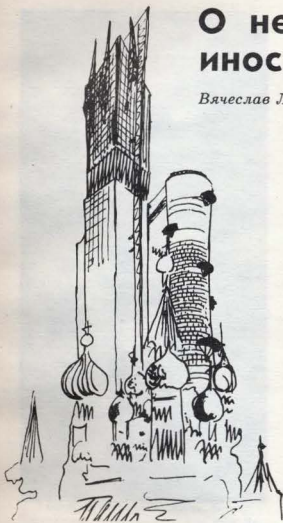
Но в конце этой книги есть другая фраза: Вельфли как бы вдовольно предостерегает, что речь идет о искусстве повторяющегося процесса развития, запечатленном в безусловных формах искусства. И в этом смысле он приравнивает Рюссида Рафаэлю.

Из этой фразы классика — скорее производное исторического развития художественной способности, чем наследуемая изначальная особенность избранных народов.

В обычном представлении классика не только совершенна, но и доступна всем... кому, разумеется, по плечу ее совершенство. Но та самая доступность провоцирует заимствования и подражания. А раз так, классика оказывается средним международному стилю, приравненому антиподу самобытности.

Много лет назад на выставке русского авангарда начала века я вдруг обратил внимание на удивительно русский характер большинства беспредметных композиций. И в русской архитектуре есть какое-то внутреннее родство даже разновременных и разновременных зданий. Точнее, это особое родство как раз и обнаруживает себя в разновременном и разновременном. Например, церковь Вознесения в Коломенском и проект баптии ШИ Интернационала Таглина, София Новгородская и Голницкая больница, клуб им. Русакова и церковь Рождества Богородицы в новгородском Антиповом монастыре, соборы Рябунинского и Григорьевский собор в Юрьеве-Польском, церковь Филиппа Митрополита в Москве и церковь Покровы Богородицы близ Владимира, конкурсный проект Дворца труда братьев Весниных и Никольская церковь в Хамовниках. Таких сопоставлений может быть очень много.

Но если русский конструктивизм — не то, что французский модерн, не то, что венский и немецкий символизм — значит, международные стили не так уж безнадёжны в вопросе национальной



И.Леонидов. Проект Института В.И. Ленина в Москве, 1927 г. Колокольня "Иван Великий"

I.Leonidov. Design of V.I. Lenin Institute in Moscow, 1927 "Ivan Veliky bell" tower

В искусстве, как и везде сейчас, много расстроилось, сдвинулось и искажилось до неузнаваемости. Привычно авторитетное побликло и разодралось. Запуганное и намеренно забытое обрушилось на нас разом — и от этого реабилитированного богатства поменьше мере два шоковых впечатления. Первое — беспощадная правда и свобода, т.е. воплощенная свобода и свобода, т.е. воплощенная свобода и свобода, т.е. воплощенная свобода и свобода. Второе — недостижимый художественный уровень, от которого почти отыклись.

Таково впечатление, что мы переживаем не выдролечение, а тяжелые осложнения после длительного неуда. А сам негуд — следствие начавшейся намного раньше широкомасштабной девальвации художественных ценностей.

Для нас сейчас не так важна бросающаяся в глаза противоречивость опенок. Важнее другое. И в исторических опенках, и в самой практике судьба архитектуры каждый раз ужасалась извне, тем самым отекая с порога саму мысль о возможной самостоятельности.

Перестав быть искусством, она фактически потеряла себя, а значит лишилась возможности следовать собственным законам развития.

Традиции и новаторство, национальная самобытность и интернациональная современность — написано на



самобытности. Между тем в истории искусства самобытность и подражание обычно трактуются как явления, исключающие друг друга.

Чтобы стать самобытным, нужно как минимум перестать подражать другим. Очевидно, что заимствование чуждой манеры или стиля мешает художнику быть самим собой. Точно так же принято думать и о национальной самобытности.

В конце прошлого века многие были убеждены, что классицизм преградил путь подлинно самобытной русской традиции. Популярный в то время писатель Н.Я. Данилевский называл совершенно бесполезными даже "похвальные" подражания античной Греции и тотальный европейский классицизм XVIII — начала XIX в. В. Стасов считал русский классицизм пустым, ничемным "маскарадом" и "притворством". А уже в начале нашего столетия стали усиленно доказывать противоположное.

Теперь выходило, что художественное наследие мешает становлению интернационального стиля. Гропиус отменил в Баухаусе чтение истории искусства, а Лоск демонстративно сжег соборную библиотеку. М. Гинзбург призывал читателей "Современной архитектуры" "уничтожить старые виды искусства...".

Обе точки зрения благополучно дожили до наших дней.

Кто же прав? Попробуем поставить тот же вопрос по-другому. Что считать самобытным в нашем искусстве?

Для тех, кто видел в классицизме напрасное заимствование чуждого художественного опыта, подлинно народное и самобытное было создано только в пе-

риоды бесспорной самостоятельности. Казалось бы, самоочевидно и не нуждается в доказательствах. И все же...

В ходе дискуссии о самобытности отечественной архитектуры было обнаружено, что ее история сплошь наполнена заимствованиями и влияниями всех родов: скандинавскими, австрийскими, монгольскими, византийскими, индийскими, немецкими, польскими, французскими, голландскими и пр.

Несамостоятельные периоды сразу же пришлось поставить под сомнение. И тогда, заботясь о "чистоте кровей", добрались до едва различимых истоков — считанных фундаментом дохристианских построек. Однако эта самобытность, доступная разве что археологам, дала искусству не так уж много. Ведь не каждый художник обладает чутьем историка, подобно Н. Рериху или А. Васнецову. К тому же рисковать проверить на археологическом материале, всегда скромном по объему и не всегда ясным по содержанию, архитектуру последующих времен. В самом деле, если мы были самобытны только в младенчестве, остальные возрасты должны быть названы притворством и отступничеством. В это трудно поверить, хотя можно допустить, что самобытность имела когда-то свое начало, ну, скажем, как первый миф.

И все-таки никогда не удастся до конца избавиться от подозрения, что найденная исходная самобытность, так сказать, "чистый объект", может оказаться еще не открытым началом заимствования. Томас Манн в "Иосифе и его братьях" в этом смысле сравнивает историю с необычным колодезем, в котором под одним дном всегда имеется еще одно. Какой же миф при таких условиях считать первым? Кстати, как показывают современные филологические изыскания, ранние мифы у разных народов поразительно похожи друг на друга. А раз так, разговор о самобытности первого мифа не совсем уместен. Тем не менее в практике археологов, реставраторов и коллекционеров принято отдавать предпочтение старинным произведениям. И все же критерий старины недостаточно надежен, когда речь идет о характерных признаках, повторяющихся в разные эпохи.

Что бы мы знали, например, о самобытной архитектуре Франции, Англии или Германии, если бы не видели в готике — таком же, как и классицизм, международном стиле — удобную форму для проявления художественного характера наших? Нельзя не считать самобытность английской готики или испанского барокко незаконным отклонением от "истинной" готики Франции или "истинного" барокко Италии. Такой "патологии" в истории искусства оказалось бы слишком много.

Заимствование византийского стиля в свое время дало толчок развитию самобытных художественных переживаний на Руси, в Грузии, в Армении и на Балканах. То же значение для средневековой архитектуры Ближнего Востока и Средней Азии имела система художественного мышления, выработанная арабским искусством.

Литераторам хорошо известно правило: чем не очевиднее сравнение или ассоциация, если, конечно, они увлекают и убеждают читателя, тем сильнее их художественное воздействие. В этом сила метафоры.

Для нашего национального традиции очень важно уметь находить родственность кубиста Архипенко классицисту И. Мартве, сходство деревянного Георгия Победоносца XVI в. с надгробием Козловского работы С. Пименова. И совсем трудная задача — обнаружить сходство между "Венерой" Ф. Шедрина и "Иваном Непомнящим" А. Голубкиной.

Как далека безупречно европейская речь Онегина от архаически самобытного языка автора "Слова о полку Игореве". Так неузели из этого следует, что Пушкин умилился или искал национальную самобытность русского языка?

Да и стоит ли вообще докисаться до этой "чистой" изначальной самобытности?

Из обсуждавших эту проблему в России в конце прошлого века В.А. Солодуб чувствовал не единственный, считал, что самобытность русской архитектуры — в соединении многих влияний и художественных заимствований. Такая точка зрения реабилитирует "несамостоятельные" периоды истории нашего искусства. И, более того, сами заимствования оказываются существенными подробностями в описании повторяющейся неповторимости.

Допустим, вы хотите рыскать в толпе незнакомого вам человека. Для этого нужно знать либо характерные приметы его лица, поведение, манеру говорить и прочее, либо — его костюм, если только другие не носят точно такие же костюмы. Если же вы с ним знакомы или он ваш родственник, то-

кие приметы могут только сбить с толку.

Но мы не знаем, что есть самобытность, и, следовательно, много лет ищем родственника, которого никогда не видели. К тому же влияния или заимствования могли неоднократно изменить портрет, поэтому описание примет нуждается в постоянных уточнениях. Мы хотим писать конкретное лицо, а позируют все время разные люди. Получается, что сегодня мы ищем отца, завтра — сына, послезавтра — внука. Ну, а если разыскиваемый родственник со своей стороны не только не ищет с нами встреч, но нарочно меняет платье, чтобы его не узнали?

Как бы то ни было, ясно одно. Все стили или временные облики искусства составляют галерею портретов лиц, находящихся в родстве. В каждом — сходство с каким-то отдаленным предком (прародителем) и новые, незнакомые черты.

Правда, остается необъяснимым, почему и как заимствования могут способствовать проявлению самобытности.

Зачем, скажем, самобытной русской архитектуре понадобился заграничный классицизм? Конечно, каждый знает, что мода на западное утвердилась в России не совсем добровольно (методы насаждения западной культуры Петром I). Но общезвестно также, что принуждение стало желанным.

Об этом хорошо сказал А. Вейна: "Мыслимы ли Ломоносов, а за ним Державин и Пушкин бы привника классицизма русской речи? Мыслима ли глубина литературы Толстого и Достоевского без "равнотного" строго построенного обоснования и возвышенного благодаря классической дисциплине русского языка?" (Вейна А. Архитектура: Русский классицизм. Александр Вейна размышляет... — М., 1968. — С. 115).

И Кернер, и Де Ламот, и Кваренги, и Тома де Томон, и Росси строят в России не совсем то и не совсем так, как их соотечественники у себя на родине. Русские архитекторы тоже не безстрастно переимуют иностранный стиль. Однако здесь дело не ограничилось легко обильной подгонкой французских или итальянских стереотипов, напоминающей привычку "образцовых проектов". Характерные "искажения" можно видеть и в трактовке ордера, и в способе переживания пространства, и в манере рассматривания, и в понимании смысла композиции (от этих вопросов не только профессионалы, но и каждому настоящему любителю искусства никуда не уйти). Но зачем так усложнять жизнь? Разве нельзя было проявить ту же самобытность помимо классицизма? Может быть, просто русские мастера сумели показать себя и в этих "неблагоприятных" условиях?

Попробуем разобраться, что благоприятно и что неблагоприятно для проявления самобытности.

Русский классицизм возникает на пересечении нескольких художественных устремлений. Западные архитекторы приспособляются и необычайно для них художественной культуре, русские с ситуативным восприятием новый иностранный стиль, а их ученики развивают успех персонального синтеза. И в итоге возникает самобытная художественная школа.



В этих устремлениях у каждого свои потери и свои приобретения.

Липившись традиционными признакам, выдающим русскую постройку (архуса закомар, шатровые и бочкообразные покрытия, кирпичный орнамент, луковичные купола, килевидные наличники и т.д.), художник начал догадываться о существовании более гибкого пластов самобытности. Они тайно направляли выбор художника.

Думаю, что, взяв за образец французский дворец эпохи классицизма, можно найти в русской или английской постройке того же типа и стиля ряд "грубых ошибок".

В этой связи уместно вспомнить об избирательности нашего восприятия. Каждый видит то, что способен увидеть. Все иностранцы, жившие в Италии в XVIII столетии, видели одни и те же памятники, поклонялись одним богам. И все приехали с одной целью — обучиться манере Возрождения. И тем не менее Габриэль и Биженон видели разных Палладио, а позднее Эгг и А. Инанов — разных Рафаэлей.

Уже в юности В. Вазенов пленен красотой допетровских построек. Окончив Петербургскую академию, едет осваивать классицистический стиль Европы, а вернувшись изобретает русскую псевдоготтику. Где же тут логика? Казалось бы, хочешь строить по-русски, изучай свое и не подражай тому, что родилось на чужой почве.

Одни всецело поглощены освоением классицистического стиля, другие самоотверженно пытаются понять и пережить новый для них способ художественного переживания, примеряя его к размерности и порядку ордерного мышления. И в том, и в другом случае интерес художника направлен на изучение нового, придуманного другим, неподдающегося вне его. А если это новое somehow поглощает внимание и сознание художника, его личные качества или особенности таланта оказываются как бы предоставленными самим себе. Каждый занимающийся искусством знает, что са-

С. Коненков. Старичок-полевичок
Русская деревянная скульптура XVI в.

S. Konenkov. Starichok-polevichok ("Linen field old man")XVIIth century Russian wooden sculpture



мобытность не бывает преднамеренной. Нельзя безнаказано в упор смотреть на зрительсоставивший тебя предмет. Это притупляет художественное восприятие.

У Вазенова и Казакова использование ордерных форм преднамеренно, а толкование сути ордерности самобытно потому, что об этом не задумывались.

Напротив, Кваренги и Росси нарочиты в программных композициях на русскую тему, зато естественны и активны в следовании общепвропейскому канону, как будто они сами его придумали.

В этом, кстати, одно из объяснений превосходства русского классицизма над итальянским палладианством. В XVIII в. итальянцы всецело обочены тем, достаточно ли они похожи на своих знаменитых предшественников. Но Палладио и Виньола для Италии — прежде всего художественные выразители характера нации. Иными словами, палладианцы добросовестно по нотам размыряют то, что бывает бездумно и естественно как дыхание. И именно эта нарочитость делает сходной их архитектуру со стилем "а для рус". В этом смысле иностранные палладианцы Ингьо Джонс и И.В. Жолтовский были в более выгодном положении.

Часто так бывает. Жизнь в дове. Кругом все знакомо, обычно и как будто естественно. И вдруг в поступках и переживаниях замечаешь неискренность и автоматизм. Одновременно возрастает интерес ко всему непохожему на привычное окружение. А потом, очертя глазом, бежишь на Титни или в XVIII в., как Гоген или А. Вейна. Проходит время и, по-домашнему освоившись в том,

что так манило новизной и таинственностью, тот же Вениз начинает тосковать по традиционной России, которая в молодости раздражала его в передвижниках.

Выходит, для того, чтобы не пропал интерес к своему и штампы не убили сюжетизм взгляда, без которой нет самобытности, нужны перемены, бегства и мистификация, а потом... "для берегов отчужден дальной ты покидаешь край чужой".

Конечно, случается и наоборот. Иначе трудно поверить в существование самого правила.

Со времени основания Петербургской Академии художеств ее пансионы стажировались во Франции и Италии — учились у классиков или перенимали очередной европейский стиль.

Ну, а если бы не посылали обучаться за границу? Стало бы наше искусство от этого более самобытным?

В искусстве всегда живет потребность в иносказательности. Заимствованные формы — та же иносказательность. Ведь оригинальные сюжеты не так уж много, а умение превращать в сюжеты совершенно новые ситуации встречается еще реже. Фабулы многих комедий Голдони и Лопе де Вега заимствованы у древних авторов, но это не помешало самобытности Голдони или Лопе де Вега. Можно представить себе, как остро и сильно была увидена наша древняя художественная традиция мастерами классицизма, коль скоро им выпало пересказать ее на новом языке и в новой манере. И потому у них на каждом шагу открытие.

Трудно поверить, что формы античной или ренессансной архитектуры как нельзя вপুরе приписали характеру русского искусства. Но по прошествии времени постройки классицизма не производят впечатления неподлинных рижских. Классицизм умение уподобить методу правильного показа характера или умению одеваться. Русские архитекторы обладали им в совершенстве. Вот здесь бы и вернуться к исконно русским формам, оставив грекам колонны, антаблемента, фронтоны и пр.

До сих пор этого не удавалось сделать ни Брунеллески, ни Какаово, ни Желтовскому. Ордер или спиритное в нем умение не отделяли от классических форм и существовали только в них. Другие формы не годятся точно так же, как не годится пересказывать своими словами "Мертвые души".

Выходит, что самобытный характер национального искусства заключается в постоянном обновлении формы, а новые международные стили, которые мы часто называем всеобщей современностью, с каждым нововведением теряют свою силу. Поэтому участь современного всегда быть достойным историей, а традиционной самобытности — возрождаться в каждом новом поколении.

В то же время напрано думать, что только догматически понятия древние формы способны воскресить в наши дни былую самобытность. Разве обращаясь к средневековым кремлям, к древней подпольной полифонии или иконописной перспективе, мы не ищем в них той же неожиданности, новизны и иносказательности, какую находим в заимствованном художественном опыте? И больше того. Удивляясь старине и попада

дая под ее воздействие, мы, сами того не замечая, создаем благоприятные условия для продолжения чисто современного вкуса.

Другими словами, оказываемся современными, когда обладаем характером и самобытным видением. Пример тому — Леонидов или Мельников. И, наоборот, выражаем национальную самобытность, когда всеми силами стремимся охватить новую реальность, овладеть современностью подобно Ел Корбузи или Танге.

В 1924 г. Веснины делают проект Дворца труда — одно из самых чистых произведений конструктивизма, в котором неожиданно прочитывается характерная композиция русского классицизма, в свою очередь восходящая к средневековому образу.

А через 10 лет Иван Леонидов в наброске проекта здания Наркомтяжпрома на Красной площади и собора Василия Блаженного полемически утвердиванию доказывает художественную прелесть своей идеи. Он не повторяет ни одной формы или детали Василия Блаженного. Все — иное и скорее напоминает формы современной техники, которыми пользуются и молодой Корбузи, и Гропиус или Мис ван дер Роэ. Сходство — в пространственно-пластическом мироощущении.

По-видимому, работа в новой, непривычной манере каким-то образом способствует проникновению в более глубокие пласты национальной художественной самобытности, позволяет увидеть подлинное лицо классики.

Ведь и Пушкин начал с подражания Байрону — кумиру европейского романтизма.

Попробуем суммировать наши наблюдения. Прежде всего самобытность скромна и на редкость несобственна. Когда на нее обращено всеобщее внимание, она становится просто неудобной. Наверно, потому Хэмингуэй не советует думать о собственном стиле или манере. Еле надежнее всего заставить врасплох, когда, например, подражал или изображал других, она уверена в своем инкогнито. Пикассо считает подражание первым проявлением самостоятельности.

Этот парадокс напоминает о необходимости диалектического взгляда на проблему.

Самобытные архитектуры античной Греции и ренессансной Италии стали примером в языке художников всей Европы, и в этой ипостаси породили национальные классицизмы. Та же непредрасказуемость и иносказательность в русском конструктивизме — заимствования на стороне всеобщую идею модернизации, он придал ей самобытное толкование и тем самым породил новую волну заимствований.

Окажется, оба положения Г. Вельфинга справедливы и совместимы, если учесть особенности взаимоотношений художественной самобытности с современными стилями. Новый стиль хотя и неожидан, зато безобразно точно находит путь к возрождению самобытной традиции. Хочешь попасть в Индию — открывай Америку.

В такой истории, возможно, меньше логики, но больше естественности и правды искусства, поскольку удается понять неизбежность вопиющих противоречий его биографии.

Viacheslav Loktev

THE IGNORANCE OF THE ARTIST AND ALLEGORY IN HIS ART

Art, as everything else, is in a bad way now, there is common confusion, distortion — out of all recognition. Recognized authorities have faded and ceased to please. The banned and purposely forgotten things fell on top of us at the same time, producing at least two shocking impressions of this exonerated wealth. The first impression: ruthless truth and freedom, i.e. personified possibility of heterodoxy. The second: an unattainable artistic level, which we had almost forgotten.

It seems, we are hot convalescing but are suffering grave complications after a lingering illness, while the latter itself is the effect of a large-scale depreciation of artistic values that began a long time ago.

Now it's not the striking discrepancy of views that matter for us. Another thing is more important: the historical studies as well as the practice itself perceived the life of architecture from the outside each time, immediately neglecting the very idea of an autonomous evolution. Not being in fact an art more, architecture lost itself in fact and therefore — became unable to follow its own evolution laws.

Traditions and innovation, national originality and international contemporaneity — the amount of literature written on the subject is enough to discourage anyone from further theorizing.

Aestheticians use these terms at ease while artists are left empty-handed and at a loss as before. It's an old truth that traditions without innovation as well as innovation without traditions don't work. Theorists give a useful recommendation on the point: be an innovator, but don't give up traditions (like in Elena Molokhovets cook — books take 200g of flour, 500g of butter, 10 eggs, mix and put in the oven). But in reality this contradiction exists and leads to conflicts.

Restorers and worshippers of antiques are constantly on guard, not without reason, to protect it from modern builders.

While innovators in projecting studios remember about the relics of the past when they appear to be on the plot to be built over and can be used as a contrast or for an ironical observation about preserving historic monuments.

But some changes are beginning to show and the old theoretical opinions are beginning to be treated with suspicion and irritation. In fact, such a widespread interest in national architectural legacy was not observed since the time of Shekhtel and Vasnetsov.

Towns-preserves; herds of tourists craving for genuine architectural experiences; the growing demand for any literature on national architectural monuments — and now the awakening of responsibility for the architectural legacy and a serious intention to inherit it. Hardly anyone would really doubt the necessity of protecting and restoring architectural monuments (all the more that it's legitimate).

However, the possibility of the existence of both national and modern style is strongly doubted by some professionals (both in theory and practice). Their point

is that prestige, progressiveness and the quality of architecture will suffer.

Let's try to analyse the facts without choosing the ones that prove our point, and without any preconception.

It's time we noticed the utter inconsistency of modern architecture, at least in its attitude towards its legacy. It seems like yesterday that original national artistic traditions were bidden farewell to all over Europe. Striking resemblance between modern style buildings in different countries didn't bother anyone, moreover, it was considered a criterion of modernness. This tendency began to show some time after Adolf Loos, Walter Gropius and Ginsburg made a flat statement that modern (which is the same as "rational", "functional" and "constructivist") architecture needs no cultural heritage. But, three decades later, the same international style gave birth to several national schools. The postwar architecture of Mexico, Brazil, Venezuela, Japan, Great Britain and some Nordic countries is a vivid evidence of that. A similar process went on in literature, theatre, painting and even classical ballet.

What's that? Theorists' error, the natural course of events, a disappointing relapse into the past or a paradox of history? By the way, they had already occurred. Let's recall Wikkelman's fundamentally cosmopolitan perception of the classics and classicism of the unforeseen distinctive classicism in Great Britain, France, Russia, the Netherlands and Germany.

Let's turn to theory. In the introduction to his farous work "The Classical Art" Henrich Wolfjin claims that the art of Renaissance could only appear in Italy. In the following analysis of particular works, he indicates the peculiarities of their form and original style, which were natural and appropriate only in Italy.

Thus, any imitation of this style outside Italy is deemed inappropriate.

But in the final part of the same book there is another statement, Wolfjin gives a P.S. note that what is meant here is the process of cultural development which occurs everywhere and is reflected in the absolute forms of art. In this respect he considers Ruydsael equal to Rafael.

Follows from this statement that classics is more the result of the historic development of art than an inherited artistic property of chosen nations.

In the general meaning of the word, classics is both perfect and accessible to everyone — who, of course, is up to its perfection. But it is this accessibility that provokes the copying and imitation. So, classics is akin to international style, the recognized antithesis of originality.

Many years ago, at an exhibition of Russian avantgarde art of the early 20th century, I noticed that most of the abstract works had something distinctly Russian in them. In Russian architecture there is also some inner affinity between buildings belonging to different styles and times. To put it more precisely, it is between the diverse that this affinity shows most. For instance, the church of Ascension in Kolomenskoye and the Tower of the III International projected by Tatlin; Sophia church in Novgorod and Golitsyn hospital; Rusakov club building and the church of the Mother of God's Birth in Antilyev monastery in Novgorod;

Ryabushinsky's mansion and Georgiyevskiy cathedral in Yuryev-Nikolsky; the church of Philipp the Metropolitan in Moscow and the church of the Mother of God near Vladimir; Vesnin brothers' Palace of Labour contest project and Nikolskaya church in Khamovniki. You can find a lot of examples.

Well, if Russian constructivism is not the same as French modern style or Austrian and German symbolism — that means that international styles are not so hopeless in the respect of national originality. Still historians of art usually consider originality and imitation to be incompatible notions.

To be original, you should at least stop imitating others. It is clear that copying someone else's manner or style prevents an artist from being himself. The same can usually be said for national originality.

At the end of the 19th century many were convinced that classicism stands in the way of Russian original tradition. A popular writer of that time, N.Y. Danilevsky said that even successful imitations of ancient Greek art and the all-embracing European classicism of the 18th — early 19th centuries were useless. V. Stasov considered Russian classicism "an idle, vain masquerade and pretence". Then, in the beginning of our century, a contrary opinion was being pressed home. The point was that artistic heritage hinders the formation of international style. Gropius cancelled lectures on the history of art in Bauhaus, Loos burnt his own library in protest. Ginsburg called upon the readers of the "Modern architecture" to do away with old arts...

Both opinions have safely survived.

Which is right? Let's try to put it another way. What shall we consider original in our art?

Those for whom classicism appeared to be a useless borrowing of someone else's cultural experience, held that truly national and original art could only exist during times of absolute independence. This seems to be self-evident and needs no testimony. And yet...

In the course of debate on the originality of Russian architecture, it turned out that its history is full of borrowings and influences of all sorts: Scandinavian, Anglo-Mongolian, Byzantine, Indian, German, Polish, French, Dutch, etc.

The existence of "absolute independence periods" appeared doubtful. So, the devotees of purity got down to the bottom of the matter and found barely perceptible national sources — a few foundations of pre-Christian buildings. But this originality which only an archeologist can decipher, has hardly contributed considerably to Russian art. Not every artist possesses the flair of a historian like N. Rerikh or A. Vasnetsov. Also, archeological material is usually too scarce and not always distinct enough to be a criterion for the architecture of later periods. In fact, if we only succeeded in preserving our originality in our childhood, the rest of our life should be condemned as a pretence and deviation. This is hard to believe though we can assume that originality had its initial source like, say, the first myth.

And yet, you can never overcome a suspicion that the initial distinctiveness, a "pure object", so to say, may turn out to be an imitation yet uncovered by science.

Thomas Mann, in "Joseph and His Brothers" compares history to a well with countless bottoms. What myth, then, is to be considered as the first one? According to some philological research data, the early myths of different peoples are strikingly similar to each other. Thus, any talk about the originality of the first myth is groundless. Nevertheless, archeologists, restorers and collectors prefer to deal with antiques. Still, the criterion of antiquity is not reliable enough in analysing characteristics which repeat themselves in different epochs.

What would we know about French, English or German architecture, if we didn't regard Gothic, an international style like classicism, a convenient form of expression of the artistic spirit of the nation? We cannot view the distinctiveness of English Gothic or Spanish baroque as an unlawful deviation from the "genuine" Gothic of France or the "genuine" baroque of Italy. It would be too much of such "pathology" in the history of art in that case.

Imitation of the Byzantine style once gave an impetus to the national art of Russia, Georgia, Armenia, and the Balkan countries. The system of mentality, created by the Arabian art, seems to have been of no less importance for the architecture of the Middle Ages, Middle East and Middle Asia.

A rule well known to all writers is that the less apparent a comparison or an allusion is (if, of course, it convinces the reader) the more expressive it is. Here lies the expressive power of the metaphor.

It's extremely important for a student of national tradition to see the similarity between cubist Arkhipenko and classicist I. Martos, the likeness between the wooden image of Georgiy Pobedonostets of the 16th century and Koslouski's tombstone by S. Pimenov. It would be still more difficult to find it between "Venus" by F. Shechedin and "Ivan Nepomnyashchiy" by A. Golubkina.

How different is Oнеgin's impeccably European speech from the archaic language of the author of "Slovo o Polky igoreve". Does that mean that Pushkin diminished or neglected the national originality of the Russian language?

And should we seek his "pure" initial originality at all?

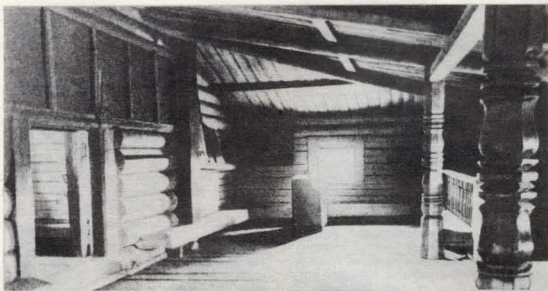
Of all those who debated this problem in Russia at the end of the last century, V.A. Solougov was maybe the only one who claimed that the distinctiveness of Russian architecture is in its combination of many influences and borrowings. His point of view justifies the existence of "unoriginal" periods of the history of our art. Moreover, the borrowings themselves turn out to be an important part of the depiction of the repeated uniqueness.

Say, you have to find a man in the crowd, who you never saw before. You have to know either his features, behaviour, manner of speech, etc., or the kind of suit he is wearing (if it is not a very common kind of suit). If he is an acquaintance or a relative of yours, you don't need such details, they can only distract your attention.

We don't know that there is a national distinctiveness, which means for many years we've been looking for a relative who we never saw. Besides, influences and borrowings could have changed his

Интерьер церкви Дмитрия Солунского, Архангельская обл., XVIII в.

Interior of Dmitry Solunsky Church, Arkhangelsk region. 18th century



appearance several times so the description needs constant correction. We want to paint a portrait, but the person who sits for it is never the same one. We appear to search for the father today, the son tomorrow and the grandson the day after tomorrow. And what if the man we want doesn't wish to see us and changes clothes to avoid recognition?

One thing is clear. All styles or temporary aspects which art assumes are portraits of relatives. In each face you can see features resembling those of some remote ancestor (forefather) and new, unfamiliar ones.

Still, it's difficult to explain how borrowings happen to bring about national originality.

For example, why would Russian national architecture need outlandish classicism? Of course, everyone knows that it wasn't of its own free will that European fashion set in here. (In fact, it was brought in by Peter I.) But we also know that his policy was later approved. It was expressed by A. Benua: "Are they conceivable, Lomonosov, and later — Derzhavin and Pushkin without the "grafting" of Russian classicist language? Is the profundity of Tolstoy's and Dostoevsky's prose possible without the "developed", strictly ordered, emancipated and sublime, thanks to the classicist discipline, Russian language?" (A. Benua. Russian classicism. Considerations of Alexander Benua... Moscow, 1968, p. 115, in Russian/In). Cameron, De Lamotte, Quarenghi, Thomas de Taumont, Rossi — all built in Russia but not in the same way that their compatriots built in their countries. Nor did Russian architects thoughtlessly adopt foreign style. They didn't limit themselves to the necessary adjustment of French and Italian stereotypes to Russian reality, like an "ideal" project is adjusted when implemented. Characteristic "deviations" can be seen in the concept of order, in the manner of viewing and the perception of the space, in understanding the meaning of the composition (these questions are inevitable not only for a professional, but for any true connoisseur of art). But why make life so complicated? Why couldn't the original tradition exist in the epoch of classicism? Maybe, genuine Russian masters succeeded in developing it in such unfavourable conditions?

Let's decide what's favourable and what's unfavourable for national tradition.

Russian classicism appeared on the crossroads of several artistic trends. Western architects were adapting their art to a strange culture, Russian ones willingly accepted the new foreign style while their followers developed the successful results of the synthesis, in the course of which, an original artistic school came into existence.

This had its advantages and drawbacks.

Having lost some traditional features (like tiers, hipped and barrel-like covers, brick ornament, bulb domes, keel-like casing, etc.), the Russian building had to reveal to the artist deeper layers of its originality that would guide him.

If we take a classic French palace as a model, a Russian or an English building of the same type will have several "serious errors".

We should remember that our perception is selective. One sees only what one is capable of seeing. All the foreigners who lived in Italy in the 18th century saw the same monuments, worshipped the same gods. On going to Italy they all had the same aim: to learn the style of the Renaissance. And yet, Gabriel and Bazhenov saw different Palladios as later Ingres and A. Ivanov saw different Rafaels.

Even in his youth V. Bazhenov was fascinated by the beauty of pre-Petrine buildings. Having graduated from the Petersburg Academy, he went to Europe to study the classic style and then returned to invent Russian pseudo-Gothic. This doesn't seem logical. If you want to build in the Russian way, why imitate outlandish styles instead of studying the culture of your own country.

Some are completely absorbed in studying classic style, while others do their best to understand and adopt a totally new way of artistic feeling comparing it with their own perception of dimensions and orders. In both cases an artist gropes for something beyond himself, something new invented by others. If this new object absorbs his whole attention and feeling, his personal qualities and his talent are out on their own, no longer controllable. Anyone who has something to do with art knows that originality can't be deliberate. You can't look directly at an object that interests you without impenity. This deadens your artistic perception.

Bazhenov and Kasakov use forms of order deliberately, but their concept of orders is original because they never tried to

work it out.

Unlike them, Quarenghi and Rossi whose Russian compositions are intentionally stylized, are so natural and active in following the European concept it is as if they themselves invented it. By the way this is one of the reasons for the superiority of Russian classicism over Italian Palladianism. In the 18th century, the Italians' major concern was to be as similar to their famous predecessors as possible. But Palladio and Vignola are first of all exponents of the nation's character. In other words, Palladians scrupulously play from the music a tune that should be played thoughtlessly, easily and naturally like breathing. And it is this deliberateness that makes their architecture look like "a la russe" style. In this respect, foreign Palladians — Inigo Jones and J.V. Zhotovskii were in a more favourable position.

It's the usual story. You live in a house. Everything around you is familiar, customary and seems natural. And then, you start to notice insincerity and automation in your actions and feelings. At the same time, you notice your growing interest toward everything which is different from your habitual environment. Without much thinking, you run away to Tahiti or to 18th century, like Gauguin or A. Benua did. Some time passes and, having grown accustomed to what had enticed him with its novelty and mystery, the artist (this very Benua) begins to miss Russia, its traditions and the Peredvizhniki (members of the Russian school of realist painters in the second half of the 19th century), who had annoyed him in his younger years.

So it turns out that, in order not to lose interest in your national culture and protect the sharpness of vision, without which no originality is possible, from clichés that deaden it, you need changes, flight and mystification, and then... "for the faraway hometown, you leave the strange land..." (M. Lermontov).

Of course, there are exceptions. Otherwise the rule itself would be difficult to believe.

Ever since the St. Petersburg Academy of Arts was founded, its students have been sent to France and Italy to study the art of the classics or to adopt a new European style.

What if they didn't send anyone to study abroad? Would our art be more original because of that?

The need for allegory is essential to



А. Родченко. Читальный зал рабочего клуба в выставочном павильоне СССР в Париже. 1925 г.

A. Rodchenko. A reading room of a workers club. The USSR exhibition pavilion in Paris. 1925

art. Imitation of form is allegory too.

There are not too many original themes, and the ability to turn an entirely new situation into a theme is a very rare quality. The plots of several comedies by Goldoni and Lope de Vega are borrowed from ancient authors, but this did not diminish their originality. An illustration of how deeply and strongly the masters of classicism were impressed by our ancient artistic tradition is that they were to express it in their own language and manner. That's why their every step is a new discovery.

It's hard to believe, but forms of ancient or Renaissance architecture fit Russian art like a glove. After centuries, classic buildings don't look like fancy dress ball personages. Classicism could be better paralleled to a talent for presenting oneself or dressing well. Russian architects mastered it. At this point they should have returned to historically Russian forms, leaving columns, pediments, etc. to the Greeks.

Neither Brunelleschi nor Kasakov nor Zholtovski have succeeded in doing this so far. Order or the skill it is filled with, are inseparable from the classic forms and only exist within them. Other forms are not appropriate for them, like it's inappropriate to retell Gogol's "The Dead Souls" in your own words.

So, in order to preserve the distinctiveness of national art, a constant renovation of form is required, while new international styles which we often call a universal contemporaneity, lose their attractiveness with every innovation. That's why everything modern is fated to belong to history whereas traditional originality revives in every new generation.

However, one shouldn't think that a dogmatic understanding of ancient forms can help to revive their originality today. Isn't it the same unexpectedness, novelty and allegory that we seek in medieval Russian citadels with their vocal polyphony and perspective of icons and in new artistic method that we borrow? Moreover, by fascinating and enchanting us, antiques help us to develop our perfectly modern taste.

In other words, we appear to be modern when we possess a strong character and an independent vision. Leonidov's and Melnikov's examples prove this. Vice versa, we show national originality while reach-

ing out for a new reality trying to master modern art, like Le Corbusier or Tange.

The Palace of Labour project, designed by the Vesnin brothers is a purely constructivist work, in which Russian classic composition is clearly seen, itself based on a medieval theme. Ten years later, Ivan Leonidov, while drawing his project of the Heavy Industry Ministry building in the Red Square exaggeratingly similar to St. Basil's cathedral, tries to prove that his art is based on national tradition. Leonidov doesn't copy any detail of the Cathedral. Everything is different and is shaped more like details of modern mechanisms, a method also used by young Corbusier and Gropius and Mies van der Rohe. The likeness is in its spatial attitude.

Apparently, working in a new, unusual manner enables an artist to penetrate into deeper layers of national artistic originality, to understand the classic's real value.

Even Rushkin started by imitating Byron, a leader of the European romanticism.

Let's sum up our reflections. First of all, originality is modest and exceptionally unsociable. Drawing everybody's attention, it remains absolutely elusive. Perhaps this is why Hemingway's advice is not to think about one's own style or manner. The surest moment to catch originality in-asserts is when it is busy imitating others, then it is confident of its incognito. Picasso regarded imitation as the first indication of independence.

This paradox calls for a dialectical vision on the problem.

The original architecture of ancient Greece and of the Italian Renaissance became the style and the language of all European artists and in this role gave birth to national classic traditions. Unexpectedness and allegory are also characteristic of Russian constructivism, which, having adopted the universal idea of modernization, originally interpreted it and set off a new avalanche of imitation.

Thus, both of H. Wolfelin's theses are compatible and correct, taking into account the relation between artistic originality and modern styles. Unexpected as it may be, a new style faultlessly finds its way towards the revival of original tradition. If you want to get to India — discover America! Such an approach, perhaps,

is less logical, but more natural and true to art, because it makes us see the inevitably flagrant contradictions of its evolution.

Перевод К. Корюкина

"Модели из провинции. Самара— Нижний Новгород"

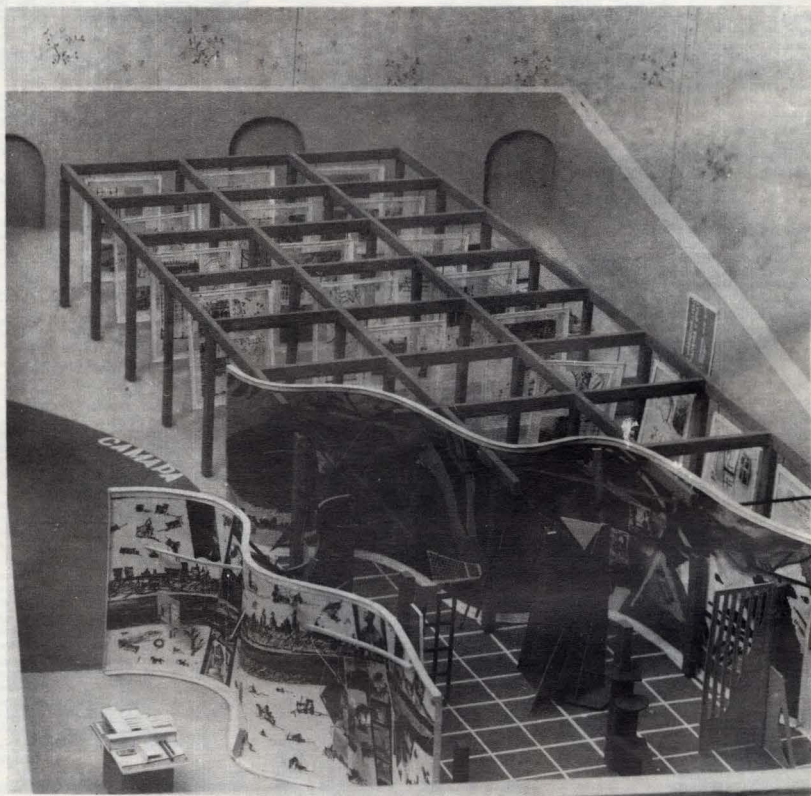
24.12.90 — 12.01.91. Центральный Дом архитектора
 Авторы экспозиции Максим Полещук, Мариетта Глазова
 При участии Сергея Малахова
 Директор Вениамин Вышковский
 Организатор: фирма АМД-студии
 Спонсоры — Союз архитекторов РСФСР, Союз архитекторов
 СССР, Самарская и Нижегородская организации СА РСФСР, Совет-
 ско-американский фонд "Культурная инициатива"

М. Полещук, М. Глазова
 Проект экспозиции выставки "Модели
 из провинции. Самара-Нижний Новгород"

M. Polishchuk, M. Glazova
 Design of the exhibition "Country
 models. Samara — Nizhny Novgorod"

Идея создания выставки родилась ввиду двух обстоятельств. Первое, содержательного свойства, связанное с тем, что в Самаре и Нижнем Новгороде сложились интересные школы, внешне очень различные, но связанные своим провинциальным (по географии) бытованием. Второе обстоятельство формальное или бытовое. Дело в том, что один из ее организаторов учился на архитектурном факультете тогда еще Горьковского инженерно-строительного института, а большую часть жизни прожил в Самаре, так что основные действующие лица Самарской и Нижегородской школы оказались его друзьями и знакомыми.

Изнутри проектной ситуации стало видно, что в процессе осмысления архитекторами своего места в культурном возрождении Самары и Нижнего Новгорода сложилось некое творческое поле, и нужны внешние организационные усилия для его констатации. Причем



немаловажно, что для формирования культурной среды, способствующей постоянному саморазвитию отдельно в Самаре и отдельно в Нижнем Новгороде, не хватает "критической массы". Объединение на творческой, неформальной основе архитекторов нового поколения в группу "Модели из провинции" должно способствовать созданию этой критической массы. Выставка как фиксация достигнутого и как некое организационное начало и дальнейшему развитию стало первым реальным делом. Такое объединение необходимо и в ситуации нашего малоцивилизированного рынка (что задает центробежный импульс) и с учетом кризиса Союза архитекторов.

В экспозиции хотелось представить, с одной стороны, работы конкретных архитекторов в их то большей, то меньшей общности, с другой — показать историческую, социальную, природную среду двух старых русских городов.

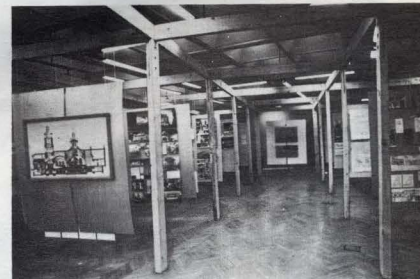
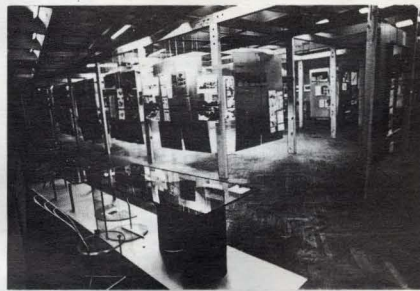
Пластическая основа экспозиции — решетчатая конструкция из деревянных брусьев — символ конструктивной логики архитектурного дела; она образует "клетки", в которых обитает архитектурное творчество, и некий "город", где живут работы авторов. Регулирующую структуру разрезает плавная кривая линия, нечто бионическое, может быть берег Волги или холмы над Окой. В пространстве между кривыми плоскостями задумывалось "поле чистого архитектурного творчества". Здесь должны были стоять архитекторы, сделанные участниками выставки. Но прагматичное бытие "победило" эту идею, и она воплотилась в падающей башне, да и та не поспела к открытию выставки в Москве и просуществовала лишь в графических и фото-образах.

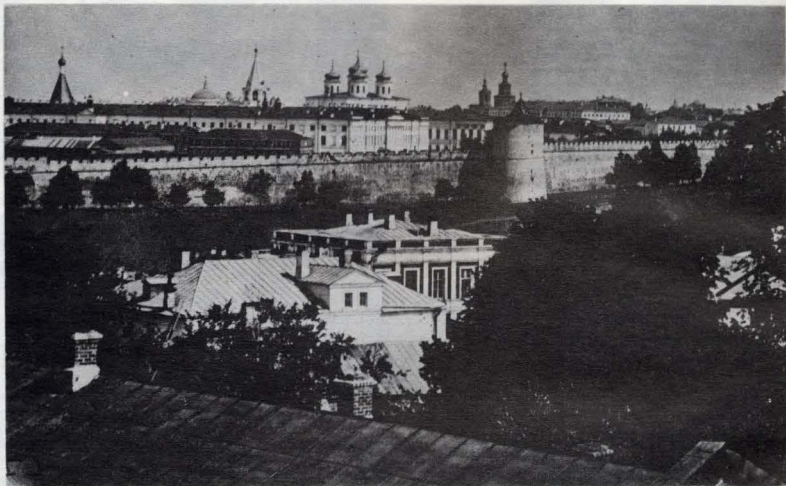
Исторический раздел выставки обозначался в прекрасных работах знаменитого нижегородского фотолетописца Николая Максимовича Дмитриева и небольших штахс с коллажами самарской жизни и архитектуры (авторы С. Малахов, Т. Норейко).

Изначально в процессе формирования экспозиции присутствовала идея привлечения смежных видов творчества дизайна, фотискусства. Поэтические образы Самары молодого, но уже достаточно известного в городе фотохудожника Сергея Осмачкина и стекляннно-металлический дизайн формы АМД-студии (авторы М. Полещук, М. Глазова) частично реализовали эту идею.

Выставка подчеркивала различные пути формирования самарской и нижегородской школы. Если в Самаре главная черта — многообразие личностных и формообразующих позиций, некая мозаика разнонаправленных векторов, вместе создающих дисгармоничную, но интересную картину, то в Нижнем наблюдается стремление объединить лучшие творческие силы в единое направление, в общую стилистику.

Выставка закончилась в Москве, начинается подготовка к экспозиции в других городах и странах; центр тяжести в деятельности творческой группы, а впоследствии может быть и фонда культурного возрождения, "Модели из провинции. Самара — Нижний Новгород" переносится на создание журнала о провинциальной художественной жизни. Надеемся на его появление в конце 1991 г.





Семидесятые — девяностые. Нижегородский калейдоскоп

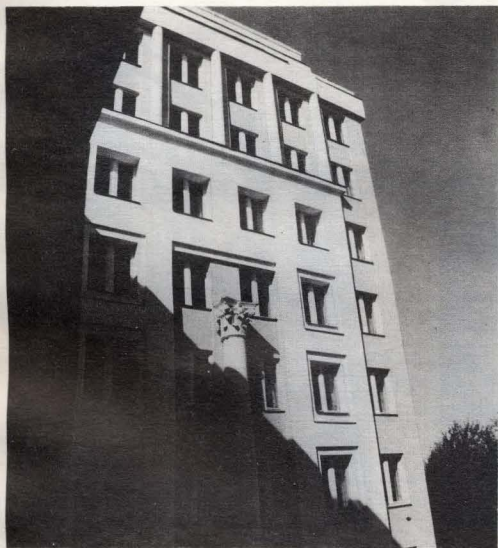
Ольга Орельская

Двадцать лет истории — отрезок незначительный, но он велик для творческой биографии одного поколения, поколения зодчих, пришедших в архитектуру в семидесятые годы и достигших к девяностым зрелости. Творческий потенциал занимающего нас периода сформировался в основном из плеяды талантливых молодых архитекторов, выпускников

живых домов, построенных в это время в центральном районе города. Большинство из них "украшалось" зубцами древнего Нижегородского кремля. Налицо было формалистическое копирование деталей прошлого. Тогда же внимание горожан привлек новый кукольный театр, который занял бывшее здание филармонии. В процессе реконструкции

бросило вызов однообразию застройки. Так родился особая версия постмодернизма на нижегородской почве, положившая начало отрицанию эпохи ортодоксального функционализма. Современная интерпретация исторических форм, обращение к проблеме силуэта характерны для этого здания. Неординарным событием стал и кардиофункциональный центр — крупный многофункциональный комплекс, состоящий из множества корпусов, в котором был смело нарушен привычный дух величавой архитектуры введением элементов изобретательного символизма. Здесь впервые за много лет просматривается нара-

23



архитектурного факультета ГИСИ. Их приход в профессию совпал с общими изменениями, происходившими в ней.

До этого нижегородская архитектура представляла собой довольно унылое зрелище: дружное панельное братство великих микрорайонов быстро и вплотную подступало со всех сторон к историческому центру. И лишь в конце семидесятых годов появились признаки декоративизма, за которые на первых порах пытались ухватиться среднее поколение зодчих как за панacea в сложившейся ситуации. Всплеск формальных поисков в прямом смысле остался запечатленным на парапетах 12-этажных

были откровенно использованы накладные декоративные элементы. Вход в театр решен в виде плавно изогнутой стенки, в которой появился портал сцены со скульптурами сказочных героев, увенчанный короной острокопечных башенок. Этот прием позволил создать ясный и однозначный облик детского театра.

На закате 1970-х годов в западной архитектуре расцветает постмодернизм. Информационная волна докатилась и до Нижнего. Новое направление повисло на умы архитекторов прежде всего тем, что помогло их раскрепощению. Так, административное здание на Стрелке

Здание института "Горьковгражданпроект". Блок Б. Архитекторы: В. Никитин, Ю. Карцев, В. Коваленко. 1987

The building of "Gorkovgrazhdanproject" institute.
Block B. Architects: V. Nikishin, Yu. Kartsev, V. Kovalenko. 1987

Жилой дом на ул. Июльских дней. Архитекторы В. Никитин, Н. Щербаткин. 1985

A house in Iul'skikh Dnei Street.
Architects: V. Nikishin, N. Shcherbatkin. 1985

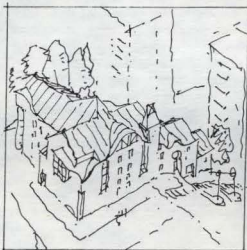
стающая тенденция пластицизма.

Старшее поколение нижегородских зодчих пыталось удовлетворить ностальгические чувства по забытой уже "классике" 1930—1950-х годов. Новый виток "классицизма" пришелся на рубеж 1970—1980-х годов. Он эхом прокатился по многим городам России. В Нижнем Новгороде было построено монументальное административное здание на ул. Горького. Фасады семизэтажного

Одно из направлений постмодернизма, а именно контекстуализма, по существу всегда являлся элементом профессиональной культуры и поэтому сразу и безоговорочно был принят к действию. К началу восьмидесятых он преобразился из только модного направления в осознанное уважение к месту. По существу, первым шагом на этом пути стало здание гостиницы "Октябрьская" на Верхне-Волжской набережной, оно и



объема обыгрываются мощным ритмом гигантских полуколонн, завершенных массивных антаблементами. Здание информационного центра строящегося ЭЖК в ходе строительства в связи с изменением функционального содержания преобразилось и внешне. Превращение его в Дом торжеств дополнило рационалистическую архитектуру элементами классики. Взаимопроникновение двух стилистических подходов придало ему новое полифоническое звучание. Можно предположить, что присущий постройке дуализм есть отражение двух temperamentos известного в Нижнем Новгороде архитектурного дуэта.



Школа в Автозаводском районе. Архитекторы В. Бандаков, Л. Лафер, С. Степовая. 1990
A school in Avtozavodsky district. Architects: V. Bandakov, L. Lapher, S. Stepovaya. 1990

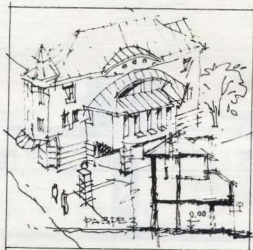
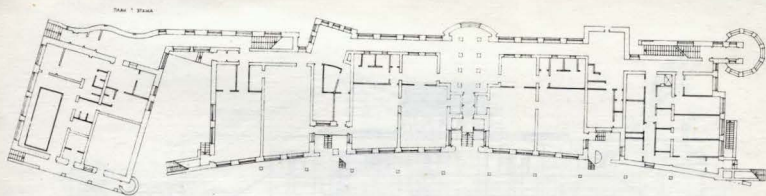
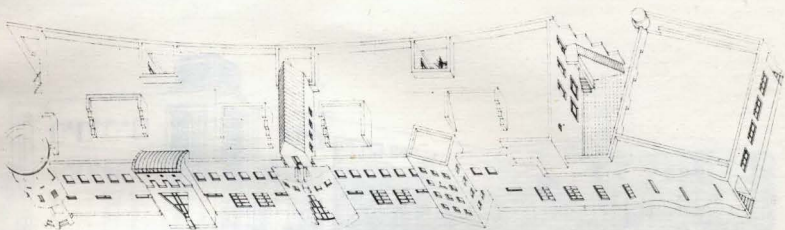
Жилый дом в Нижнем Новгороде. Архитекторы: В. Бандаков, А. Дехтяр. 1990

A house in Nizhny Novgorod. Architects: V. Bandakov, A. Dikhtiar. 1990



положило начало созданию самобытной местной архитектуры. Здание производит впечатление скульптурной композиции, отличается интеллектуальной утонченностью и изысканностью. Дом актера, появившийся вслед за гостиницей, вобрал в себя черты окружающей исторической среды. Монотонная пилообразная стена прикрыта плоскостью, разрезанной на ряд порталов, в простенках между которыми расположены спарен-

ные колонны. Проект строящегося спортивного комплекса "Динамо" опубликован во многих архитектурных журналах. Необычна трактовка не только внешнего облика из разновысоких мелкоруставленных объемов, охваченных рустованным поясом нижнего уровня и соединенных воедино, но и внутреннего пространства, являющего собой идею "мини-города" со своими площадями и улицами. Это здание продолжило ряд



Детский сад в районе Сенной площади. Архитектор А. Степовой. Проект 1990 г.

A kindergarten near Sennaya Square.
Architect: A. Stepovoi. 1990

поисков новых форм, навеванных средой.

Восьмидесятые годы двадцатого века ознаменовались выходом молодых нижегородских архитекторов на Российскую и Всесоюзную арену. Одна за другой последовали победы в смотрах молодых архитекторов, конкурсах на лучший проект и постройку года на Всемирном биеннале в Софии.

Выставочный павильон Горьковской обл. на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве положил начало рождению ассоциативно многослойной архитектуры. Структура павильона использует современные

идей, хотя вызывает в памяти силуэт знаменитого павильона "Махорка", расположенного в том же Нескучном саду, и к тому же перекликается с формами Часовой башни Нижегородского кремля.

В Софии была представлена постройка 1989 г. — судейская вышка на гребном канале, представлявшая современную архитектуру из стекла и бетона". Авангардное сооружение, вызываю-

щее воспоминание о лучших произведениях отечественного конструктивизма и функционализма, обращение к постсупрематизму 1980-х, отчетливо отражает очередной стилистический виток мировой истории архитектуры.

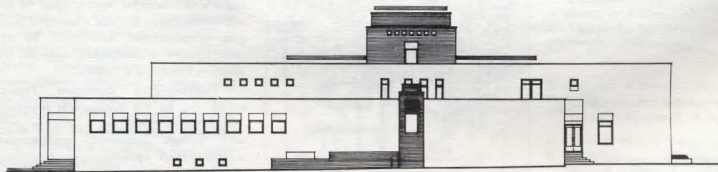
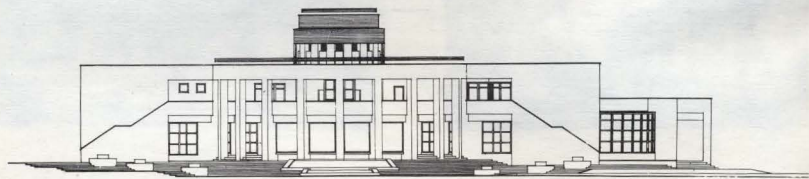
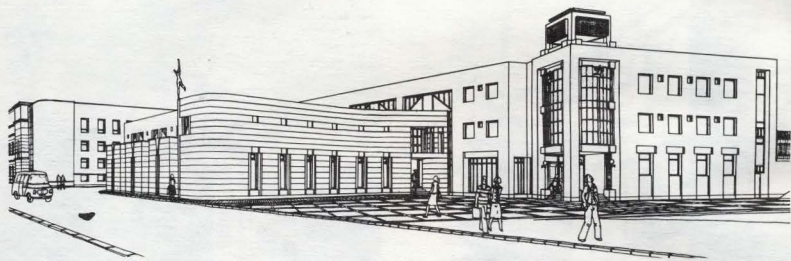
Одну из самых последних работ в Нижнем Новгороде — проект легкоатлетического манежа — почти невозможно отнести к какому-либо определенному направлению, и термин "поиски пла-

Учебно-методический центр "Динамо".
Архитекторы: А. Харитонов, Е. Пестов,
А. Гельфонд. Проект 1985 г.

"Dynamo" training centre. Architects: A.
Kharitonov,
E. Pestov, A. Gelfond. 1985

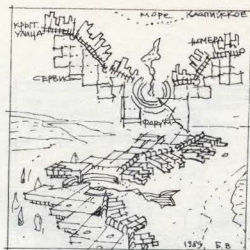
Архитекторы: А. Харитонов, А. Степовой,
В. Коваленко

Architects: A. Kharitonov, A. Stepovoi,
V. Kovalenko



Общественно-торговый центр в микрорайоне "Щербинки-III". Архитектор В. Никишин

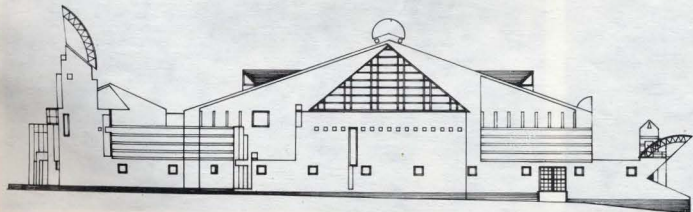
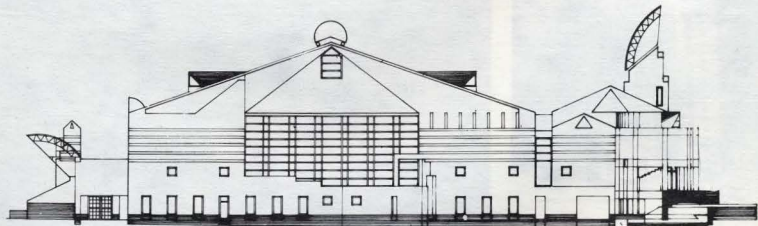
Social and commercial centre in the subdistrict of "Shcherbinki - III". Architect: V. Nikishin



Легкоатлетический манеж. Архитекторы: Е. Пестов, В. Коваленко

Athlete gymnasium. Architects: E. Pestov, V. Kovalenko

стической выразительности" становится в отношении него спасительным. Простота протяженного параллелепипеда, неизменяемость которого усугублена функцией и стандартизированной конструкцией, сформулировала перед архитекторами "простую" задачу — предявить гигантский объект городу и в то же время спрятать его. Любопытная постройка осуществляется в одном из переулков старого Нижнего, где вырастает



театр комедии на базе реконструкции здания старого ТЮЗа. Авторы избрали неожиданное решение, нарушающее складывающееся веками представление о подобном типе здания. Взаимодействие традиции и новаторства отмечено налетом иронии, весьма уместной как естественный элемент последующего театрального комедийного действия. Новый корпус института Горьковгражданпроект — основной "кузницы" современной архитектуры Нижнего — решен более чем неожиданно: прямо по оси входа вырастает гигантская одинокая колонна коринфского ордера как символ непреходящих ценностей архитектуры.

Претерпевают изменения привычные стереотипы детских дошкольных учреждений. Так, детский сад в районе площади Сенной имеет главный протяженный фасад, расчлененный на различные по форме геометрические элементы, которые обогащают строгую плоскость стены, вносят в композицию игровой момент и разнообразие.



Монолитный жилой дом. Архитекторы: В. Коваленко, Е. Пестов. Проект 1988-1989

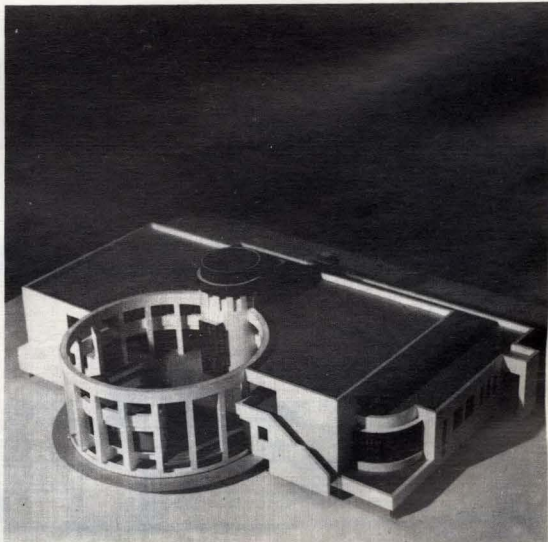
A "monolithic" dwelling house. Architects: V. Kovalenko, E. Pestov. 1988-1989

Павильон тепловых задвижек. Архитекторы: В. Тарасов, С. Поливанова. Проект 1990

Heat slide-valves pavilion. Architects: V. Tarasov, S. Polivanova. 1990

Общественно-торговый центр в микрорайоне "Шербинки-III". Архитектор В. Никишин. Проект 1983

Social and commercial centre in the suburb of "Shcherbinki - III". Architect: V. Nikishin. 1983



Конкурсный проект Монумента славы.
II премия. Авторы: В. Бандаков,
А. Дехтар. 1980

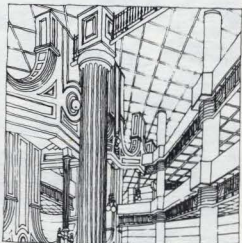
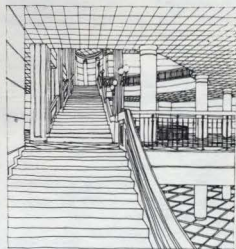
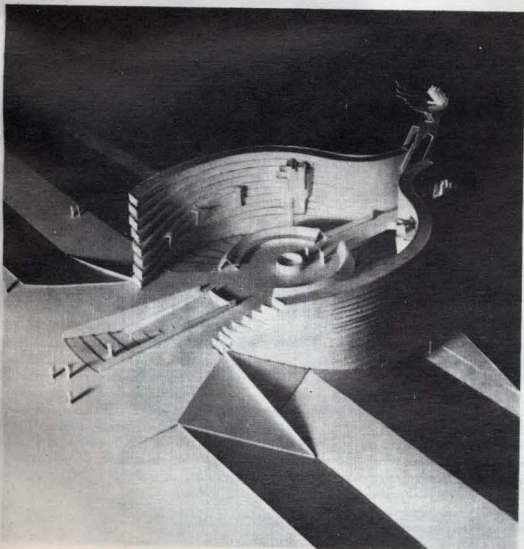
Competitive design of the "Monument of
Glory". The 2nd prize. Architects: V.
Bandakov, A. Dekhtiar. 1980

Реконструкция здания ТЮЗа под Театр
комедии. Проект 1985-1986
Архитекторы: Ю. Карцев (ГАП), А. Ха-
ритонов, В. Коваленко, А. Копылов,
В. Никитин, А. Степовой

Design of a comedy theatre (formerly -
The Young House Theatre building).
1985 - 1986. Architects: Yu. Kartsev,
architect-in-chief, A. Kharitonov, V.
Kovalenko, A. Kopilov, V. Nikishin, A.
Stepovoi



Архитектура жилища постепенно
обретает богатство объемно-простран-
ственной композиции, пластической обра-
ботки и планировочных решений. В се-
редине 1970-х годов сложился ансамбль
улицы Горького, отличающийся цвето-
вым и композиционным единством. Од-
ним из ярких примеров гуманизации
масштаба городской застройки, соот-
ветствующей человеку-пешеходу, стала за-
стройка ул. Гордеевки. Ретро-дух отра-
зился в мотивах декорации и внес ощу-
щение раскованной свободы. В Кананин-
ском районе города построен девяти-
этажный кирпичный дом на основе ти-
повой серии. Художественные достои-
ства фасадов обусловлены близостью к
жилому дому начала пятидесятых го-
дов. Приемы декоративного оформле-
ния испытывают влияние классической
архитектуры. Качественный скачок в
эстетике жилья намечился в проекте
жилого шумозащитного дома на Комсо-
мольской площади. Дворовые простран-
ства, защищенные от шума магистрали,
дополнены рядом двухэтажных блоки-



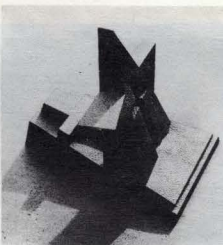
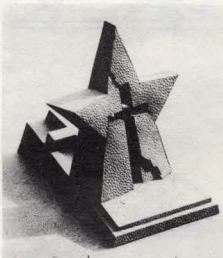
рованных домов и блоками обслуживания. Автором четко проводится в проекте принцип "всесадности". Проект семнадцатитажного дома в Верхних Печорах демонстрирует новый подход к обральной стороне домов-акцентов. Его пластика рационалистична. Роль декора играют ритм скругленных балконов, облицовка стен, колористическая гамма. Совсем неожиданно обнажен массив стены с четкой сеткой графического рисунка. Блок обслуживания у подножия дома сообщает ему движение, а острое завершение придает артистизм.

Качественные сдвиги произошли и в градостроительстве. Теперь к описанию новых жилых районов стало применимо понятие "живописного образа". Появляется силуэт, возвращаются цвет, пластика. Восприятие непременно предполагает многоаспектность, разрабатываются "сценарии" движения пешеходов, что усиливает динамическое ощущение пространства.

Проект пятой жилой группы ЭЖК "Мещерское озеро", победивший на Всесоюзном конкурсе 1988 г., выполнен творческим коллективом Горьковгражданпроекта. Им была разработана принципиально новая модель городской среды. В проекте создано "живое", изменяющееся пространство, лишнее монотонности, сделана попытка соединить воедино преимущества традиционной застройки средней этажности с урбанизированным образом жизни.

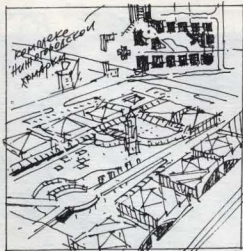
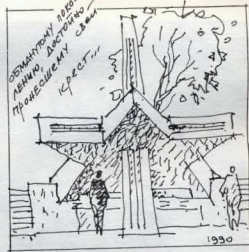
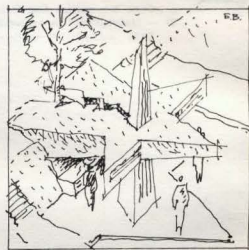
Итак, в Нижнем наблюдается широкий диапазон поисков, ставший устойчивой тенденцией за последние двадцать лет. При этом можно выделить два различных подхода, два пути достижения образности и разнообразия. Первый — обращение в той или иной мере к освоению исторического наследия. Второй — без обращения к истории. Такая систематизация, естественно, носит условный характер и далеко не исчерпывает широкий спектр поисков, но за-

то позволяет более четко проанализировать состояние и развитие сегодняшней архитектуры. Как видно, эти направления неоднородны. В них прослеживаются многочисленные тенденции: исторические стилизации, формальные поиски, связанные с копированием исторических форм и деталей, обращение к истории через художественные ассоциации, контекстуализм, декоративизм, обращение к простым геометрическим



Проект монумента жертвам репрессий.
Архитектор В. Бандакон. 1989

A monument to the victims of Stalinist
repressions.
Architect: V. Bandakov. 1989



формам в целях достижения выразительных объемно-пространственных композиций, пластицизм и др. Все они взаимодействуют между собой и дополняют друг друга, мы и попытались рассмотреть их на конкретных примерах. Но несколько преждевременным было бы утверждать, что в нижегородской архитектуре много стилевых направлений. Нет, пока это не направления, а лишь намечающиеся тенденции. Многообразие поисков прежде всего связано с яркими личностями, у которых сложился свой почерк, свое мировоззрение. При этом они вместе составляют союз единомышленников, решивших раз и навсегда

уйти от серой обыденности и безликой архитектуры. Им приходится, преодолевая различные барьеры и трудности нашей действительности, в условиях ограниченных возможностей вести неустанной поиск по обогащению архитектурными средствами нашей повседневной жизни. Отметим, однако, сравнительно высокий процент реализаций выполняемых проектов, что говорит о реалистическом подходе и высоким профессионализме местных зодчих



Заметки об архитектурной жизни
представителя нового поколения



Панская улица



В оформлении
использованы фрагменты
проектной графики
М.Полещука, С. Малахова,
В.Пастушенко и
В.Самогорова
In the decorative design
there have been used
details of graphical design
by M.Poleshchuk,
S.Malakhov, V.Pastushenko
and V.Samogorov

Графика к статье
В.Бандакова
Graphics illustrating the
article by V.Bandakov



Самара — Памятник Императору Александру II



За последние 15 лет в Самаре из выпускников местного архитектурного факультета сформировалась интересная творческая среда, возможно, она приведет к созданию региональной школы. Этот процесс совпал с плавным переходом от абстрактного языка интернационального стиля к местным традициям. И выставка "Модели из провинции. Самара — Нижний Новгород" зафиксировала определенный этап в этом процессе.

До середины 70-х годов большинство дипломированных архитекторов города учились в Москве, Новосибирске, Ростове. Господство принципов современного движения, пренебрежительное

отношение к истории Самары, отсутствие ориентации на культурные и идейные основы ценностей провинциального в русской культуре не способствовали созданию местной школы.

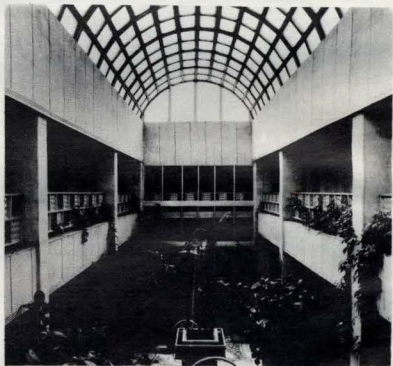
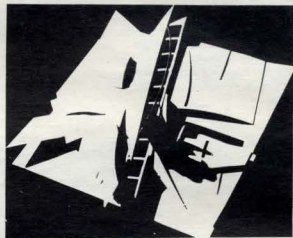
Осмысление культурной миссии возрождения архитектурной среды Самары новым поколением архитекторов стимулировалось активной деятельностью архитектурного факультета КИСИ в конце 70-х — начале 80-х годов. На какое-то время он стал центром освоения новых идей, приобщения к профессиональной культуре. Дальнейший процесс осмысления своей роли выпускниками конца 70-х — начала 80-х годов проходил в двух неформальных творче-

ских объединениях: "Семинаре по реконструкции исторической среды" и "Теоретическом клубе". С середины 80-х годов начинается внедрение накопленных там идей в практическую деятельность, активная работа в местном отделении Союза архитекторов.

Добавим к портрету поколения еще одну черту: как только появилась возможность избавиться от оков государственной проектной машины, выйти из нее в персональные мастерские, творческо-производственные коллективные центры "Среда" и "Смена", проектные кооперативы, малые предприятия, большинство из активно действующих архитекторов ею воспользовалось.

Плавательный центр олимпийского резерва. Архитекторы: Ю. Харитонов, В. Деминцев, Ю. Меленчук. 1983

The National Olympic team swimming pool. Architects: Yu. Kharitonov, V. Demintsev, Yu. Melentshuk. 1983



Таким образом, осмысление идеологии нового профессионального и культурного движения, активная социальная позиция и освоение новых экономических и организационных форм определили внутреннюю основу формирования самарской школы.

В сфере реальной практики шел болезненный процесс смены ориентиров — от господства примитивного "пилонизма" до попыток реализации развернутых художественных концепций. В этом промежутке можно выделить ряд работ.

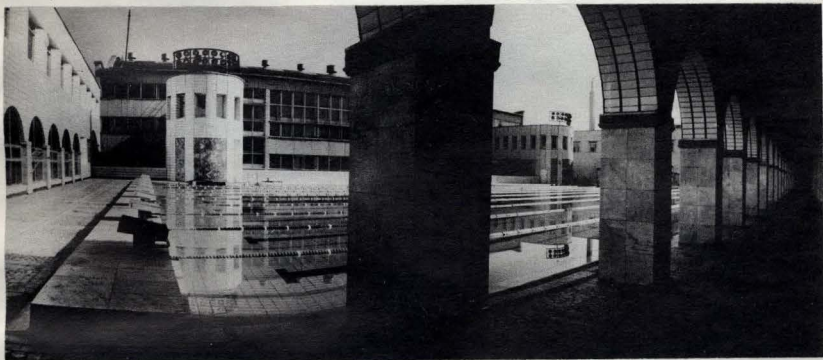
Объединенное диспетчерское управление энергосистем средней Волги (архитекторы А. Моргун, А. Герасимов) представляет так широко и не реализо-

ванные в Самаре принципы современного движения: и абстрактную геометрическую образность — "летающая тарелка", и достаточно разнообразную пластику, и добротный учет градостроительной ситуации, и "синтез искусств".

Вторым объектом, отразившим уже новые веяния, стал плавательный бассейн Олимпийского резерва (архитекторы Ю. Харитонов, Ю. Меленчук, Н. Деминцев). Здесь и аркада, и стеклянный пассаж, и подчинение условиям ситуации, и попытка спрогнозировать развитие объекта во времени. Достаточно цельный композиционный строй демонстрирует жилой дом по ул. Галактионовской (архитектор А. Панин). Оба эти

объекта появились в начале 80-х годов и были первыми значительными реализациями представителей нового поколения.

Особую роль, на мой взгляд, сыграли временные сооружения к празднованию юбилея города (1986 г.) созданные на набережных Волги какую-то нереальную, безудержной фантазии среду. Это был праздник архитектурных форм. С нынешних позиций оцениваешь как подвиг, подвижничество большого творческого коллектива молодых архитекторов и студентов, создавших огромное количество интереснейших макетов, более чем наполовину реализованных. К сожалению, это интереснейшее событие



не пошло в объектив профессиональной прессы.

Не получил реализации ряд интересных проектов пешеходной зоны по ул. Ленинградской и Молодогвардейской. В результате — пешеходная улица есть, в пешеходного пространства нет. Видимо, у городских властей не нашлось достаточно сильного идеологического двигателя для реализации этой программы.

Новый уровень качества задала реконструкция клуба им. 1905 года (архитекторы С. Мишин, М. Макридин, 1987 г.); здесь новые тенденции проявились во всем многообразии — это и высокая степень художественной проработ-

ки всех частей и деталей от фасада до афишной тумбы, и тонкая стилизация по мотивам модерна интерьера зрительного зала.

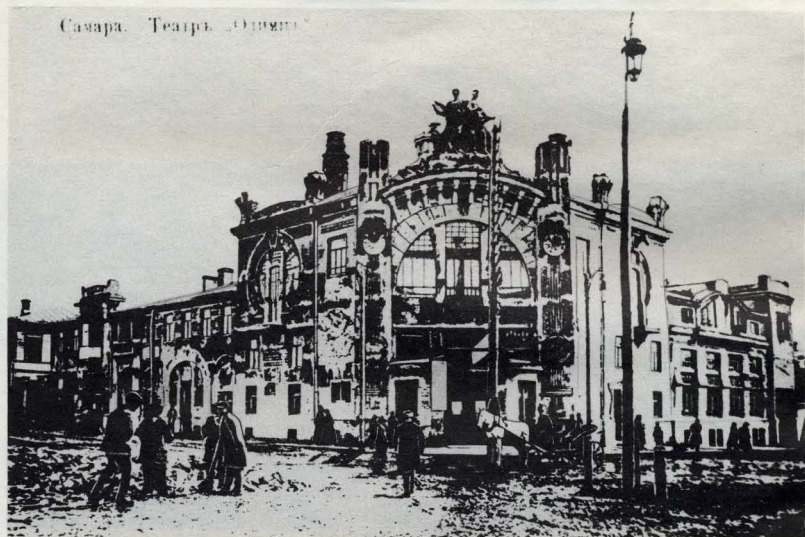
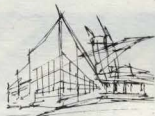
Напротив, два других, значительных по масштабу объекта, построенных во второй половине 80-х годов, демонстрируют рецидивы "старого мышления". Первое — обком партии (архитекторы А. Моргул, В. Каркарян). Собственно "функциональная принадлежность" этого объекта говорит сама за себя, видимо в авторитарном государстве вообще не может появиться интересное с архитектурной точки зрения здание, принадлежавшее непосредственно партийному аппарату.

Другое здание — филармония, более интересный объект для анализа. В его композиционном, пространственном, стилистическом строе нашло отчасти гротескное отражение противоречие архитектурной практики 80-х годов. Филармония демонстрирует, как дисгармоничны результаты попыток соединить несоединимое — профессиональное мышление из области интернационального стиля с необходимостью учитывать ситуацию. Здание филармонии — театра-цирка Олимп — памятник архитектуры; его сцена помнит великих людей российской культуры. Просто нести и построить нечто современное было уже нельзя, вот и появился гибрид — сим-



Театр-цирк в Самаре. Архитектор Шиманский. 1907

Theatre — Circus in Samara. Architect: Shimansky. 1907



метричное здание с почти одинаковыми фасадами, на которых многократно растражирован один из композиционных мотивов старого здания. Бутафорский купол, искажение первоначальной градостроительной ситуации — все демонстрирует пренебрежение к прототипу. В интерьерах же авторы посчитали себя вовсе свободными и использовали к месту и не к месту, наверное, все формы и приемы, которые знали: от переусложненного пространства фойе и вестибюля до бионических форм и богатых хрустальных люстр. Воистину сделать "богато" проще, чем "красиво". Эта архитектурная "каша" оказала влияние на некоторых молодых архитекторов, уча-

ствовавших в разработке, что ощущается в интерьерах недавно законченного здания клуба строителей. При достаточно модном и интересном пространственном решении этого здания кривые стены, аркады, башня включены в структуру старого здания (авторы А. Хахалин, С. Малахов, А. Логинов), а целое получилось достаточно спорным.

В сфере градостроительных работ можно отметить как положительный пример ансамбль, сложившийся в 70-е годы в районе Дворца спорта; он достаточно разнообразен, масштабен, осмыслен. Напротив, создание престижного проспекта Ленина окончилось безрезультатно — у него нет ни начала, ни

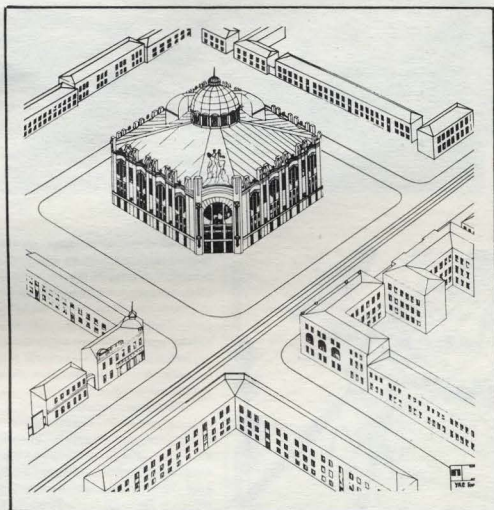
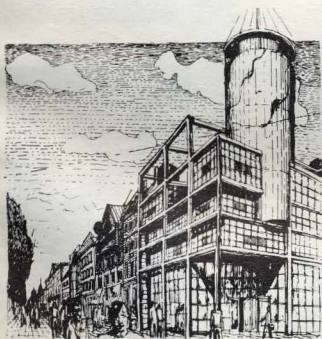
конца, да и все движение, как ни странно, получилось не вдоль проспекта, а поперек. Именение отношения к истории не дало в полной мере реализовать ансамбль у Ленинского мемориального комплекса, да и сам этот объект уходящей в историю идеологии, может, будет выглядеть не так странно в среде малоэтажной окраины Самары, если восстановит периметр квартала, в середине которого он находится, да заодно изменит функцию.

Историческая часть Самары находится на окраине в геометрической структуре города — это обстоятельство спасало ее от широкомащтабных экспансий в 60-е и 70-е годы, но складыва-



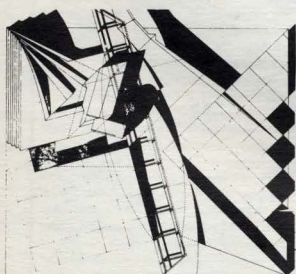
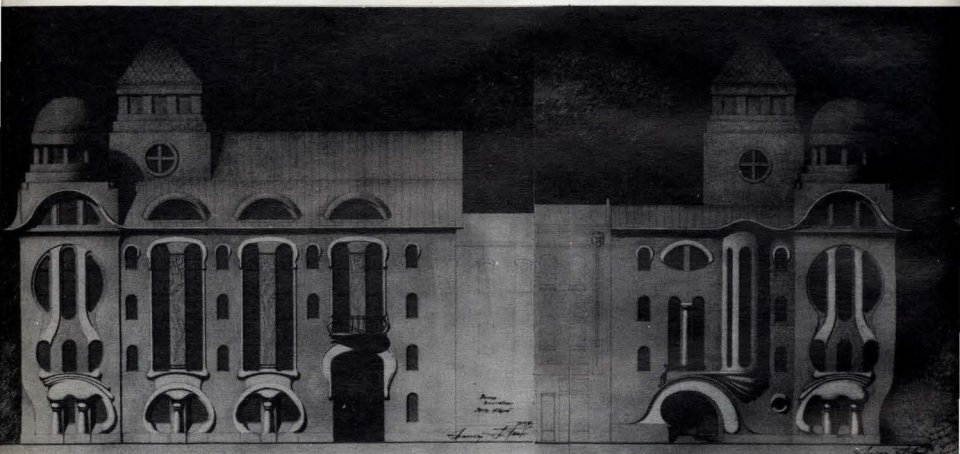
Филармония в Самаре. Архитектор Ю.
Хромов. 1988

Samara Philharmonic Society. Architect: Yu.
Khromov. 1988



Проект административного здания в Самаре. Архитектор А. Панин. 1990

Design of an administrative building in Samara.
Architect: A. Panin. 1990



ются обстоятельства для широкомасштабного наступления на ее окраинно-деревянную часть. И на этой хирургической операции станет ясно, смогут ли действующие лица новой самарской архитектуры составить достойную альтернативу многояжно-секционному млоху, либо уделом новых идей останутся реализации в камерных или достаточно уникальных объектах.

Роль построек не местных, в основном московских, архитекторов не кажется мне плодотворной. Это достаточно отражает в пропорциональном и композиционном отношении 20-этажный дом на проспекте Ленина (архитекторы А. Белоконов, О. Третьяков); воз-

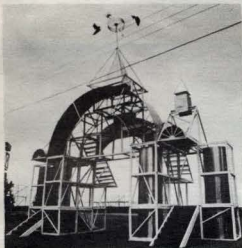
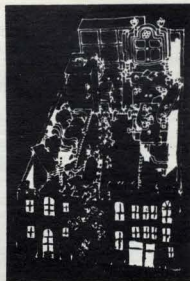




Павильон праздничного оформления в честь 400-летия Самары. 1986. Фотопавильон. Архитекторы: С. Малахов, Ю. Астахов
 Пространственная композиция "Vorota". Архитектор С. Малахов
 Пространственная композиция "Город ремесленников". Архитекторы С. Малахов, Ю. Астахов

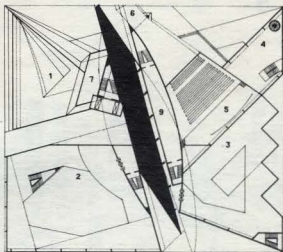
A festive pavilion dedicated to the 400th Anniversary of the foundation of Samara. 1986

Photopavilion. Architects: S. Malakhov, Yu. Astakhov
 Spatial composition "Vorota". Architect: S. Malakhov
 Spatial composition "Craftsmen Town". Architects: S. Malakhov, Yu. Astakhov



можно, он слишком долго строился и пережил свое время. Сюда же можно отнести и несколько гипертротированное здание областной библиотеки (архитектор А. Гозак), впрочем и она слишком долго строилась и многие приложили руку к "исправлению" первоначального проекта. В нынешней социально-политической ситуации вызывает сомнения филиал Музея им. Ленина (архитектор В. Розанов), в котором особенно удручающе выглядит "египетское" пространство в виде лестниц с дежурным мраморно-гранитным "чем-то" монументальным по мотивам роли вождя пролетариата. В этих работах нет понимания самарского пространства, любви к городу и его ис-

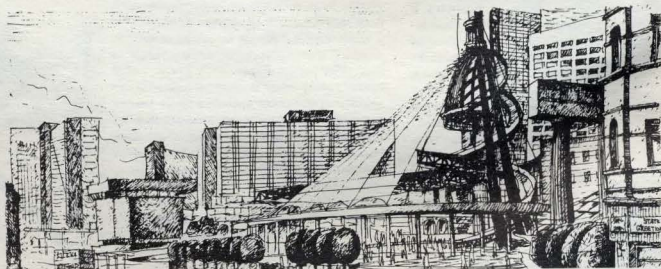
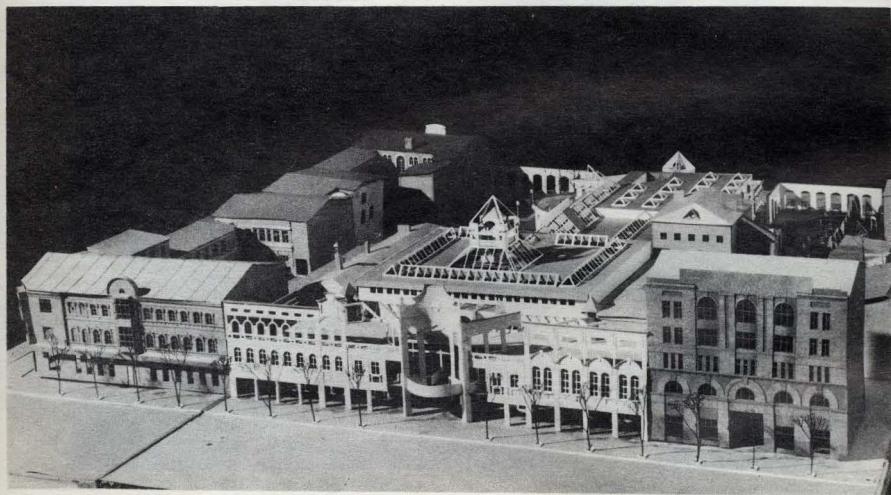
тории, что, по крайней мере, странно, если сравнить, как органично вписались в ткань старой Самары сооружения московских и петербургских зодчих Чичагова, Фон Гогена и др. Завтра, возможно, многие из представленных на выставке проектов будут реализованы — и тогда встанет самый важный вопрос — смогут ли представители "новой самарской архитектуры" создать среду (а не отдельные сооружения), достойную исторической памяти, будут ли они способны продолжить традиции самарских зодчих: отца и сына Щербачевых, Зеленко. Мне кажется, что профессиональный уровень мечети Расима Вальшина, дома "Муха" Леонида Куде-





Реконструкция центра Самары. Архитекторы: Л. Кудеров, М. Полищук, С. Алмаев

Reconstruction design of Samara's centre. Architects: L. Kuderov, M. Polishchuck, S. Almaev



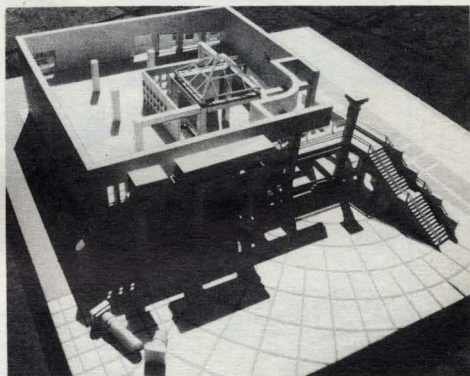
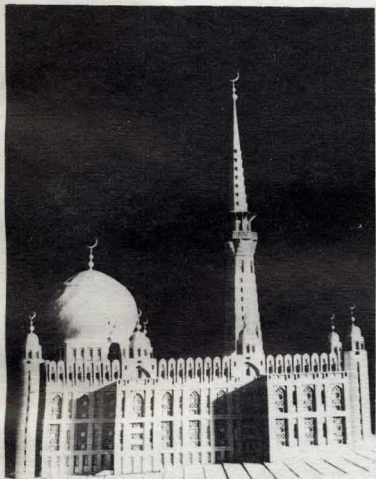
Проект соборной мечети в Самаре.
Архитектор Р. Вальшин. 1990

A mosque in Samara. Design. Architect:
R. Valshin. 1990



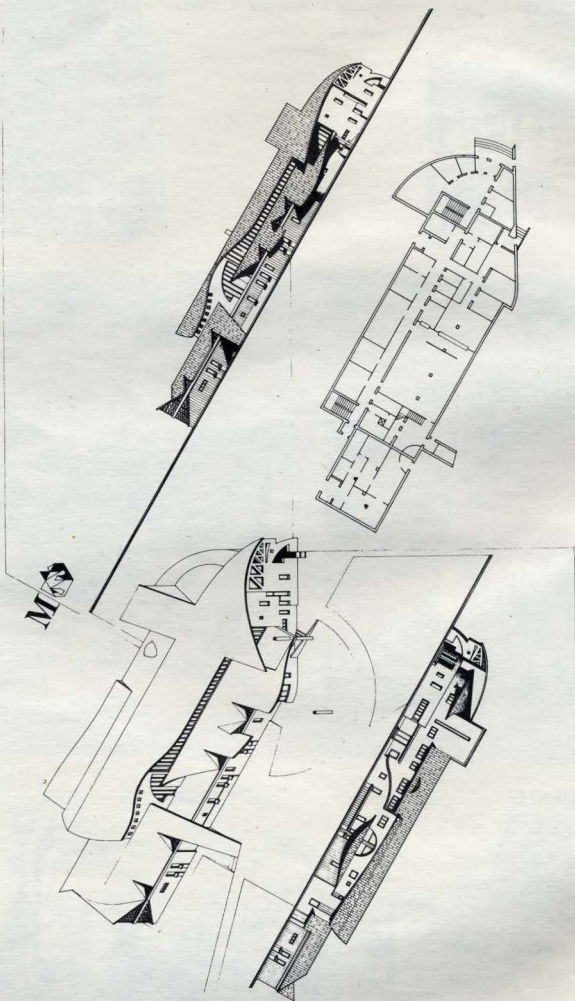
Музей истории города Похвистнево
Архитекторы А. Мавричев, И. Лантев

The Pokhvistnevo Town Museum.
Architects: A. Mavrichev,
I. Laptev



рова, Воскресенского собора и ПТУ Валентина Пастушенко и Виталия Самогорова, здания ОСВОДа и административного корпуса Алексея Панина, жилого дома Сергея Малахова, музея Александра Макридина и Эрдема Манзарова вселяет надежду, что они смогут претендовать на анализ не только в контексте эволюции самарской архитектуры, но станут частью обновляющегося российского зодчества.





Леонид Кудеров

43

Родился в 1959 г., в 1981 закончил архитектурный факультет Куйбышевского инженерно-строительного института. На Всесоюзном смотре-конкурсе дипломных проектов награжден дипломом первой степени с отличием.

С 1981 г. работает в Куйбышевском Промстройпроекте.

С 1989 г. сотрудничает также с Куйбышевским центром "Среда" Союза архитекторов СССР и Куйбышевским центром "Версия А9" ассоциации менеджеров.

Выполнил ряд крупных проектных работ по комплексу Куйбышевского авиационного института, инженерно-лабораторным корпусам, ряду жилых домов в г. Куйбышеве, пионерскому лагерю в Улан-Баторе. Из новых крупных работ интерес представляют Комплекс автомобильного сервиса на трассе Москва — Челябинск, Центр научно-технической информации в г. Куйбышеве, педагогический институт в г. Ульяновске, бизнес-центр в г. Тольятти, жилой дом по ул. Фрунзе.

Лауреат ряда конкурсов и смотров в стране и за рубежом. В 1989 г. стажировался в Великобритании. Принимал участие в проектировании Шекспировского театра в Лондоне. Является автором осуществленного проекта офисов фирмы В.Г.С.



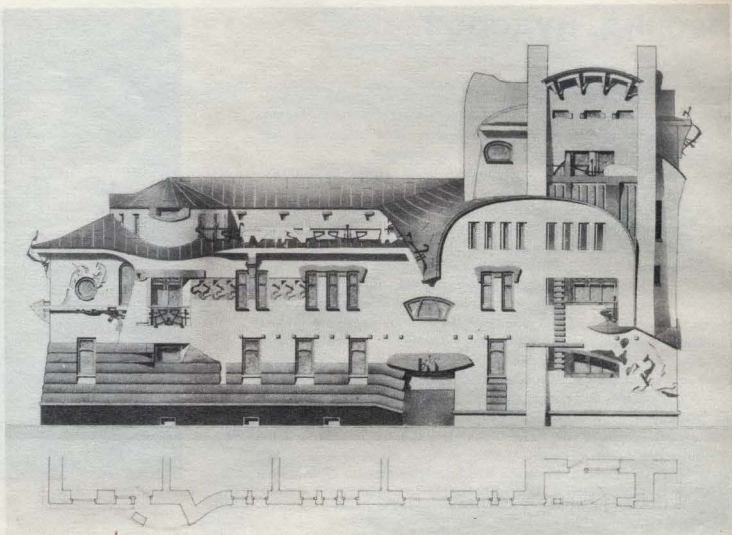
Леонид Кудеров — самобытный самарский архитектор нового поколения. Наблюдая его деятельность на протяжении десяти лет, отмечешь органичную преемственность идей, приемов, высочайшую ответственность в работе и над художественной, и над утилитарной стороной архитектуры. Для него характерно скрупулезное осмысление работы начиная от философско-мировоззренческого уровня и кончая детальнейшим пропорционированием формы.

У него сформулирована стройная концепция архитектурного творчества, где особое место отведено пропорциям. В сфере формообразования он выработал собственный если не язык, то диалект. И в работах последних лет — Центр научно-технической информации, комплекс автосервиса на трассе Москва — Челябинск, педагогический институт в Ульяновске, жилой дом "Муха" на ул. Фрунзе — этот диалект угадывается. Не все проекты равнозначны, несколько тяжеловесен и претензиозен, на мой взгляд, пединститут в Ульяновске. Но все они демонстрируют то, что принято называть творческой позицией.

Используя в своей работе многое из арсенала архитектуры 80-х годов, Леонид остается в чем-то "современным архитектором". То есть он считает следование среде, контексту, ситуации делом тех, кто не уверен в своих силах и не может сказать нового. Учитывая масштабный и градостроительный контекст, в формах и композиции Кудеров пытается создать "новую художественность", более сильную, чем историческое окружение, например дом "Муха" на ул. Фрунзе. При этом пытается реализовать свои образы в процессе разработки проекта бескомпромиссно. Быть может поэтому построены по его проектам лишь одно здание и несколько интерьеров. Хотя профессионализм в архитектуре связан, видимо, и с компромиссом, с необходимостью соединять мно-

жество взаимоисключающих требований и условий. И пока не сложился реальный диалог "идея — проект — постройка", нет настоящего самоутверждения. В этом смысле становление Леонида Кудерова как профессионала еще впереди, хотя он единственный самарский архитектор, работавший на Западе, где чувствовал себя неплохо благодаря большой эрудиции, и не только в области архитектуры.

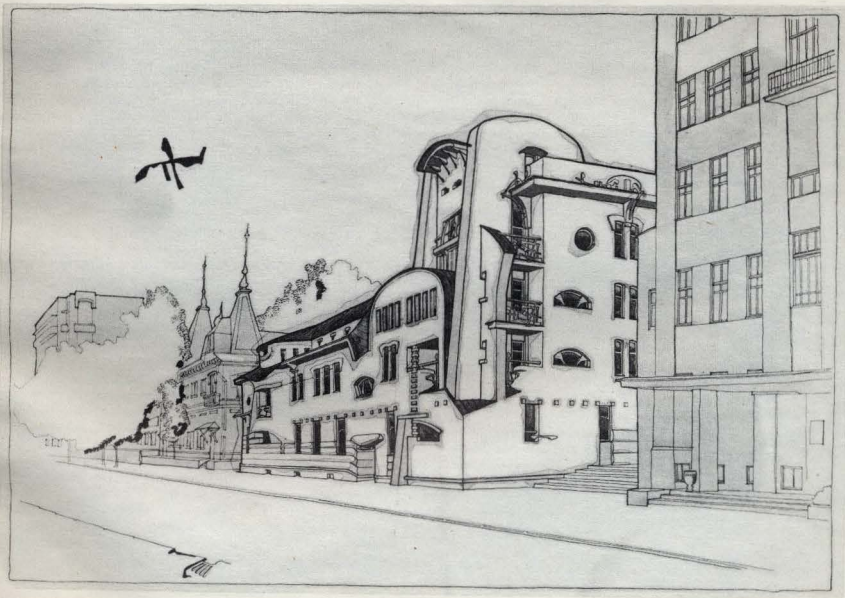
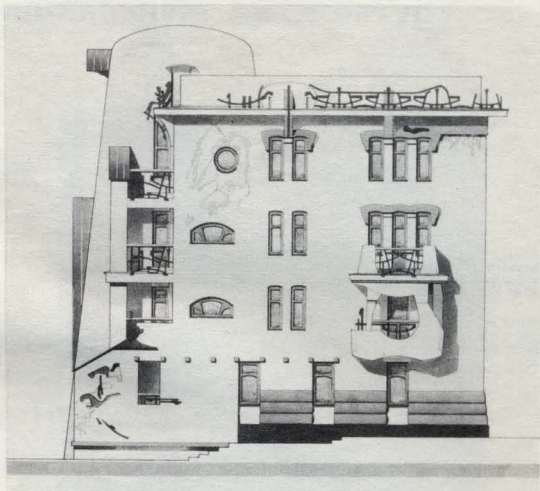
М.П.



Л. Кудеров. Проект жилого дома "Му-
ха" в Самаре

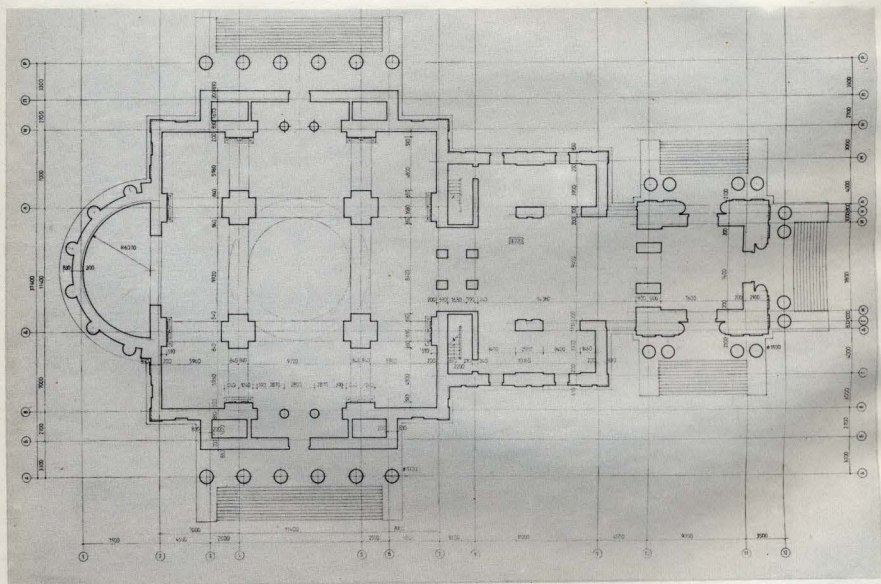
L. Kuderov. Project of a dwelling house
"The Fly" in Samara

45



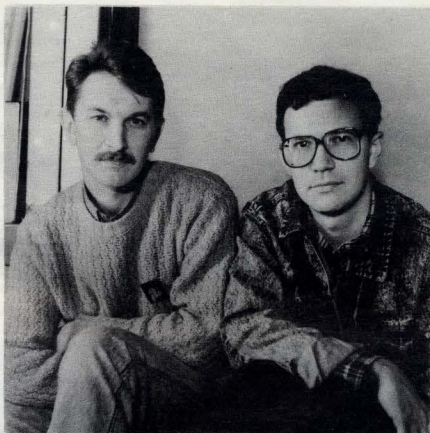
Проект реконструкции Воскресенского
собора в Самаре. Архитекторы В. Па-
стухенко, В. Самогоров

Reconstruction design of the
Resurrection Cathedral in Samara.
Architects: V. Pastuchenko, V.
Samogorov



Самогоров Виталий
Родился в 1958 г.
Окончил архитектурный
факультет КИСИ (1980 г.)
и аспирантуру МАрХИ
Кандидат архитектуры, до-
цент

Пастушенко Валентин
Родился в 1961 г.
Окончил архитектурный
факультет КИСИ в 1983 г.
Работал в институтах Жел-
дорпроект, Гражданпроект
Руководитель ТПО центра
"Среда" в Самаре



Выставка "Модели из провинции" констатировала появление нового термина — провинциальная архитектура. За ним кроется сложный и во многом противоречивый процесс становления новых, нетрадиционных моделей профессионального мышления. В данном случае термин "провинция" употребляется в аспекте противопоставления появившегося в последние годы феномена архитектуре столичных городов и носит скорее территориальный смысл, нежели качественное сопоставление уровней проектирования и строительства. Этот термин правильнее было бы отнести ко всем городам нашей страны, имея в виду известную зависимость нашей архитектурной надстройки от господствующих в западной архитектуре идей и тенденций.

Раскрывая содержание применяемого термина "провинциальный", можно говорить о существовании своеобразного образа мышления, основанного на поверхностных заимствованиях в области формы зарубежных концепций, с одной стороны, и отсутствии сложившихся стереотипов ее моделирования у нас. Провинциальная почва питает архитектурное мышление своеобразными формально-логическими схемами, стимулируя тем самым поиск новых пространственных и языковых моделей. В этом от-

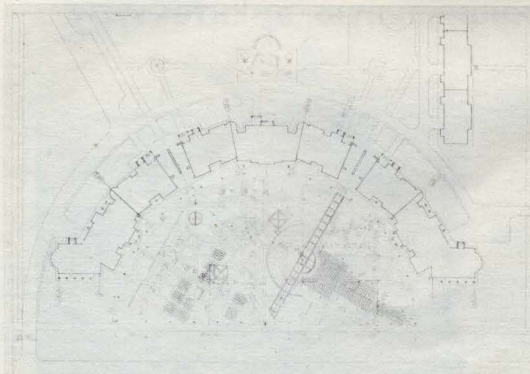
ношении можно даже рискнуть дать прогноз относительно предстоящего бурного развития архитектурных школ именно в провинциальных городах, именно у нас в стране. Правда, отсутствие развитой профессиональной среды, социальной инфраструктуры, слабый уровень строительной базы, отсутствие крупных заказов делают этот прогноз весьма предположительным.

Во всяком случае, можно говорить о том, что в провинции формируется пока еще очень шаткая конструкция субъективных формально-логических построений, напоминающая деревенское лоскутное одеяло, которая в недалеком будущем может составить содержание архитектурной ноосферы страны. В столкновении двух начал — западных концепций моделирования архитектурной формы и восточного языкового многоголосия — рождается новая архитектура — архитектура провинции.

Несколько слов о сложившихся к настоящему времени позициях, определяющих творческое кредо нашего авторского коллектива. Работая в архитектуре более десяти лет в системе высшей школы, в проектно-практической деятельности, мы проектируем в достаточно широком языковом диапазоне в рамках традиционной для Самары эклектической традиции. В границах этого ме-

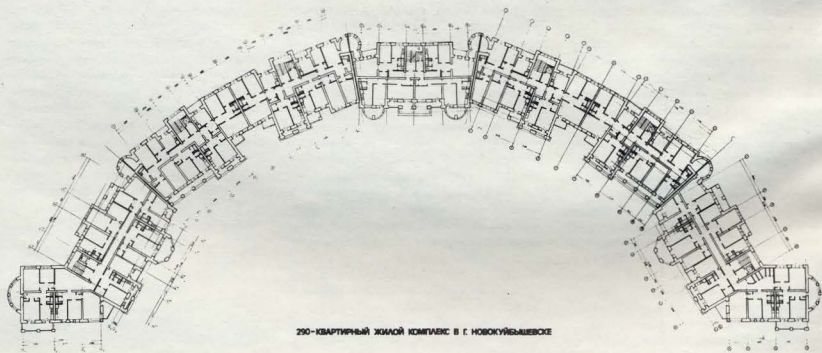
тода причудливым образом переплетаются такие формально-стилистические системы, как функционализм, конструктивизм, супрематизм, неоклассицизм и др. В качестве области профессиональных интересов выделяем проблемы симбиотического взаимодействия различных архитектурно-языковых диалектов и обогащения их элементов через использование региональных знаков и метафор. Путь к обогащению содержания нашей субъективной формально-логической модели мы видим в обращении к национальным традициям, достижениям мировой культуры, христианской мифологии. Через использование элементов самых разнообразных стилистических систем мы стремимся избежать архитектурного космоязычия, ставшего нормой современного проектирования. В конструировании сугубо индивидуальной модели мироздания, нашего мироощущения и воспроизведении ее в знаках, символах, метафорах в своих работах мы видим перспективы творческой деятельности.

Виталий Самогоров, Валентин Пастушенко

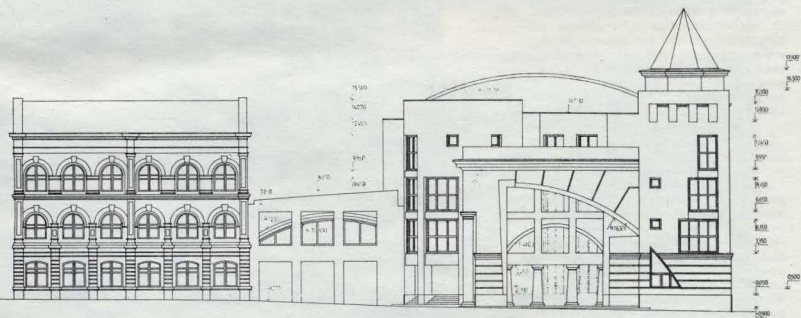
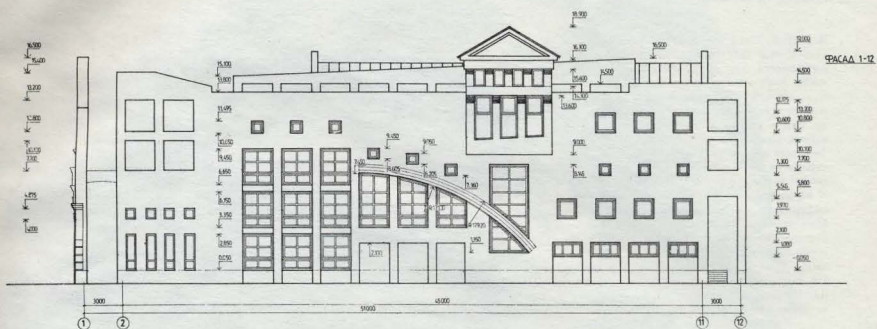


Проект жилого комплекса в Новокуйбышеве. Архитекторы: В. Пастушенко, В. Самогоров, А. Шошин

Design of a housing block in Novokuibyshev. Architects: V. Pastushenko, V. Samogorov, A. Shoshin



290-КВАРТИРНЫЙ ЖИЛОЙ КОМПЛЕКС В г. НОВОКУЙБЫШЕВЕ



Проект расширения учебного корпуса
ПТУ в Самаре. Архитекторы В. Пасту-
шенко, В. Самогоров

Total floor expansion design of a trade
school in Samara.

Architects: V. Pastushenko, V. Samogorov

Опыт провинциального моделирования культурного пространства

Сергей Малахов

Я уверен, что у каждого человека существует свое собственное пространство. С пятнадцати лет я осознаю приверженность этой идее и возвращаюсь к ней в самые трудные минуты жизни. Одновременно существует реальное пространство, некая массовая биография, отличающаяся коллективно принятыми обозначениями и системой ценностей. Оба пространства пересекаются. В момент пересечения меня выталкивает на обочину. Я на мгновение остаюсь без веры. Я рассматриваю происходящее со стороны. Мне нужно спешно отыскать вход. Больше всего меня устраивает вера в мое пространство. Может быть, это все лишь вера в одну из реальных вещей. Но эта вещь мною сознательно изменена. В своем пространстве я изменяю все вещи из пространства реального.

Я изменяю даже имена реальных людей. Я не знаю сейчас, как думают о моем пространстве мои друзья. Но знаю, что оно у них есть.

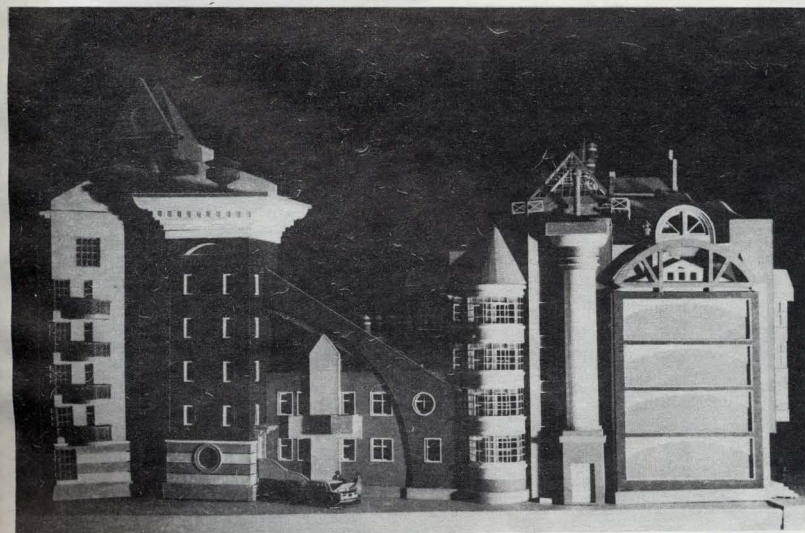
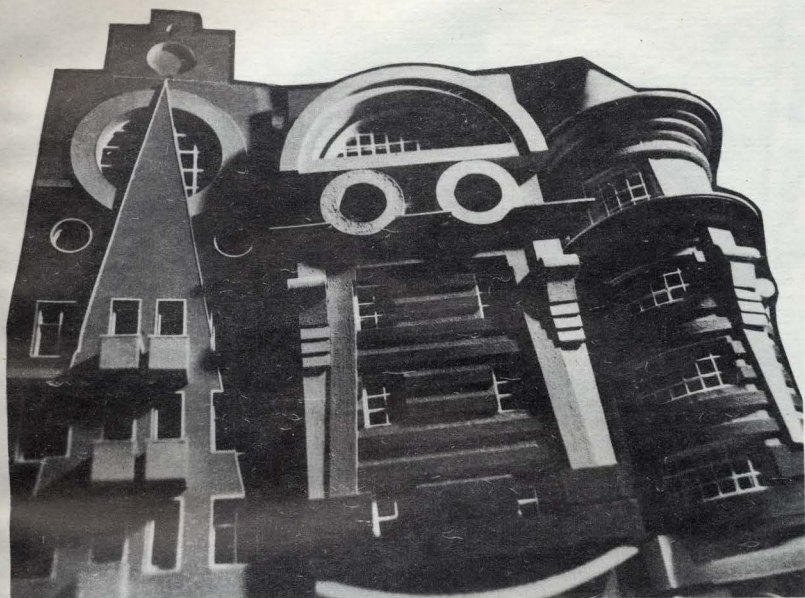
Наиболее сильно и просто мое пространство устраивается во время любви. Чем сильнее любовь, тем могущественнее мое пространство. В двадцать лет любовь была главным делом, поэтому мое пространство преобладало над реальным. Именно из этого пространства рождались все обыденные дела и поступки: стихи и проекты. Потом возобладала реальность. Мое пространство все больше становилось воспоминанием. Все это последующее время я учился делать реальные вещи под их собственными именами. Нужно было научиться хорошо делать вещи в системе ценностей реального пространства.

В условиях отсутствия веры следовало опереться на хорошо выполненные вещи.

Критерии хорошей вещи я взял, опираясь на свою обывательскую упорядоченность и романтические иллюзии. В итоге я научился ряд вещей делать неплохо. К ним в основном относились методики и проекты. Сегодня мне тридцать восемь, и я бы возвратился в свое пространство, чтобы побыть там подольше. Это пространство всегда пронизано порывами апрельского ветра, когда на полянах еще остаются серебристые лезвия снега. В этом пространстве реальный город Куйбышев носит другое имя. Это имя — КЮРБО (с ударением на последнюю букву). Этот город, вероятно, как-то связан с Москвой отношениями типа "центр — провинция". Однако в кюрбовских хрониках, авторов которых мне приходится лишь воображать, об этих отношениях упоминается вскользь. Кюрбовские обитатели напоминают, конечно, уже известных героев из других аналогичных пространств. Например, обитателей гриновских городов.

В отличие от них, однако, мои кюрбовские сограждане живут еще и в реальном пространстве. Земля Кюрбо — это город Куйбышев со своими окрестностями.





ТОВАР

Пролив Ленге — это известная на весь мир великая русская река Волга.

Основой моего пространства было бесконечное изображение. Смерть моего отца, несмотря на жуткие потрясения из-за обычных для нас неурядиц, была частью бесконечного изображения. Я записывал слова о смерти или любви, дополняя когда-то начатое изображение. И мне было необходимо любить и то, и другое, ибо мое пространство должно было существовать в любых измерениях и в любое время. Слово, рисунок, макет, театр — вот носители изображений из моего пространства. Большинство моих друзей владеет теми же средствами. Я думаю, что за пределами наших индивидуальных самоощущений нашу деятельность можно оценить просто: это процесс восстановления культуры (культурного пространства). Этим мы восполняем утраченное. Россия напоминает глаз, отсоединенный от сетчатки со всеми ее бесчисленными отражениями. Глаз ничего не помнит. Он смотрит. Вращается по сторонам. Мир открывается заново, и он удивителен.

Мои настоящие друзья любимы мною в своих пространствах. Они мастера моделей.

Они готовят реальность нового типа.

В этом самоанализе есть, конечно, доля провинциального самонадеяния. И происходит оно отчасти от инерции централизма. Мы хотели бы гордиться провинцией будто независимым государством со своими традициями. Но прежде чем появится настоящее "мы", должно возродиться давно уничтоженное "я". Земля Курбо, провинция Курбо — это мой личный взгляд в будущее "настоящее МЫ".

Парадокс заключается в том, что для возрождения русской культуры русские пользуются верхними слоями культуры англоязычной. Английские имена и названия в моем пространстве должны были стать законом, а французские, итальянские и испанские — исключением... Поэтому мои родители жили в Джейте, жену звали Джосан, а одну красивую знакомую — Джулияей. Друг, поэт, был Джиммом Лоддом. Колхозники — фермерами и сквиверами, сам я был неким художником по имени Джек Хэвсел. "ДЖ" было любимым фонетическим инструментом в конструировании звукового фундамента изображений. В своем пространстве я пользовался тем, чего так не хватало в реальном.

Модели стали для нас знаменательными реальностями. Проект — это лишь высказанное вслух мнение о возможном развитии событий. Для большинства событий развитие было исключено.

Поэтому мы стремились к совершенству моделей.

Наше учебное проектирование достигло высот в изобретательной технологии. Наши макеты домов "совсем как живые". Наши письма друг другу копируют общение великих людей и составляют, если их подобрать воедино, отдельное эстетически осмысленное пространство.

АРХИТЕКТУРА была понята многими из нас как область деятельности,



для которой эстетическое моделирование является профессиональным делом. Мы стали архитекторами, привыкая к мысли, что это все не для того, чтобы красиво строить. Мы учились изобразительным интерпретациям мира, понимая под этим моделирование идеальной действительности. Промежуточным пространством между нашими моделями и реальностью должны были стать умные и красивые журналы и книги. Но мы не могли освоить это промежуточное пространство по объективным причинам. Единственное, что доступно, — выставка.

Или поступок.

Я думаю, что этому также будет способствовать коллаж. Он должен отчасти напоминать страницу обладающего хорошим дизайном журнала. Коллаж должен стать двух- или трехмерной проекцией пространств, подобных кюрбоским. В идеальной реальности сама жизнь является искусно построенным коллажем. Скромным идеалом погруженных в серость жителей провинции является, например, узкая улица старинного европейского города. Мои первокурсники делают барельефный цветной макет фрагмента подобной улицы. Они придумывают стиль, время, название, действующих лиц, вьются на фасадах. Вышла бы возможность, мы сделали бы эти модели движущимися и звуковыми. Реальная жизнь в реальном пространстве между тем набирала особый темп. Многие-многие хорошие люди пытались пробудить свою энергию.

Они действовали по законам реального пространства, но в соответствии с его альтруистической подосновой. Одни изучали историю. Другие требовали политических перемен. Каждый из нас испытывал влияние реальной жизни. Каждый пытался выйти за пределы художественной модели... В реальном пространстве все реально: и смерть, и оскорбление, и усталость. В культурном пространстве все это лишь театральные эпизоды. Реальное пространство ограничено временем жизни и физическими возможностями освоения. Культурное пространство по-настоящему бесконечно. Пространство Кюрбо — часть пространства культурного. Поэтому оно не имеет границы. Мой друг Георгий Черемисин в Кюрбо носит имя знаменитого итальянца Пиранези.

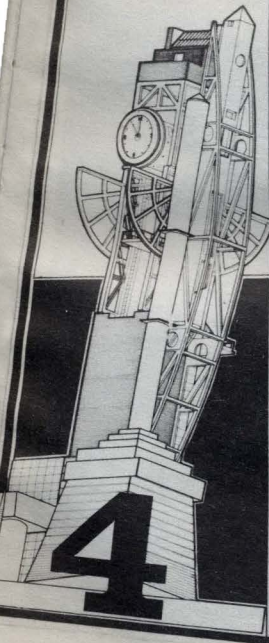
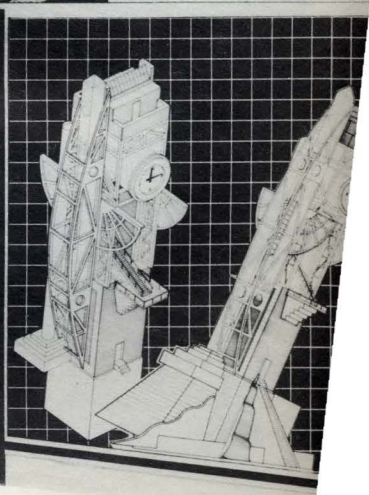
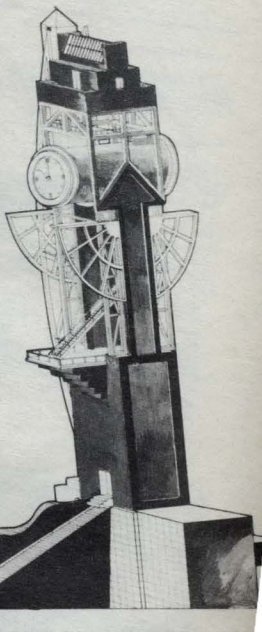
В этом есть доля моей авторской иронии.

Но в этом есть и надежда.

Связаны ли Черемисин и Пиранези? Да они оба просто великие парни! (...) Постепенно прокатится вал перестройки. Реальное пространство захлестнет пространство Кюрбо. А останется ли художественные модели? Не знаю.

А как мы сами-то будем существовать?

Не знаю. Пусть хоть останется коллажи о культурном пространстве Расима Вальшина, Сергея Мишина, Георгия Черемисина, Валентина Пастушенко, Олега Глухова, Алексея Лысенкова, Владимира Кириллова, Виталия Самогорова, Алексея Кудерова, Маргариты Ефросиньиной и многих, многих, многих...



Sergei Malakhov

**AN EXPERIENCE OF PROVINCIAL
MODELLING OF THE CULTURAL
SPACE**

I'm sure that every individual has his own space. Ever since I was fifteen, I've been consciously devoted to this idea and I keep turning to it for help whenever life gets tough. At the same time, there is real space, a kind of everybody's life history marked by generally accepted symbols and values. In the moment when the two spaces collide, I'm pushed out on the roadside. For one instant, I lose my faith. I take a detached view on what is happening. I have to find a way in quickly. What I need is to believe in my own space. Maybe, its only faith in one of the things from real life. But I deliberately change this thing. In my own space I change everything that belongs to the real space.

I even change names of real persons. I don't know yet what my friends think of their own spaces. But I know each of them has one.

My space assumes the simplest and the strongest shape in the time of love. The stronger love is, the more powerful is my space. When I was twenty, love was the main thing in my life, so my space prevailed over the real one. It inspired everything I did — verses, projects. Then reality took over.

My space was only a memory. Ever since I've been trying to create real things called their own names. I had to learn to produce things that suited the system of values of real space.

When you are deprived of faith, you should at least have your skill to lean on. My idea of what skill is, comes from my orderly Philistinism and romantic illusions. After some time I learned to do some things fairly well. Mostly methods and projects. Today I'm thirty eight, and I wish I could return to my space to stay there longer. This space is swept by gusts of April winds bringing the memory of silver snow melting in the meadows. In this space, the real town of Kuibyshev bears a different name.

Its name is **KURBO** (stress on the last syllable).

Perhaps, this town has some administrative relations with Moscow.

However, these relations are but casually mentioned by the authors of the Kurbian chronicles whom I can only imagine.

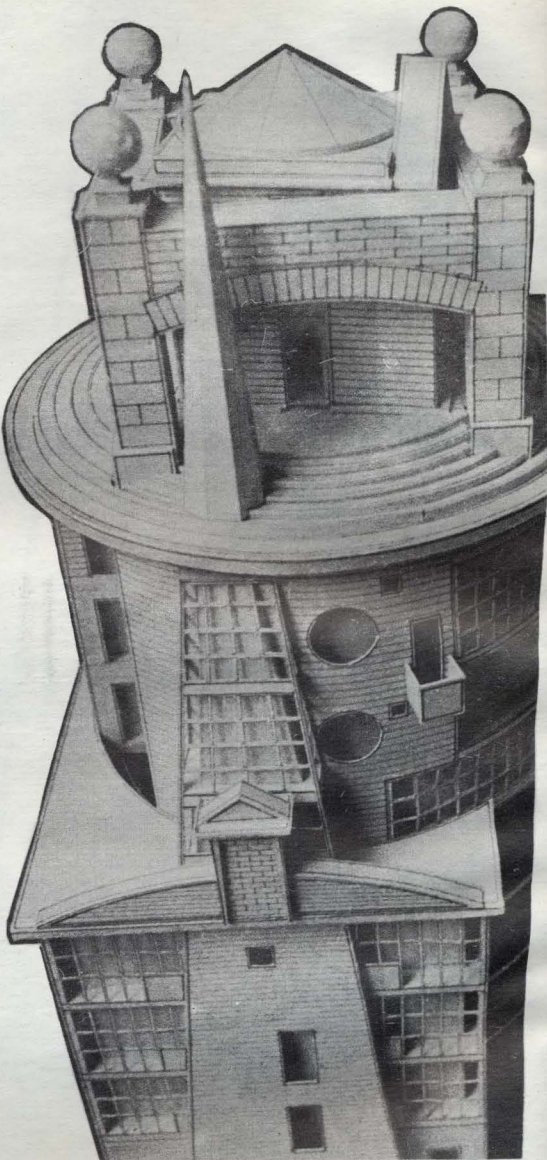
Kurbo dwellers, of course, remind one of already known inhabitants of similar spaces.

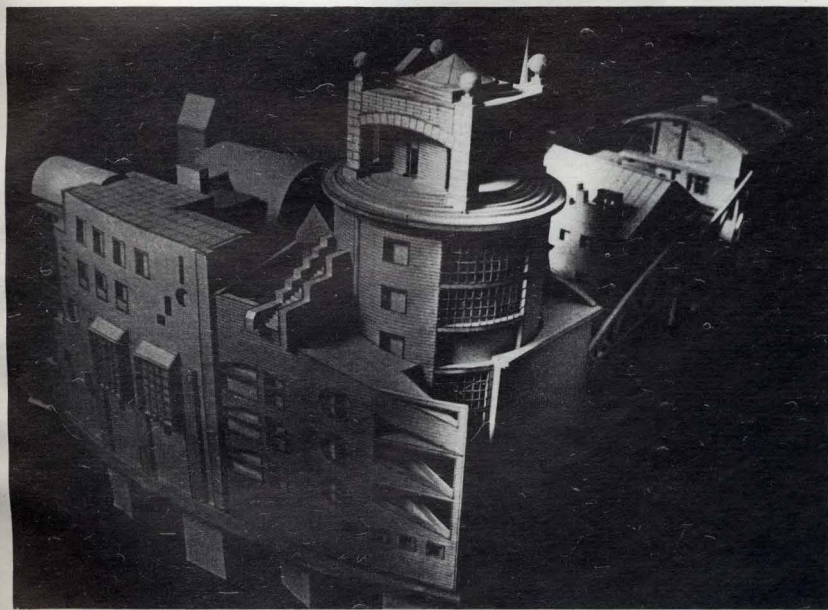
For example, towns in A. Grin's books. Unlike them, my Kurbo compatriots still live in the real space.

Kurbo Land in the town of Kuibyshev and the country around it.

Lenge Sound is the great Russian river Volga.

My space is one great *image*.
My father's death, despite the terrible





Frustration from the usual troubles one has to go through, was a part of this image.

I was writing down words of love and words about death, perfecting the image I had started to create. I had to depict everything, for my space was to exist in all dimensions and in all times. A word, a drawing, a model, a theatre — these are images from my space. Most of my friends have a similar attitude.

I think that whatever we consider the purpose of our lives, it's the same for everybody: the restoration of culture (cultural space). By our work we redeem what we have lost. Russia resembles an eye, detached from the retina with its countless reflections. The eye remembers nothing. It stares. It's restless.

The world is revealed anew and it's amazing.

I love my friends in both spaces.

They are masters of models.

They work on a new kind of reality.

Of course, there is some provincial conceit in this introspection. It has something to do with my defiance toward centralism.

We want to feel proud of the province, an independent state with its traditions.

But before the true "We" appears, the long lost "I" should be revived. Kurbo Land, Kurbo Province — this is my personal contribution to the true "We".

Strangely enough, for reviving Russian culture, the Russians use something belonging to another culture: the English language. English names were to become the rule for my space, while French, Italian and Spanish ones — an elegant exception...

So, my parents lived in Jeyta, my wife's name was Joan and a pretty girl I knew was Julia. A friend of mine, a poet, was Jimm Lodd. Kolkhozhiks were farmers and squires, and I myself was a painter, Jack Havsøl by name. "J" was favourite phonetic instrument when I made soundtracks for my images.

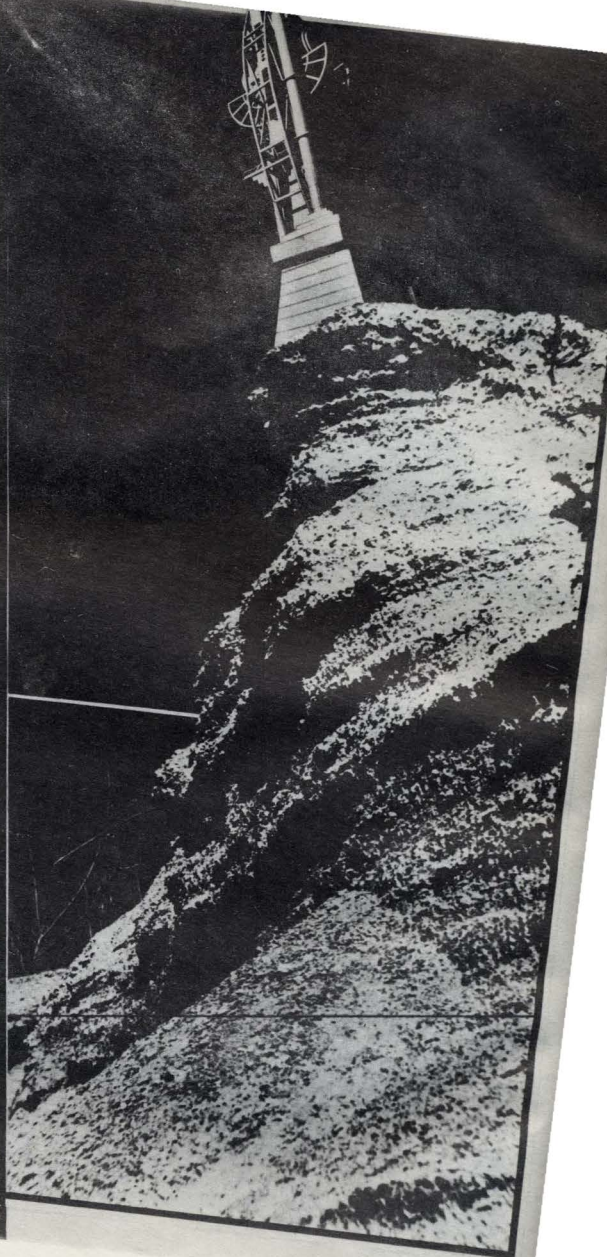
In my space I employed means that I lacked in the real space.

Models substituted reality. A project is nothing but a suggestion of how things will be. Most things had no future. That's why we tried to reach perfection in our models.

We developed our graphic techniques.

Our models were lively like real houses. Our letters to each other resemble the correspondence of great people and, put together would constitute a separate aesthetically whole space.

Most of us viewed ARCHITECTURE as activity in which aesthetic modelling is the main component. We were learning to be architects, becoming used to the idea that our projects were not going to be implemented. We studied graphic interpretations of the world, models of ideal reality. An interstitial space between our



models and reality was to be filled with fine and clever magazines and books. But we couldn't exploit this space for objective reasons. The only thing accomplishable for us was an exhibition.

Or an action.

I think collage is a good means of artistic expression. It should remind one of a page of a skillfully designed magazine. Collage is supposed to be a two- or three-dimensional projection of a Kurbo-like space. In ideal reality, life itself is a masterfully designed collage. For example, an old narrow street in a European town is the modest ideal of a provincial leading a dull and boring life in the heart of a country. My first-year students work on a colour bas relief model of such a street. They invent the style, the time, the names, the signboards on the facades. If we had an opportunity, we would make animated and colour models.

Meanwhile, real life around us was accelerating its pace. Many people attempted to awaken their energies. They acted by the laws of the real space, but were guided by altruism. Some studied history. Others demanded political changes. Each of us was exposed to the influence of reality. Each tried to go beyond the artistic model. In real space everything is real: death, insults, weariness. In cultural space all this is but theatrical episodes. Real space is restricted to the lifetime and physical abilities of man.

Cultural space is truly infinite. Kurbo Land is a part of the cultural space. That is why it has no boundaries. In Kurbo, my friend Georgiy Cheremisin goes by the name of a famous Italian, Piranesi. I was a bit ironical in giving him this name. But I was also hopeful.

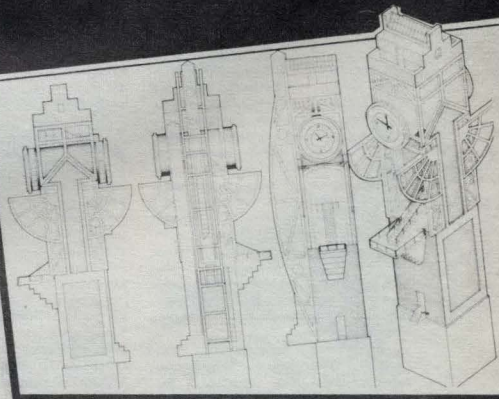
Do Cheremisin and Piranesi have something in common?

Why, they are great guys, both of them! The wave of Perestroika will roll by. Real space will sweep over the space of Kurbo'. Will the artistic models survive? I don't know.

What about us, will we exist? I don't know.

Let collages of cultural space survive. Their authors are: Rasim Valshin, Sergei Mishin, Georgiy Cheremisin, Valentin Pastushenko, Oleg Glukhov, Alexei Ly-senkov, Vladimir Kirillov, Vitaliy Samozorov, Alexei Kuderov, Margarita Efrosina and many, many others...

Перевод К. Корюкина



Санаторий "Решма"

58

Авторы — архитекторы В. Давиденко, И. Харькова, И. Голубева; инженеры-конструкторы А. Клейнерман, Г. Морозов; скульптор Ю. Александров; инженеры-строители Л. Ершов, В. Брунцев, А. Ратушный

Санаторий "Решма". Здесь отдыхают и лечатся матери и дети из различных экологически неблагоприятных областей, дети Чернобыля, восстанавливающие свое здоровье в благоприятном климате средней полосы России. Санаторий работает по профилю "мать и дитя" после передачи объекта 4-го Главного управления в распоряжение Минзбрава СССР.



Проектирование "Решмы" началось в конце 1978 г., а в феврале 1987 г. его порог переступили первые отдыхающие.

Образное решение центрального объекта комплекса — главного корпуса — определило место: живописная просторная поляна, окруженная смешанным лесом, буйное разнотравье, спокойное течение величественной Волги, неоглядная даль заволжских просторов, близость старинной Кинешмы и левитановского плеса, обилие зверей и птиц в окрестных лесах — из всего этого в контрасте с лирической мягкостью окружения сложился образ "охотничьего замка" с его лаконизмом и даже некоторой суровостью.

Естественно, изначальный образ каждый в своем сознании трансформировал по-своему. Так, очевидно, Е. Чазов, говоря о "замке", видел скорее за-

городный дворец, а авторы-архитекторы — сказочный замок из андерсеновской сказки.

Этот образ, как говорится, запал в душу и определил развитие композиции: пятиэтажный центральный объем с внутренним двором, замкнутым в квадрате стен, пристройки, пластично развивающие его в четыре стороны, постановка здания в центре поляны, дорога, огибающая поляну по контуру, выход к Волге по центральной прямой аллее, "платформа" со сложной-фигурными цветниками.

В рамках композиционного приема, развивая и углубляя его, решались все последующие задачи. Чтобы обеспечить каждому жилому номеру вид на природу, авторы все жилые помещения расположили по внешнему контуру во втором — пятом этаже; чтобы создать необ-

Пляжный павильон

Beach pavilion

Фасад главного корпуса

The main building facade

Генеральный план

General Plan

ходимую инсоляцию, поймать солнечный луч в каждую комнату — срезали углы квадрата, заложенного в плане, уложили рисунок стен, ввели эркер; чтобы освободить для отдыхающих внутренний дворик — организовали подземный въезд в перекрытый хоздвор для загрузки пищеблока.

Пластическое решение одноэтажных примыкающих объемов — пристроек — шло от их назначения: вестибюль с выделением торговых помещений, кино-концертный зал с барами, спортзал, бассейн с двумя круглыми, большой и малой ваннами и саунами.

Внутренняя структура основных общественных помещений отразилась в объемно-пространственном решении пристроек, создав разнообразие форм

при строгом сохранении общего композиционного принципа.

Размещение столовой в средних — третьем и четвертом — этажах с выделением двухсветного нижнего и антресольного залов, соединенных винтовой лестницей, максимально приблизило столовую к жилым помещениям, а расположение пищеблока наверху, на пятом этаже, дало возможность решить систему вентиляции.

Унылости длинных коридоров, неизбежных при значительных размерах здания и односторонней частичной застройке, удалось избежать за счет поворотов коридора вдоль внутреннего дворового контура стен, включения в интерьер просторных гостиных арок, чередования просторных гостиных.

Поиск соотношения плоскости стен и площади оконных проемов с основными композиционным элементом фасадов — 12-метровыми круглыми окнами со ветроными щитами, как бы высиющимися на стекле массивными эркерами, выходящими в гостинные и столовую, был основной задачей решения фасадов, а использование эркеров обогатило пластику фасадов, создав интересную игру теней и освещенных граней, подчеркивающую массивность основного объема здания.

Материал стен — красный лицевой кирпич — оказался как нельзя более отвечающим задуманному образу, а некоторую монотонность кирпичной кладки нарушили беломраморные вставки — "платочки" над окнами.

Той же теме замка служат и арочные ниши дворовых фасадов, облицованные мрамором "Кюелта".

Завершают композицию фасадов, как и положено замку, каминные трубы, увенчанные флюгерами, плавно вращающимися под ветром.

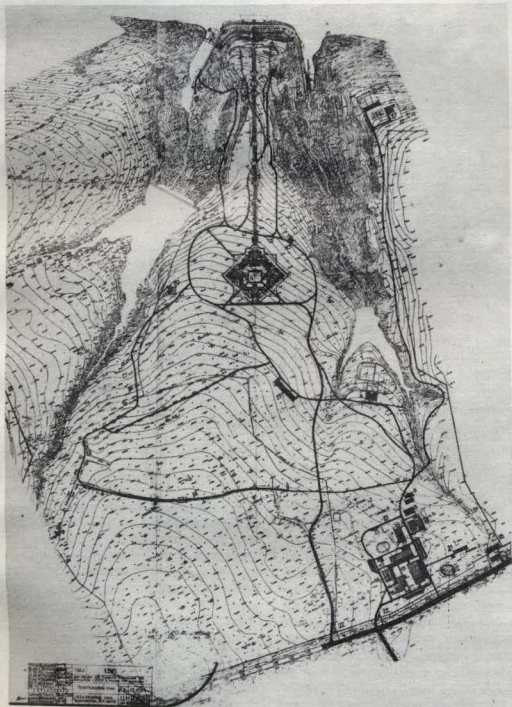
Авторы, сохраняя окружающую природу, разместили блок обслуживающих зданий, спортивный павильон с площадками, пляжный и парковый павильоны на примыкающих естественных полянах.

"Эстетика интерьеров в сочетании с красотой окружающей природы является, вероятно, одним из самых сильных элементов благотворного воздействия на душу человека, что красота, может быть, действительно способна спасти мир", — пишет В. Шестопалов в газете "Архитектура" (№22 от 17 ноября 1990 г.).

Работа над интерьерами "Решмы", начавшаяся практически на стадии поиска композиции и продолжавшаяся до момента сдачи здания в эксплуатацию, была трудной и интересной, а ряд решений вызывает у авторов чувство удовлетворения: бассейн, облицованный зеленым камнем; двухсветные гостинные с каминными и зимний сад — центральная часть круглых окон с эркерами принадлежит им; каминные гостинные пятого этажа; столовая с деревянной балюстрадой и круглой лестницей; зеркала в рисунке потолков танцзала и столовой.

Все общественные помещения объединяет архитектурный прием, основанный на контрасте между гладкими белыми поверхностями стен и потолков с деревянными профилями из сосны, тонированный в темно-коричневый цвет.

Использование одного профиля с добавлением небольшого количества прямоугольных раскладок в разнообразных сочетаниях и поворотах создает все многообразие решений потолков, налич-

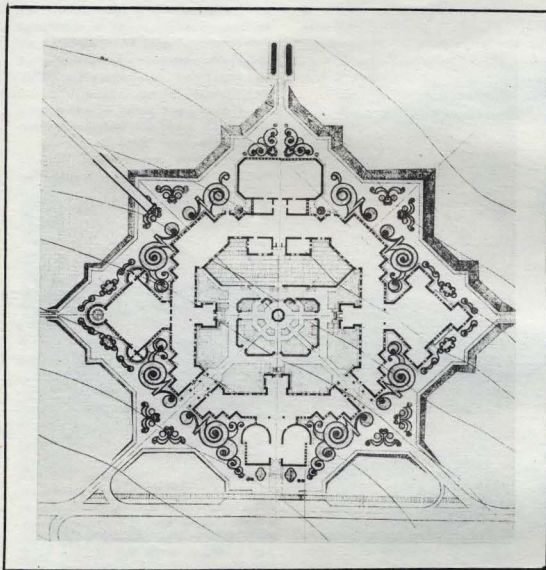


ников, порталов, колонн и балок.

Органичное включение элементов декоративно-прикладного искусства в ткань интерьеров — результат подлинного творческого содружества архитекторов и художников. Художники и скульпторы В. Шкунков (флюгера на каминных трубах), Л. Литвинова (роспись плафонов восьмигранных гостиных), Л. Демина (занавес и портьеры кино-концертного зала), В. Эльконин



Интерьер столовой
Dining-room interior



Бассейн
A pond

План главного корпуса.
Благоустройство

The main building plan and
the adjoining area

(вitraжные плафоны в барах при кинозале), К. Александров (камин "Детский"), Ю. Новиков (камин "Керамический"), Ю. Александров (камни "Волжский", "Охотничий", "Рыбацкий"), объединенные в творческую бригаду Ю. Александровым, нашли и осуществили художественные решения элементов интерьера, полностью отвечающие архитектурным замыслам. Увлеченность авторов неординарной идеей создания "замка" помогла сплотить в этой работе необычно дружный коллек-

тив, удачно сложившийся из специалистов, работавших с энтузиазмом. Это Л. Ершов, чья высокая требовательность как заказчика к совершенству принимаемых решений, от самых крупных до детализированных, сочеталась со всесторонней помощью авторам, личным стремлением к достижению высокого качества строительства, основанном на глубоком понимании проблем проектирования и строительства и большим опыте.

Подчинение строительной подря-

ной организации (передвижная механизированная колонна Минздрава СССР), возглавляемой А. Ратушным, заказчику решало извечный конфликт между авторами и строителями, стремящимися обычно к максимальному упрощению строительных работ и пользу качества архитектуры.

Это В. Брунцев, директор строительства "Решмы", чья инициативность и творческая активность выливалась в множество предложений и идей, большинство которых, принятые авторами,

Жилой корпус

A room



ров, художников, краснодеревщиков, монументалистов, оформляющих их. Да, на многое способна фантазия зодчих, когда их не сковывают жесткие рамки вала".

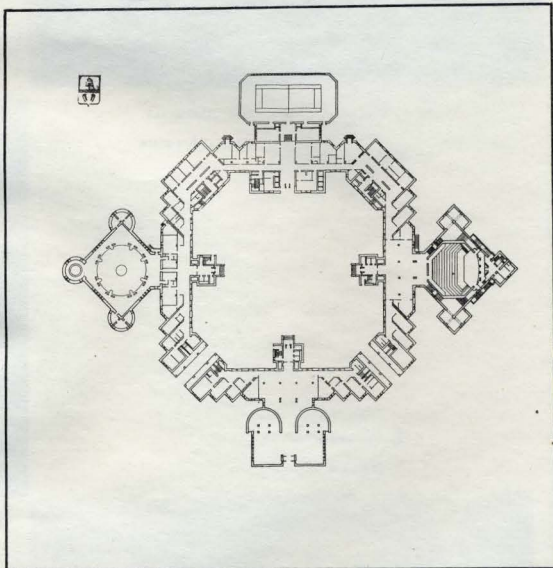
Среди многочисленных дефицитов нашего времени один, редко отмечаемый, существенно влияет на мироощущение людей и их психологическую настроенность. Это — дефицит красоты.

Архитектура санатория "Решма" в



Интерьер танцевального зала

Dancing-hall interior



План 1-го этажа главного корпуса

The main building first storey plan

способствовали улучшению проектных и строительных решений. Это главный инженер строительства И. Кухтаров, руководивший строительством "Решмы", прорабы Н. Иванов и В. Кирьянов, мастера-отделочники Союзметростройа и многие другие.

За прошедшее с февраля 1987 г. время санаторий принял в своих стенах около 15 тыс. отдыхающих, многие из которых оставили в книге отзывов благодарственные записи, да и авторам удалось услышать немало лестных слов от

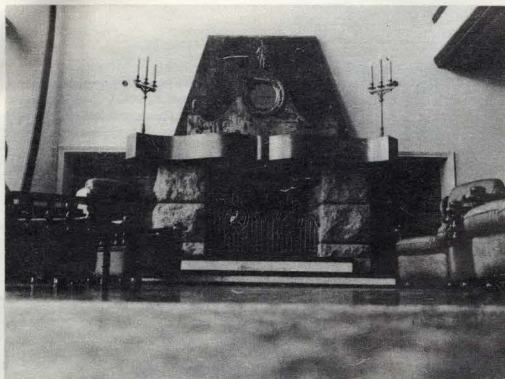
коллег, побывавших в "Решме".

Единодушна в высокой оценке пресса. "Вечерная Москва" (от 25 января 1991 г.), сетуя на безликость массового строительства и отмечая мастерство, проявленное авторами проекта санатория "Решма", пишет: "Красота! — восхищены все, кто видит "Решму" впервые... Великолепны интерьеры. Достаточно перечислить лишь названия гостиниц — Волжская, Охотничья, Рыбачья, Детская, чтобы понять, в каком направлении работала мысль архитекто-

определенной мере восполняет его.

Образное решение главного корпуса — "замка" на поляне, пластическое и декоративное оформление интерьеров, точно найденное сочетание архитектуры с элементами монументально-декоративного искусства создают эстетически совершенную среду, соприкосновение с которой является благотворным фактором оздоровления, достижения душевного равновесия и эстетического обогащения.

Высокий профессионализм, прояв-



Камин "Охотничий"
"Hunter's" fire-place

Зимний сад
Winter garden



ленный авторским коллективом в этой работе, создание яркого, неординарного произведения архитектуры заслуживают самой высокой оценки.

М. Савченко

Архитектуру дома отдыха "Решма" отличает прежде всего яркая индивидуальность образа — свойство, складывающееся из тонкого вписывания в природу,

творческого осмысления традиций ландшафтной архитектуры, богатой пластики композиции и, на наш взгляд, чрезвычайно удачного выбора материала стен.

Интерьеры дома отдыха "Решма" — особая тема профессионального осмысления творчества авторов. Это случай не вторичного оформления художником интерьеров, выполненных архитектором, а их единый творческий акт. Каждый из каминов в гостиных — подлинное произведение искусства, имею-

щее как эстетическое, так и семантическое (знаковое) звучание.

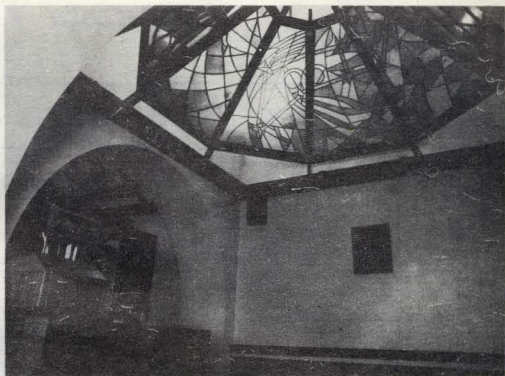
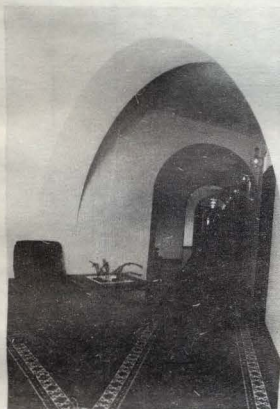
Приемы решения интерьеров жилых и общественных помещений комплекса создают особый пространственный мир, в котором человек находит среду для разнообразных занятий и отдыха.

Дом отдыха "Решма" яркое, запоминающееся произведение советской архитектуры и заслуживает самой высокой оценки.

Г. Мурадов

Интерьер коридора

Corridor interior

Витражные плафоны в ба-
реStained-glass ceiling of the
bar

Камин "Керамический"

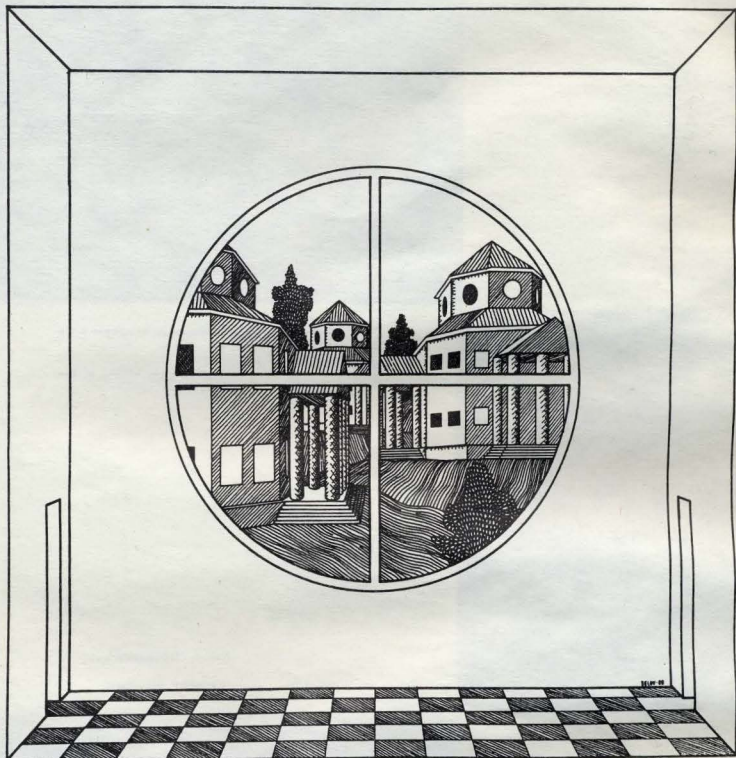
"Ceramic" fire-place

"РЕШМА". Впервые это название прозвучало на НТС института лет десять назад. Оно сразу привлекло внимание своей звучностью и накрепко связалось с необычностью образного решения — "замка" для отдыха. Пожалуй, это редчайший в нашей профессиональной среде случай — полное единодушие в оценке. И не только среди архитекторов. "Решма" безоговорочно принята всеми отдыхающими.

В. Ревякин



"Бригада А"



"Бригада А" — это комплексный архитектурно-художественный кооператив. В этом документальном определении, пожалуй, понятию только последнее слово, за пару лет превратившееся из жупела для обывателя в обозначение некоего "дела", осуществляемого предприимчивыми людьми. В данном случае оно указывает лишь на то, что "Бригада" была зарегистрирована еще в те времена, когда для новых форм организации архитекторов не было подсказано пристойных названий и аббревиатур. Действительно, это произошло в марте 1988 г., но факт сам по себе ничего не значит для понимания феномена "Бригады".

Обнародование состава участников также не способно прояснить существу-

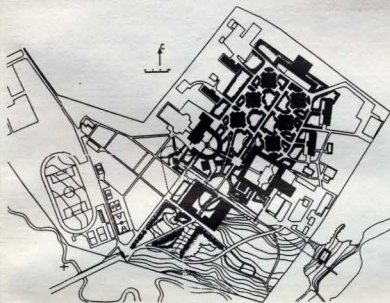
ющее положение. Глава кооператива Михаил Крихели говорит, что ядро "Бригады" составляют семь человек: "духовный отец", театральный художник и книжный график Сергей Вархин, два знаменитых героя "бумажной архитектуры" Михаил Белов и Михаил Хазанов, молодые архитекторы Олег Еремин, Давид Крихели, Катя Белова и он сам. Каждому, кто представляет этих людей, понятно, что они не могут дружно "в коллективе единомышленников выпускать качественные проекты в кратчайшие сроки за достойное вознаграждение", что обычно провозглашается программой едва ли не всякого проектного ТПО, именной мастерской или как это теперь называется. Все старшие сотрудники "Бригады" или имеют соб-

ственную фирму, либо сами себе фирма, либо просто живые классики советской сценографии. Они не только признанные мастера, но и известные индивидуалисты и, не боюсь сказать, снобы. Что касается молодых, то они близкие родственники старших. Однако, очевидно, что в рамках кооператива ими были созданы работы, фрагменты которых мы публикуем.

Эти работы, эти имена и составляют репутацию "Бригады А". Задает уровень. Гарантируют качество. Создают имидж. Вообще к "Бригаде" подходят слова добротного лексикона: профессионально, умно, модно, респектабельно. За ней тянется аура архитектурного авангарда и интеллектуальной богемы, обретенная ее участниками еще в про-

Пионерский лагерь "Родник" на 350 мест в Московской области
Архитектор М. Белов. Эскизный проект. 1989

Pioneer (scouts) camp
"Rodnic" for 350 children in the Moscow region.
Architect: M. Belov. A draft. 1989



Генеральный план

General plan

"Цирковое кафе" в Москве. Эскизный проект. Архитектор М. Белов. 1990

"Circus cafe" in Moscow. A draft. Architect: M. Belov. 1990



шедшем десятилетии. Тогда или еще раньше произошло формирование личностей, составляющих ядро этой компании. Возможно, это компанейство, дружеские привычки и втягивают их в орбиту "Бригады А", хотя каждый совершает движение по своей. Суть деятельности кооператива составляет не придуманная программа, а образ жизни, сформировавшийся давно. Плюс организаторские таланты и умения, а также связи и репутация самого Михаила Крихели.

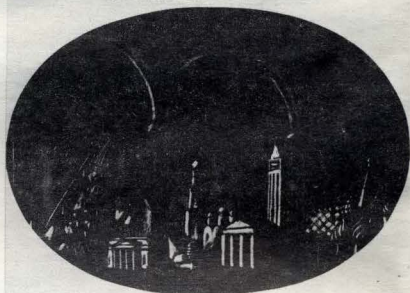
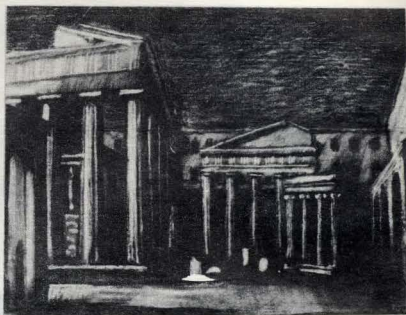
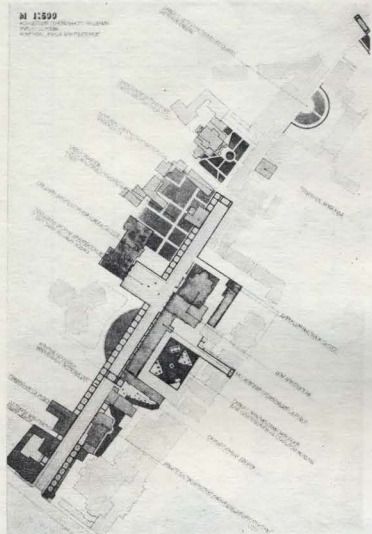
Это влияет и на проекты. Заметьте, публикуемые работы все концептуальны, здесь есть образцы музейной графики, каждая артистична. Это та же "бумажная" или, лучше — "станковая" архитектура — феномен 80-х. Так и ко-

оператив "Бригада А" есть некая форма существования "восьмидесятников" в девяностые. Не единственная, возможно, пробная. Можно сказать, что "Бригада А" — станковый кооператив. Отсюда и широкая программа его деятельности. В нее входит участие в симпозиуме Дельфийского центра искусств, организация культурной программы в Хьюстоне и студенческого семинара в Греции, намерение создать архитектурно-художественную галерею в Москве. Собственно, основа ее коллекции уже собрана.

Конечно, "Бригада А" существует и как производитель проектов, а ее рамках есть и производственные структуры, способные взять на себя исполнение интерьерных работ в натуре, как это и было в создании павильона кафе "Род-

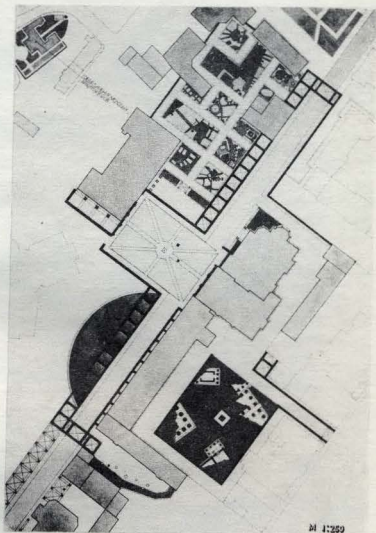
ник" в Сукуми. Но главная ее задача, на мой взгляд, не конвейерная поставка качественных проектов, но сохранение определенного культурного профессионального уровня, достигнутого в прошлом. Настоящее, кризисное и хаотичное, старательно вытесняет этот уровень из реальности нынешнего времени и этого места. Случится ли это, будет видно. Замечу только, что и в прошлом десятилетии, и в предшествующем ему обретение достойного профессионального творческого лица было не самым легким делом, так что запросто терять его не хочется.

Ольга Кабанова

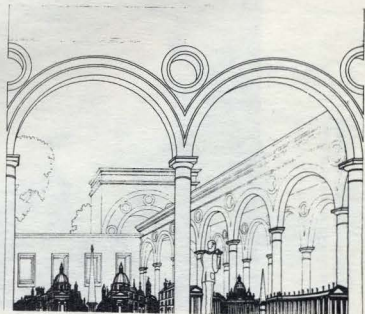




ВИА - РЕВНЕ ПАЛЛАСИ НА КСРОПКО

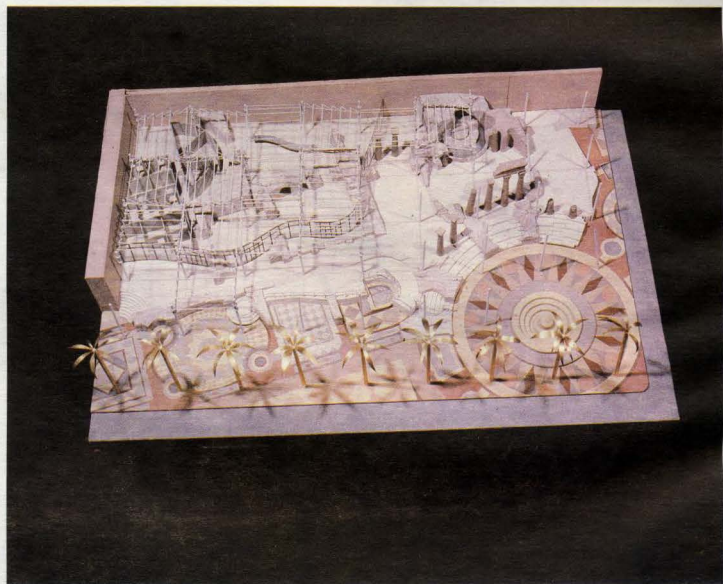
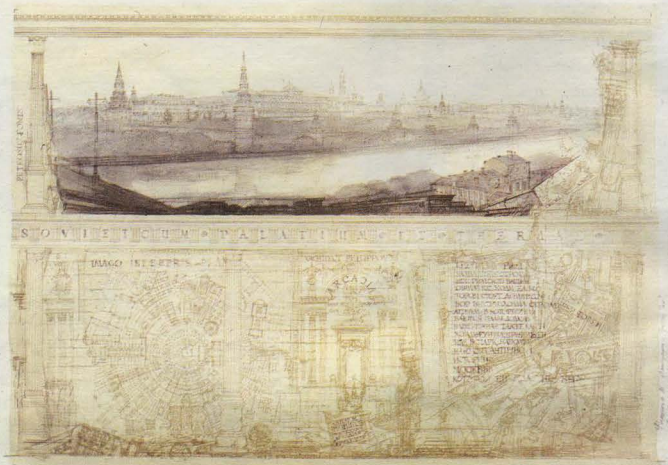


М 1:250



Эскизный проект
реконструкции ул. Щусева
в Москве. Архитекторы:
С. Бархин, М. Белов, Е.
Солопов. 1987

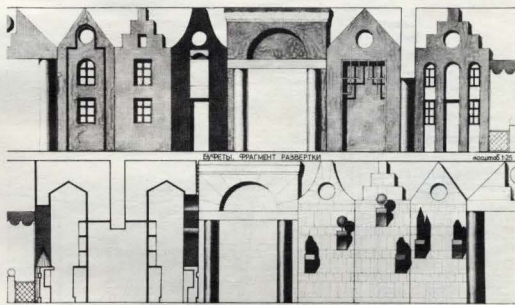
Rough draft of the Schusev
St. Reconstruction design.
Moscow. 1987. Architects:
S. Barkhin, M. Belov, E.
Solopov.





Концепция реконструкции
Кремлевской набережной
в Москве. Архитектор
М. Филиппов. 1990

Conception of the
reconstruction design of the
Kremlin embankment in
Moscow. Architect:
M. Philippov. 1990

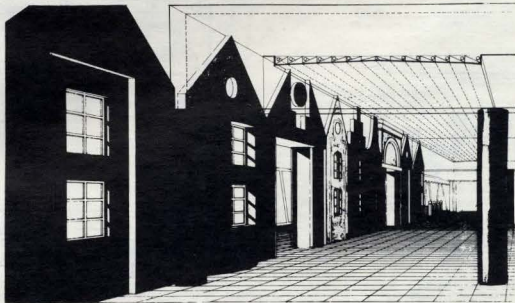


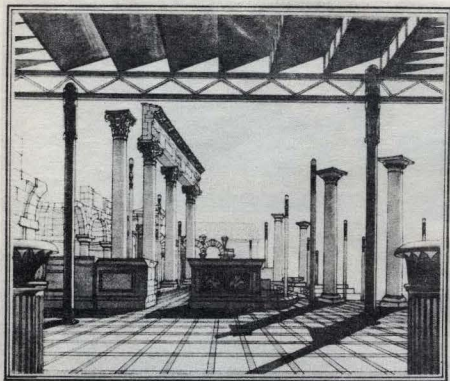
Общественный центр на
Центральной набережной
Сухуми "Брежневка". Эс-
скизный проект. Архитекто-
ры М. Крихели, О. Ере-
мин, Д. Крихели. 1989

A social centre on the
Tsentralnaya (Central)
embankment in Sukhumi.
"Brezhnevka". A draft.
Architects: M. Krikheli,
O. Eremin, D. Krikheli. 1989

Реконструкция комплекса
обеденных залов "Амстер-
дам в Зеленограде".
Архитекторы М. Крихели,
Д. Крихели, В. Тюрин.
1988

Reconstruction design of a
dining-hall complex
"Amsterdam at Zelenograd".
Architects: M. Krikheli, D.
Krikheli, V. Tiurin. 1988





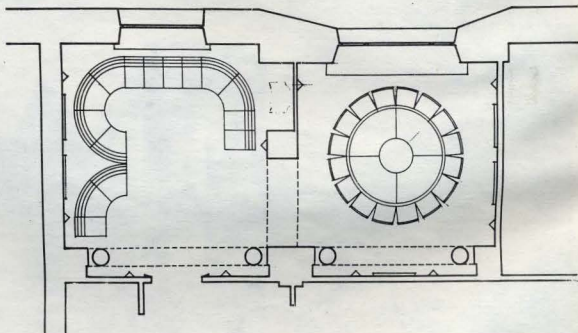
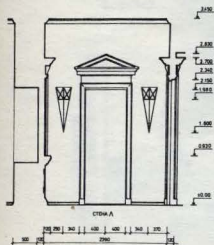
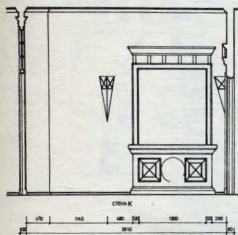
Зал приемов Госснаба
СССР. Эскизный проект.
Фрагменты. Архитекторы
М. Крихели, О. Еремин

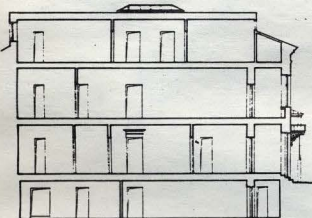
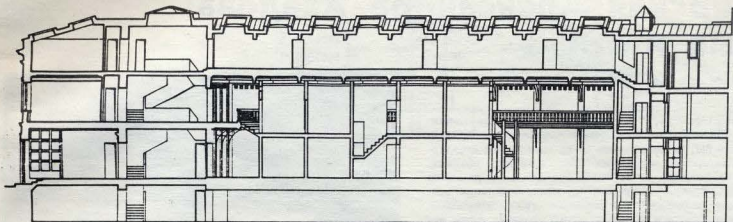
Reception hall of the USSR
Gosnab (State Provision
Committee).
A draft. Details. Architects:
M. Krikheli, O. Eremin



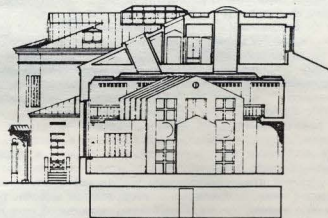
Павильон в кафе "Родник"
в Сухуми. Архитекторы
М. Крихели, О. Еремин,
Д. Крихели,
Фото с натуры. 1990

A pavilion of the "Rodnik"
cafe in Sukhumi. Architects:
M. Krikheli, O. Eremin, D.
Krikheli
Location photo. 1990

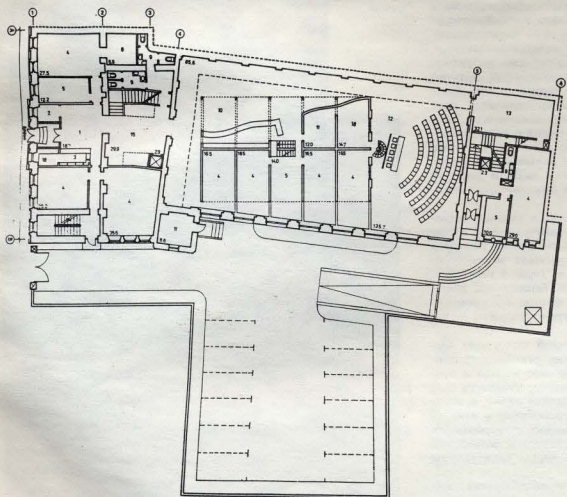




SECTION B-B



SECTION C-C



Проект реконструкции
представительства фирмы
ЛИМ-Динамо на Цветном
бульваре. Архитекторы
О. Еремин, М. Крихели.
Фрагменты

Reconstruction design of the
LIM-Dynamo representation
office in Tsvetnoi boulevard
in Moscow. Architects:
O. Eremin, M. Krikheli.
Details

Мастерская Александра Асадова: первые итоги

Дмитрий Фесенко

Мастерская СА РСФСР под руководством А. Асадова появилась в марте 1989 г. Сейчас в ее составе — десять проектировщиков. Казалось бы, вовсе немного — по нынешним стандартам в аккурат авторский коллектив одного крупного объекта. Тем не менее за два года на ее счету порядка двух десятков проектных разработок. Сам архитектор недвусмысленно связывает подобную плодотворность с возможностями, открывающимися с возникновением новых организационных форм архитектурной деятельности. Преданность профессии, творческая атмосфера, неформальный лидер — он же руководитель мастерской — составляющие нормальной (без имитации и бюрократических проволочек) работы.

Главное же, пожалуй, — все эти объекты настолько разнородны: по стилистическому замечанию кого-то из ребят, нет разве что реставрации и прома. Как это все разительно отличается — по самой номенклатуре, не говоря уже о содержании — от рутинной продукции недавнего прошлого: бесконечных "яслей-садов на 190 мест, стены кирпичные" и "средних общеобразовательных школ на 33 класса, конструкции 1.020.1.83", причем добрую половину работ вообще не вписывешь в рамки орговеющей функциональной типологии — как, скажем, спортивно-гостиничный комплекс в Витцевском лесопарке в Москве или зону активного отдыха в парке им. К. Хетагурова во Владикавказе.

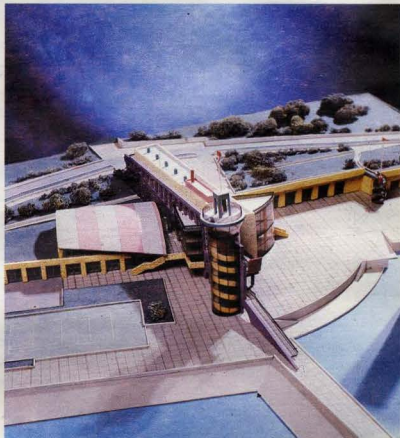
Что касается профессионального уровня работ, то, право же, ни один из них не причислишь к проходным и даже, пожалуй, к вторичным, хотя удачный композиционный или же пластический ход нередко может обогрывать в новых ситуациях. Фейерверк образных концепций (а именно самоценный художественный образ для Асадова — сердцевина творческого замысла), роспись социально-пространственных идей, свободное обращение с формой. И, может быть, наиболее характерное для творческого почерка мастерской и одновременно постмодернистской культуры вообще — владение едва ли не всей стилистической палитрой мирового зодчества. Здесь и модернизируемая классика (реконструкция дома культуры в Кировограде), и вариации на тему провинциальной архитектуры первой половины XIX в. (комбинат бытового обслуживания в пос. Шапово Московской обл.), и обращение к языку модернизма (яхт-клуб в Ульяновске).

Возможны и вовсе нетривиальные варианты — соседства, а иногда и слияния различных приемов и форм. Так, например, в яхт-клубе в Евпатории введение реминисцентных мотивов обогащает образный строй сооружения, трактованного в общем в неомодернистской стилистике. Такая легкость в обращении с арсеналом выразительных средств вполне оправдана пограничным — между застройкой набережной и парковой зоной — местоположением комплекса. Оно же — вкупе с расширенной функциональной программой, включающей в себя помимо традиционного набора спортивные залы и кафе, — обусловило и некоторую избыточность его объемно-пространственного решения.

Следует заметить, что вообще тяготение к сложности (понятно, в ее связи с противоречиями) характерно едва ли не для всех представленных работ. В упоминавшейся уже зоне отдыха во Владикавказе перед нами предстает многосековая многообъемная композиция — подлинный "город в городе" — с живописными павильонами, перголами, башенками, пассажами, сходами и т.п. Классические формы и откровенно игровая (а кое-где и игривая) архитектура-аттракцион — не простой симбиоз!

Изаощренность объемно-пространственной структуры зданий по Кадашевской набережной в Москве, реконструированных под гостинично-деловой центр, берет свое начало в престижности объекта, с одной стороны, и многосоставности функциональных требований — здесь и помещения офиса, и магазины, и спортзал, и ресторан, и номера гостиницы, и квартиры — с другой. В неожиданных столкновениях разнообразных по конфигурации, массе, характеру пластической разработки объектов можно при желании различить черты архитектуры деконструкционизма.

Воплощение той же идеи сложности и многообразия, раскрывающейся в процессе кругового обхода и достигаемой посредством секторной организации плана здания, — основная

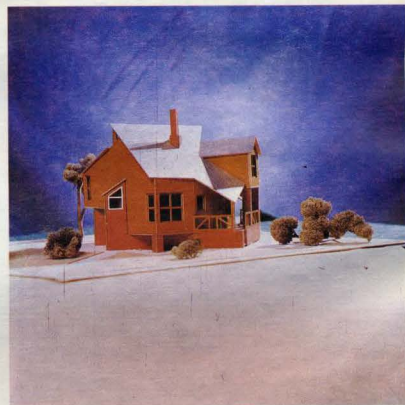


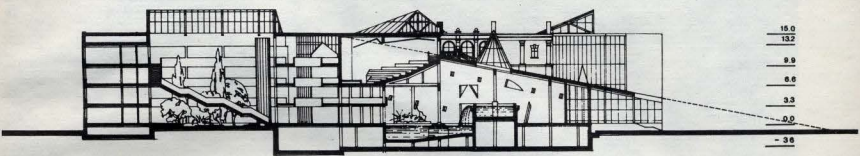
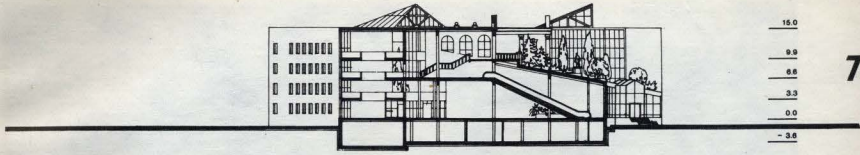
Яхт-клуб в Ульяновске.
Архитекторы В. Лутц,
Н. Перфильев,
А. Асадов, Маке

Yacht-club in Ulianovsk.
Architects: V. Lutz,
N. Perfilev, A. Asadov. A
model

Зародный жилой дом.
Архитекторы: М. Асадова,
А. Асадов

Country house. Architects:
M. Asadov, A. Asadov



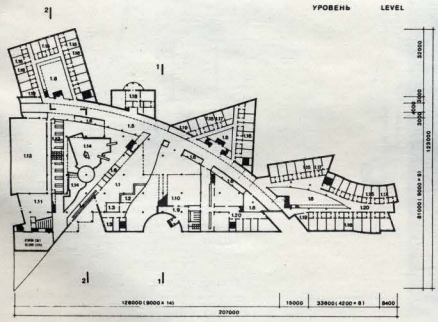


тема другой работы Асадова — реконструкции загородного жилого дома.

Особое место в работе мастерской занимает реконструкция исторического центра города. Первые подступы к ней относятся еще ко второй половине 70-х годов. Сейчас подготовлены проектные предложения по реконструкции Сокольнического района столицы. В рамках восстановления традиционной городской морфологии предусматривается организация пешеходной улицы — дублера Новокрюковского проспекта, надстройка малоэтажных блоков, преследующая помимо всего прочего цель "замаскировать" многоэтажные корпуса, вторгшиеся во внутривартальное пространство за последние десятилетия, восстановление уличного фронта посредством имитации исторической застройки с характерным для нее масштабom членения пространства и разнообразием видов производственной и досуговой деятельности. Избранный стилистический диапазон весьма широк — от стилизации эклектики и модерна до свободно трактованных классицистических композиций.

В заключение хотелось бы остановиться на одном обстоятельстве, на наш взгляд, вырвamuю относящемся к творческому поискам коллектива мастерской. На Западе сегодня совершается крутой поворот: постмодернизм сходит, а точнее, уже сошел со сцены. На смену ему пожаловал еще один модернизм

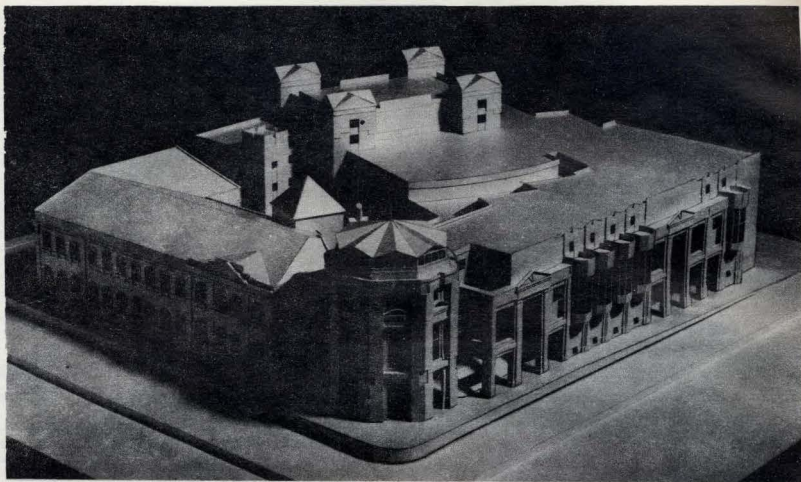
HOTEL & SPORT - CENTER



Спортивно-гостиничный комплекс в Битцевском лесопарке в Москве. Архитекторы А. Дмитриев, В. Лутц, А. Асадов. Эскизный проект. Разрез

Sports and hotel complex in Bitsvsky forest-park in Moscow. Architects: A. Dmitriev, V. Lutz, A. Asadov. A draft. Section.

Макет
A model
План 1-го этажа
1st storey plan

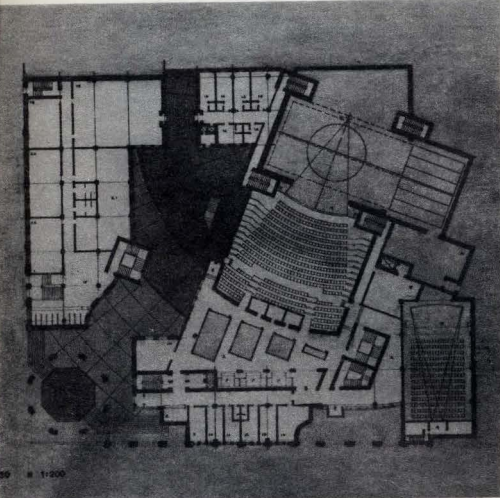


Реконструкция дома культуры в Кировограде. Архитектор Э. Фейгин. Макет

Reconstruction design of Kirovograd House of Culture. Architect: E. Pheigin A model

План 2-го этажа

2nd story plan



со своим "авангардом" — деконструкционизмом. Ну, разумеется, появляются сногсшибательные отели М. Грейваза на территории Диснейленда, не сдают своих позиций Л. Крие и К. Терри, подстегиваемые принцем Уальским, и т.п. Тем не менее тот же Грейвз, а также другие классики постмодернизма как в Европе, так и в Америке в последние годы вполне определенно дрейфуют. Куда? Представляется, ко все более четко вырисовывающемуся берегу — критическому регионализму с его позицией повседневности, по Ю. Палласмаа, приходящей на смену мифу оригинальности и установке на театрализацию. Таким образом, старая двухпартийная система — постмодернизм (поздний модернизм), если принять метафору Ч. Дженкса, в настоящее время уступает место новой. Приближение и даже овладение первым полюсом уже зафиксировано — мастерская В. Кирпичева. Второй пока остается недосягаемым.

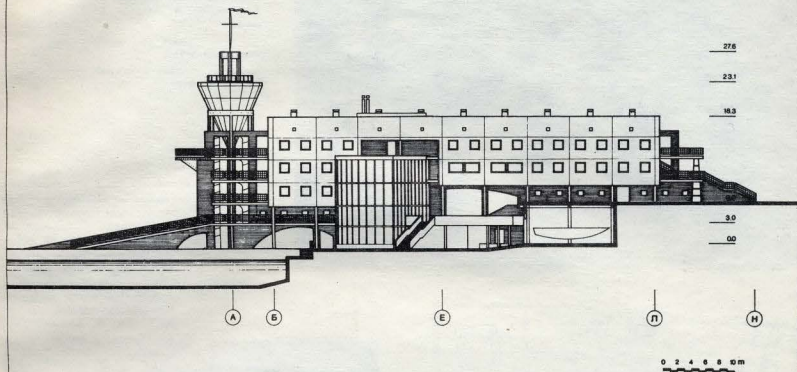
Яхт-клуб в Ульяновске.
Архитекторы В. Лутц,
Н. Перфильев, А. Асадов.
Фасад

Yacht-club in Ulianovsk.
Architects: V. Lutz,
N. Perfiliev, A. Asadov. A
facade

Планы этажей

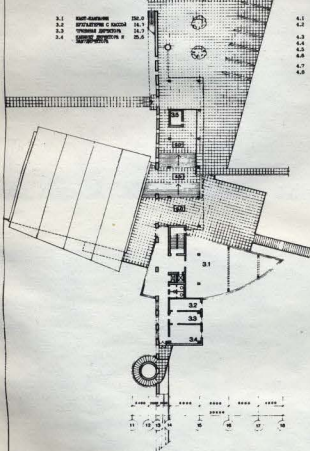
Storey plans

Фасад А-Н
Разрез 4-4



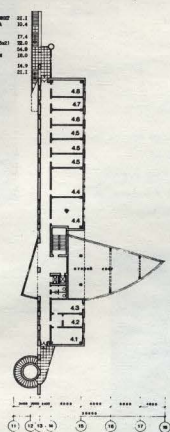
План 3 этажа (отм. 0.0)

- 3.1 КОТ-МАШИНА
- 3.2 КОУЛЫНКА С ВАННОЙ
- 3.3 КОУЛЫНКА
- 3.4 КОУЛЫНКА



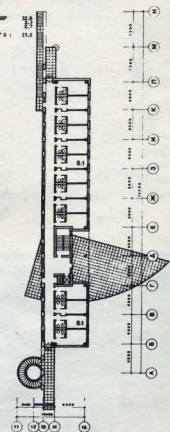
План 4 этажа (отм. 0.3)

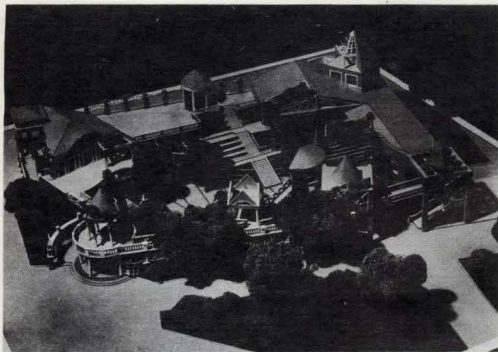
- 4.1 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.2 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.3 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.4 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.5 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.6 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 4.7 КОУЛЫНКА КОМПАКТ



План 5 этажа (отм. 12.0)

- 5.1 КОУЛЫНКА КОМПАКТ
- 5.2 КОУЛЫНКА КОМПАКТ





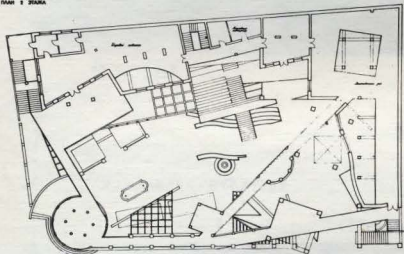
Зона активного отдыха в парке им. К. Хетагурова во Владикавказе. Архитекторы А. Дмитриев, А. Асадов. Макет

Sports and recreation area in K. Khetagurov Park in Vladikavkaz. Architects: A. Dmitriev, A. Asadov. A model

План 2-го этажа

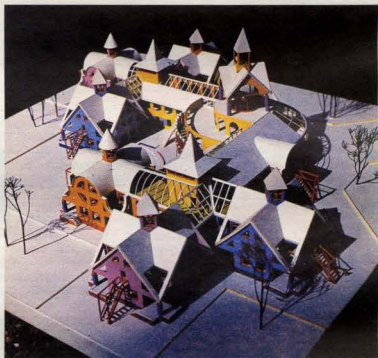
2nd storey plan

План 1 этажа



Комбинат бытового обслуживания в пос. Шапово Моск. обл. Архитекторы: М. Асадова, А. Асадов, Ю. Вялков

Consumer service centre in the settlement of Schapovo, Moscow region. Architects: M. Asadova, A. Asadov, Y. Vialkov



Детский сад-ясли на 320 мест. Архитекторы М. Хазанов, А. Асадов. Макет

A 320 children kindergarden-creche. Architects: M. Khazanov, A. Asadov. A model



Реконструкция загородного жилого дома. План 2-го этажа Архитекторы М. Асадова, А. Асадов.

Reconstruction design of a country house. 2nd storey plan. Architects: M. Asadova, A. Asadov.

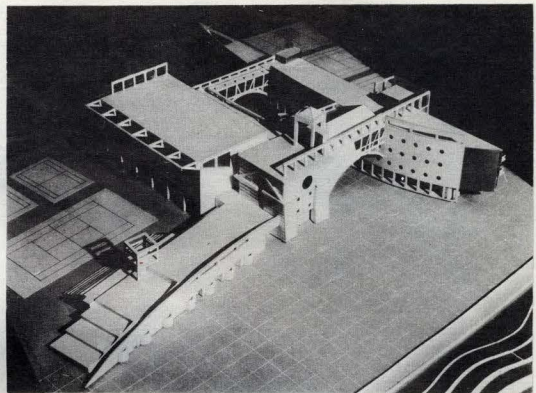
Макет

A model

Яхт-клуб в Евпатории. Архитекторы В. Лутц, Н. Перфильев, А. Асадов. Макет

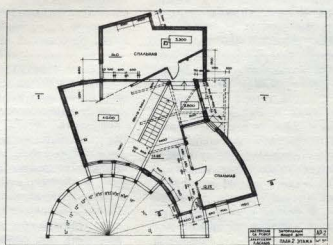
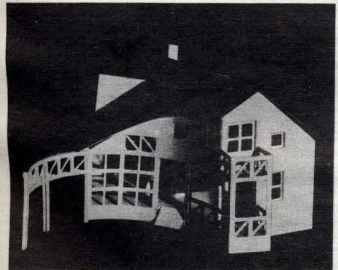
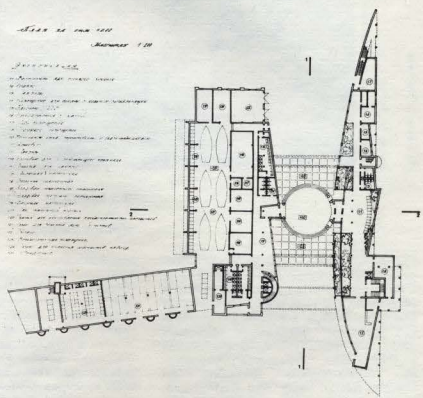
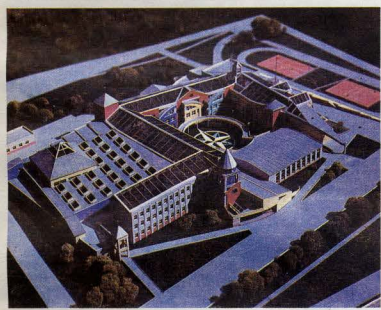
Evpatoria yacht-club. Architects: V. Lutz, N. Perfiliev, A. Asadov. A model

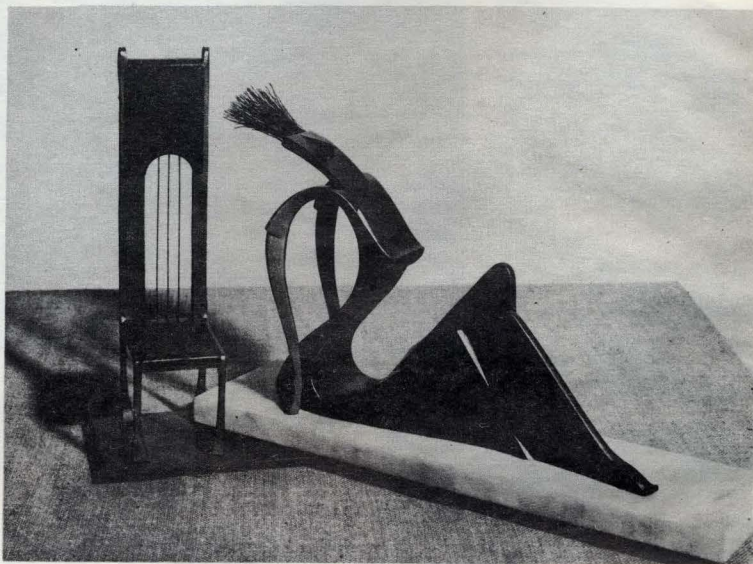
План 1-го этажа
1st storey plan



Реконструкция и расширение средней школы в Салаире. Архитекторы М. Асадова, А. Асадов

Reconstruction and total floor space expansion design of assecondary school in Salair. Architects: M. Asadova, A. Asadov





И. Белов. Плетень
Belov. A fence

ЗАМЕТКИ ПОСТОРОННЕГО

Ирина Тимофеева

Название, конечно, "подгуляло". Поднимаясь по лестнице Дома архитекторов в выставочный зал, ловлю себя на: "... а Вы вдвоем, Вы не со мною?". В зале между — атмосфера хорошей архитектурной "тусовки". Вследствие от бессонных ночей, но счастливые лица участников и устроителей "Вернисажа", окруженных "большевиками", вспышки фотоаппаратов, цветы, пока еще благодушно-расслабленное жюри, первые, "халыжные", призы lottery... Редкий в наше суровое время прадник. И забывшись о том, что тебе не понравилась название этого прадника. Да и как еще назвать то, что получилось в результате соединения усилий молодежной комиссии МОСА РСФСР и Объединения молодых архитекторов Москвы?

Я начала разговор на несколько сварливой ноте, не придется сразу признаться: все остальное мне очень понравилось. С первого взгляда. Этим редким чувством я обязана автору проекта экспозиции выставки А. Рейнеру, который нашел способ и средства сделать "Вернисаж" цветным пятном на солдатском одеяле буден. Причем средства, в условиях повального дефицита, изыскивались и вкладывались самим архитектором, который дневал и ночевал в выставочном зале. В нашей стране это называется просто и хорошо: авторский надзор.

Ярмарка талантов. Невольно приходят на ум актуальные рыночные сравнения. "Вернисаж" очередной раз продемонстрировал наличие у нашей архитектурной молодежи растущих "откуда надо" рук, хороших красок и инструментов и того, что не перепутаешь с дефицитной яичницей. Только вот кому нужны графические замысли А. Вовка, куда претравить "Золотой треугольник" ироничного А. Гашкога, где найдется место блестящим, на мой взгляд, скульптурам И. Белова, застаивающим вспомнить Сидура? Все это "красиво и стоит недорого", ибо талант у нас действительно, как в давнем анекдоте, стоит "в рубль".

Прадник, устроенный молодыми задчиками на улице Зодчего, в полугодичной, озавершей столице полунесуществующего государства, закончился. Призужены и получены призы и дипломы, отзвучали тосты и поздравления, участники со своими работами разъехались: кто по домам, а кто — далеко. И нужно подводить итоги. Звучавший в голове фривольный мотивчик сменился другим: "Я не знаю, зачем и кому это нужно?". Попробуем разобраться.

К "Вернисажу" готовились год. Оргкомитет, куда вошли люди не старше 30 лет, разработал программу и условия. Постарались привлечь к участию в выставке всю архитектурную молодежь

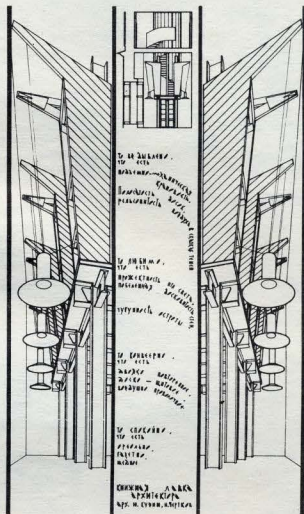
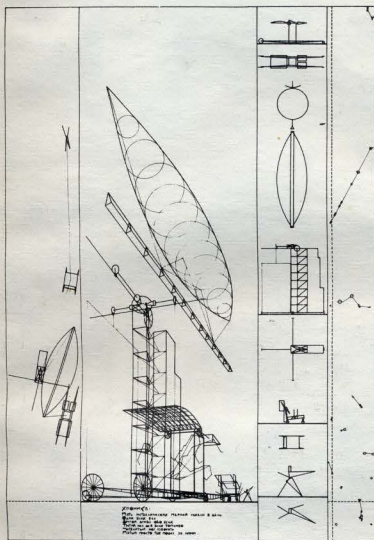
Москвы: разослали программу по "привичкам" проектных институтов, дали информацию в "Моспроектстве", оповестили всех членов ОМА. И 22 ноября около ста человек выставили свои работы на обозрение товарищей по профессии, жюри, прессы, просто посетителей, неравнодушных к положению дел в архитектуре.

Сто участников. Мало? Или лучше меньше, да лучше? Что получилось, что нет? Послушаем "компетентных товарищей", которые уже сейчас думают о том, КАК ИМ ОРГАНИЗОВАТЬ "ВЕРНИСАЖ-91"?

Председатель оргкомитета "Вернисажа-90" Р. Хасиев:

— Мы хотели сломать принцип отчужденности смотров-конкурсов. Чтобы уберечь многих от стремления представить на выставке все когда-либо сделанное, ограничили площадь экспозиции двумя квадратными метрами на участника, будь то один человек или авторский коллектив. И при этом — любая форма подачи. Словом, сделали все для победы не количества, а качества. Но... более половинка участников "Вернисажа" умудрились-таки втиснуть в два "квадрата" весь свой творческий путь, предоставив жюри отыскивать жемчужное зерно в куче собственных работ. "Вернисаж" — это хорошо как факт.

Три года назад прошла ставшая уже



легендарной выставка на "Патриках". Называлась она "Образ города" и была действительно беспрецедента по своей демократичности (отсутствие выставочной палитры представленных работ. Молодым архитекторам тогда было что показать: накопившийся у зодчих "ценный груз" не уступал количеству "полочных" фильмов и книг. Выставка эта была действительно событием архитектурной жизни. О ней вспоминают до сих пор. А следствием стало образование Объединения молодых архитекторов, которое кроме всего прочего задало целью проводить ежегодные выставки. Параллельно московская организация СА РСФСР раз в три года устраивала смотр-конкурсы. Они отличались кроме заорганизованности и бюрократичности тем, что ничего молодежного, кроме названия, в них не было.

"Вернисаж" — попытка "поженить" смотр-конкурс и ежегодную выставку ОМА. Прелестель С.А. Тимофеев:

— От смотров — награждение лучших дипломами и денежными премиями, прием в Союз архитекторов по результатам "Вернисажа". От явных выставок — предельная демократичность: выборные жюри, скорректированное самими участниками, "молодой" оргкомитет. Мне кажется, такой tandem себя оправдал. И вообще молодому архитектору часто негде "засветиться", людей по-

смотреть и себя показать. В "Вернисаже" можно было участвовать по двум разделам: архитектурное проектирование и художественное творчество. Кроме Гран-при были установлены по три премии в каждом разделе. Дело каждого решать, где он сильнее.

Главный приз "Вернисажа" получил Андрей Вовк, который традиционно продемонстрировал свои универсальные возможности. Р. Касиев высказался категорично: "Художественное творчество нужно будет оставить только в качестве жанра, необходимого архитектору в работе". Но здесь нужны четкие критерии. Нынешний молодой зодчий — он ведь и певец, и жнец, и на дуде игрец. И никак не хочет заниматься только прямой своей обязанностью — проектированием. Приятно было лично раз в этом убедиться, особенно родным и знакомым участникам. Но если предстоящий "Вернисаж" задумаю как выставка профессионалов, вышивание крестиком придется оставить только для улады домохозяек.

У только что родившегося "Вернисажа" два пути: "фестивальный" и путь архитектурного маркетинга. Время покажет, справится ли потогорка о коню и третьей лошади, или же реальная архитектура и авангард будут развиваться, не мешая и обогащая друг друга.

А развиваться есть куда. Это, к со-

жалению, тоже ясно. Простим устройте-лям выставки маленькую, но почетную "хитрость": участие в "Вернисаже" вне конкурса голландских и финского архитекторов. Скромно расположившиеся на торцевой стеночке работы вновь вызвали на неселые размышления о нехватке профессионализма и принципиально нового мышления, нашей беде. И кто виноват, если живший 120 лет назад в Лондоне эмигрант из Германии пришел к выводу, что бытие определяет сознание, а его последователи устроили такое, от чего народ 70 лет крутит головами: "Эх, бытие мое..." Какое бытие, такое и сознание. Кивок уровня общественного сознания — такое и искусство, такая и архитектура...

Чтобы не заканчивать материал на той же ноте, с которой он начал, — все же хочется начать за одно, а кончить за другое, — подведем радостные итоги. Праздник был. И еще будет. На нашей улице тоже.

Устроители: МОСА РСФСР и Объединение молодых архитекторов Москвы (ОМА)

Спонсоры: "Творческие мастерские" СТД РСФСР, Мосгосэкспертиза, СП "Дизайнер"



В. Козлов. Проект парка в Старой Руссе. Диплом жюри
V. Kozlov. Design of a park in the town of Staraya Russa. Diploma of the Jury

В. Козлов. Капитель 11. Женский портрет. Диплом жюри

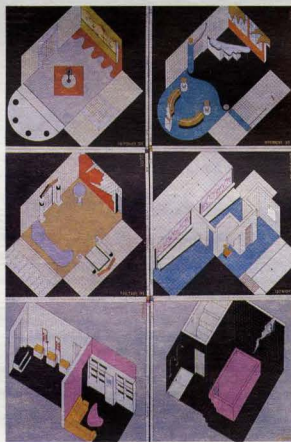
V. Kozlov. Capital 11. A woman's portrait. Diploma of the Jury

А. Рейнер, И. Райтман, В. Зашчепенков. Эскизный проект оформления интерьеров пионерского лагеря "Романтика"

A. Reiner, I. Raitman, V. Zashchepenkov. Rough draft of "Romantika" pioneer (Scouts) camp design

Н. Шабельникова. "Архитектурная фантазия".
1 премия по разделу "Художественное творчество"

N. Shabelnikova.
"Architectural fantasia". 1st prize in "artistic creation" competition



А. Сигачев, И. Хатунцев. Концепция модели кемпинга в Ярославле. II премия по разделу "Архитектурное проектирование"

A. Sigachev, I. Khatuntsev. The concept of a motel-camping in Yaroslavl. 2nd prize in "architectural design" competition



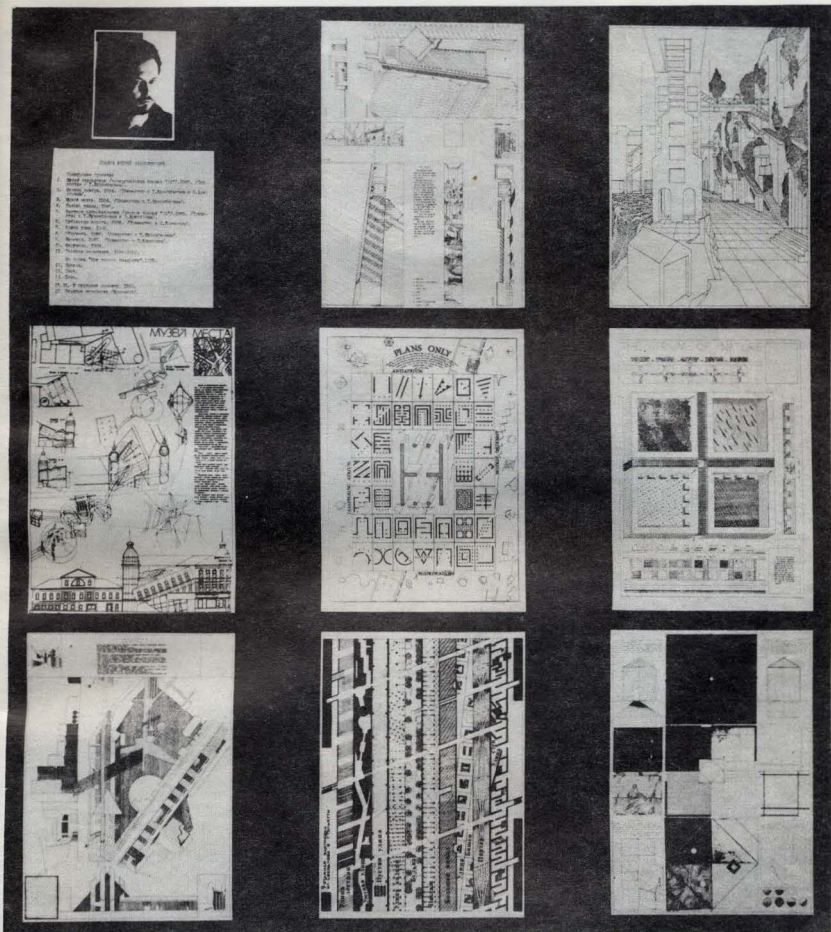
Данилов. Башня. Диплом МОСА РСФСР

Danilov. A tower. Diploma of the Moscow Branch of the Union of Russian architects.

Козлов. Капитель 11. Женский портрет. Диплом жюри

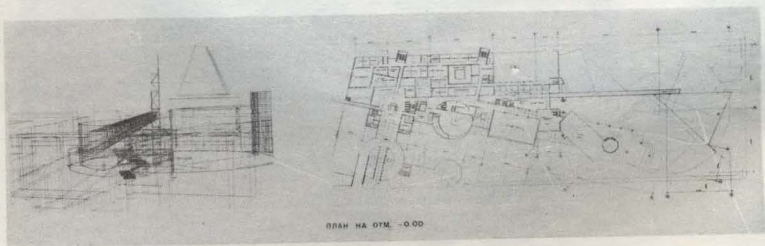
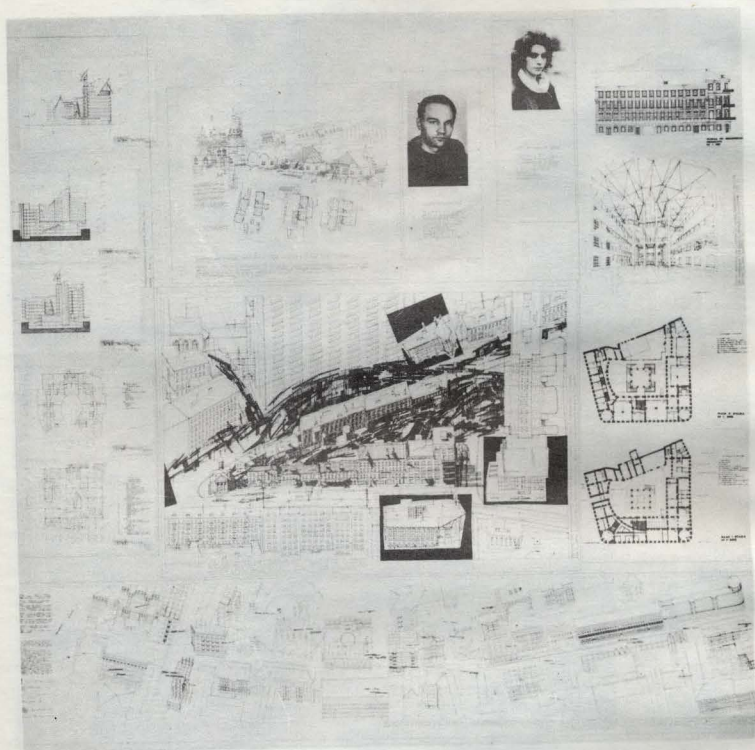
V. Kozlov. Capital 11. A woman's portrait. Diploma of the Jury

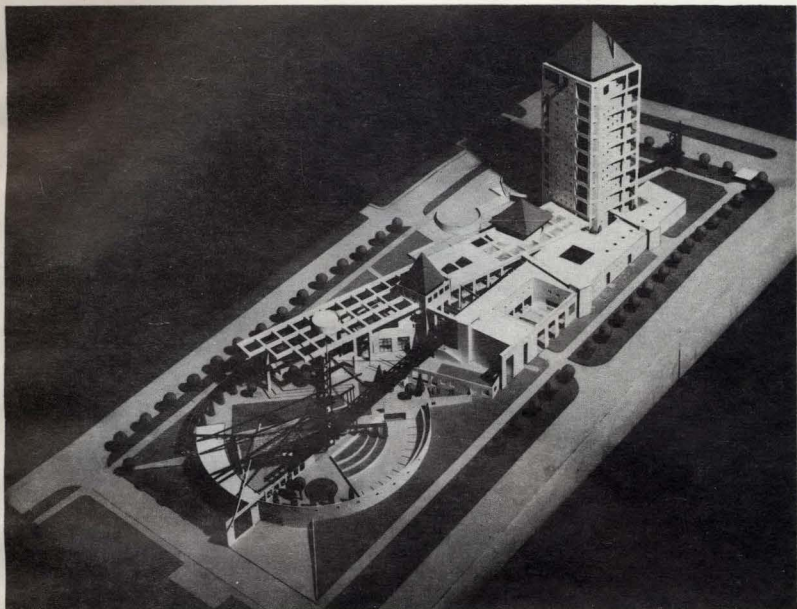




А. Иванов. Концептуальный проект. III премия по разделу "Архитектурное проектирование"

A. Ivanov. Conceptual design. 3d prize in "architectural projecting" competition





А. Вовк, В. Бутко. Гран-при

A. Vovk, V. Butko. Grand Prix

И. Хатунцеv. Мотель-кемпинг в Ярославле. Макет. II премия по разделу "Архитектурное проектирование"

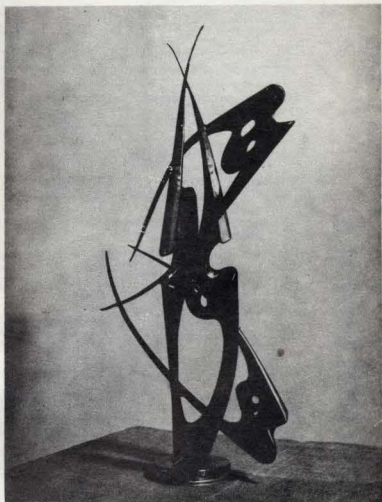
I. Khatuntsev. A motel-camping in Yaroslavl. A model. 2nd prize in "architectural projecting" competition

И. Хатунцеv. Мотель-кемпинг в Ярославле. Фрагмент проекта

L. Khatuntsev. A motel-camping in Yaroslavl. A model. 2nd prize in "architectural projecting" competition. Detail

И. Белов. Стрижи

I. Belov. The Swifts



Две реальности Андрея Вовка

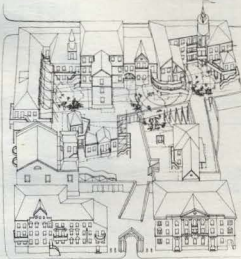
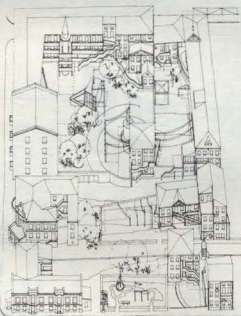
Михаил Тумаркин

Мое поколение архитекторов воспитано на железном принципе: настоящую архитектуру у нас не строят. Хороший принцип, не хуже других. А главное — верный.

Для получения простого человеческого счастья нормальную кульминацию творческого акта — постройку необходимо было заменить чем-нибудь по своему полноценным. Графика с успехом сублимировала ощущения, которые обычно дает (или не дает) объективная реальность: творческий азарт, мучительный поиск гармонии, гордость за найденное решение.

Графика создала свою собственную реальность. Неверно думать, что это какая-то хитрая среда, приспособленная для анимации сублимированных объектов. С графической реальностью все в порядке. Просто то, что называется действительной жизнью, убого и лишено признаков вкуса. Пустота зияет на месте реальности, из которой ушла культура, материальным и плотным становится мир забытых и плотных образов, осязаемый ее присутствием. Это ведь тоже хороший принцип. И, кажется, тоже верный.

Жизнь почему-то нарушила герметичность не признающих друг друга сфер. Молодежь, приученная слышать и сочинять футу в вымышленном мире бумажной Кастилии, получила возможность попробовать настоящих ощущений в реальном мире родной страны,



Mikhail Tumarkin

THE TWO REALITIES OF ANDREI VOVK

The life experience on which my generation of architects was brought up amounted to an iron principle: that genuine creative architecture is not to be built in this country. This was a principle as good as any other. At least it worked.

To achieve normal human happiness, construction — the ultimate point of the creative act — had to be replaced with something adequately satisfying. Graphics had successfully sublimated the experiences usually granted — or not granted — by actual reality: the creative glow, the desperate search for harmony, the pride in a successful solution.

Graphics had developed a domain of its own. It's not that it was a special immaterial sphere inviting and animating the sublimated visions. Graphics is material all right. It's just that what is called real life is in fact squalid and tasteless. Reality which culture has left has become a void; the world of incorporeal visions, sanctified by the presence of culture, acquires a material density. This is a principle as good as the first one. And also one that really works.

Life has, however, chosen to dismiss the insularity of these two realms, separate as they were. Young people who had grown accustomed to listening to and composing fugues in the make-believe works of the paper Nouwhere-Land, could now have a taste of real life in the real world of their own country, where they woke up and went to sleep to the sound of three-note tunes by their older Big

где гремит чижики-пыжики старших товарищей. Правда, играть nocturnы пришлось на флейтах водосточных труб и валторнах отопительных радиаторов. Что же, и в этом легко находят хороший принцип. Искусство — оно и из дерьма искусство. Тут — он и в Африке тут.

Лучшая графика Андрея Вовка живет в своем собственном мире. Изаобразительная полноценность художественного приема создает реальность для особой архитектуры. Я бы назвал эту архитектуру деконструктивным адюканизмом. New spirit, при — ведущий в рафинированное движение россыпи геометрических тел, оказывается коллективной творческой энергией анонимных городских жителей, обустраивающих свой собственный мир.

От соприкосновения с реальной (или полуреальной) реконструкцией городского квартала магия графики испаряется. Все становится качественным черчением. И, наоборот, стихия гармонии нарисованного плана "не хочет" работать в тесноватом подвале кооперативного ресторана.

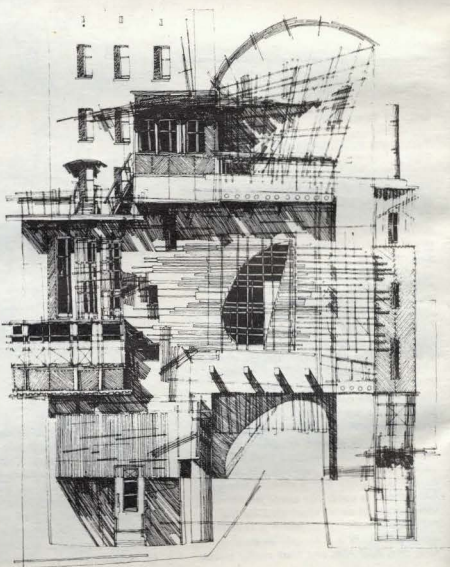
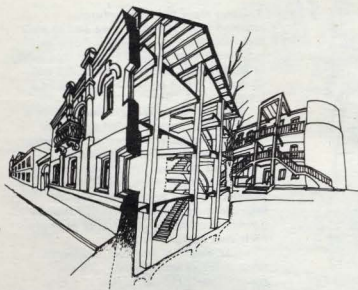
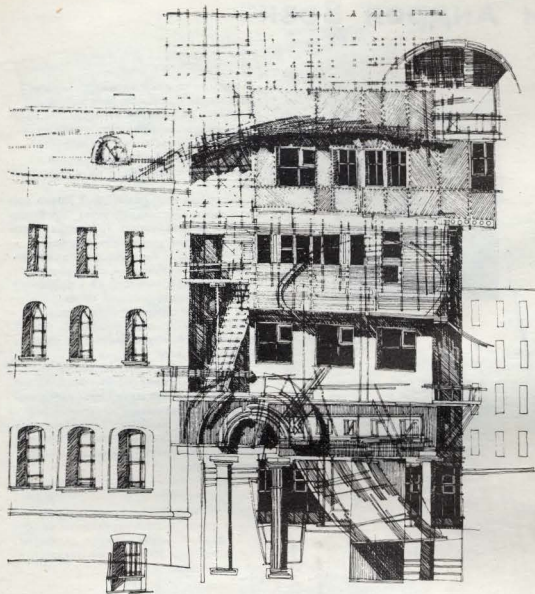
И все-таки иногда получается. Железные принципы и законы убогой реальности иногда отступают перед желанием и способностью переходить из сферы в сферу, из мира в мир, с должным почтением неся собственные представления о культуре.

Brothers from the architectural establishment. However, they had to play their nocturnes on drain-pipe flutes and radiator French-horns. This, too, can easily be made into a sound principle. Art will always be art. A trump will always be a trump.

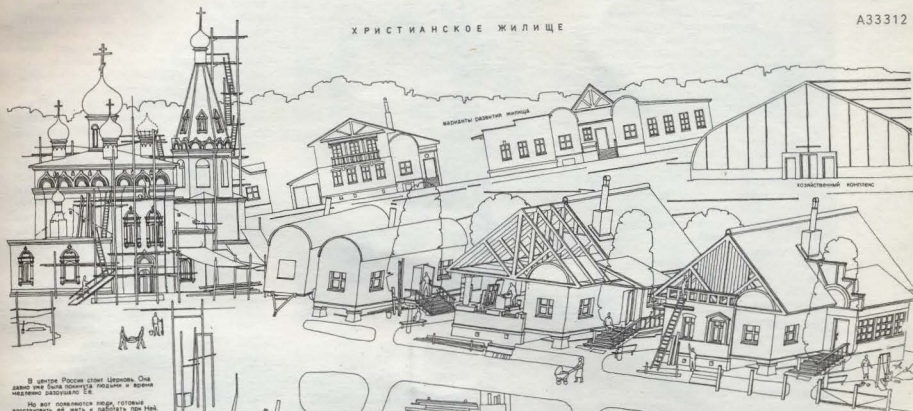
Andrei Vovk's best graphics live in a world of their own. The full expressive value of his technique creates the reality for his special kind of architecture. I would call this architecture deconstructive ad hoc-ism. New spirit, giving precision of movement to an assortment of solids, emerges as the common creative impulse of anonymous city dwellers trying to improve their own world.

The magic of graphics disappears when it comes into contact with the real (or semi-real) reconstruction of a city block. Everything is transformed into high-guality drawing. At the same time the element of the harmonically drawn plan fails to perform inside a basement-level cooperative restaurant.

Still, sometimes it does work. The iron principles of squalid reality bend at the will and the power to transcend from one world to a second one, from one sphere to another, which carries with it due respect to one's own understanding of culture.



ХРИСТИАНСКОЕ ЖИЛИЩЕ

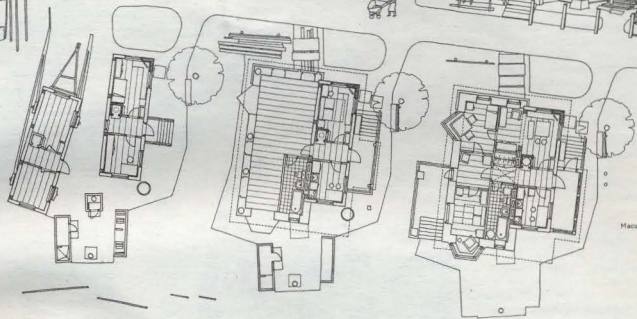


В центре России свои традиции. Она давно уже была построена людьми и вечно меняется и развивается.

Но вот появились люди, которые возмущаются их, и работают при этом жилища - жилищные работы над реконструкцией жилища.

Со временем люди не только живут в жилищах, но и работают в жилищах. Каждый человек имеет свои виды работы и индивидуальной стилизации жилища.

Но жилища бы нестройными и переплетены не только жилища, они в жилищах, сами жилища, не только жилища, а еще жилища, от жилища жилища, а еще жилища жилища и жилища, а еще жилища жилища и жилища жилища.



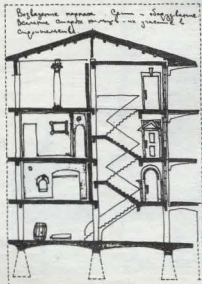
Масштаб 1:100

3. Сложные жилищные комплексы (Сложные жилищные комплексы)

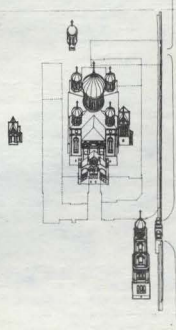
I.

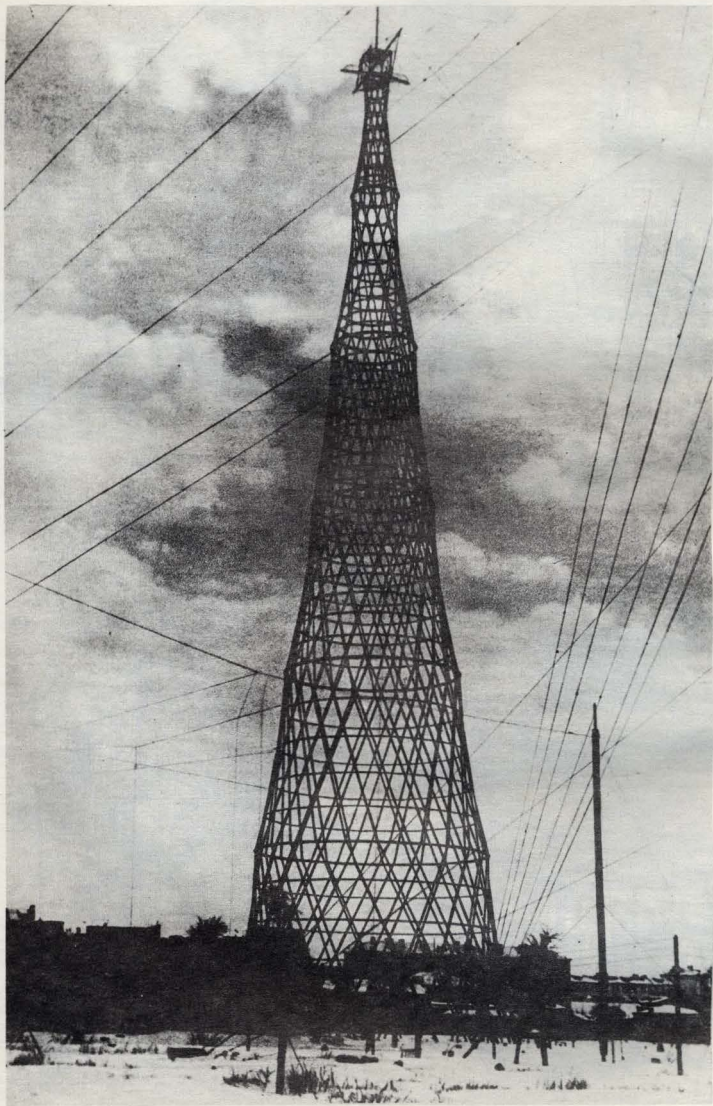


II.



III.





Радиобашня на Шаболов-
ке. Фото 1922 г.

Shabolovka radio
broadcasting tower. A
photo of 1922

Искусство конструирования

Георгий Щербо

Яркая звезда Владимира Григорьевича Шухова вошла в прошлое столетия и продолжала долго еще сиять на ослепленном пламенем бурных событий небосклоне нашего века. Это был гигант инженерного творчества. XIX в., отмеченный печатью рациональности и успехами точных наук, техники и экономики, подарил миру имена и творения выдающихся инженеров и изобретателей.

Стимулируя прогресс металлургии, крупнейшим потребителем чугуна, а затем железа стало вслед за машиностроением строительство. На приоритетных огромных значениях всемирных и национальных выставках сами павильоны заняли видное место в ряду их главных экспонатов. Колоссальный Хрустальный дворец на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне прославил его создателя Д. Пакстона. Парижская выставка 1889 г. стала триумфом инженеров М. Коттанса — автора большепролетной Галереи машин и Г. Эйфеля — строителя знаменитой башни, символа французской столицы. В этом же ряду оказался наш соотечественник В.Г. Шухов (1853—1939), инженер-механик, создавший эффективные паровые котлы, насосы, установки для перегонки нефти, резервуары, водопроводы, мосты, промышленные и гражданские здания, водонапорные башни... Всего даже не перечислить. Поэтому ограничимся штрихами к творческому портрету.

...Он один из миллиона гостей, приехавших в 1896 г. в Нижний Новгород на Всероссийскую промышленную и художественную выставку, не мог не обратить внимание на необычные сооружения, созданные В. Шуховым. Огромный павильон заводского и ремесленного отделов привлекал новаторской системой сеччатых сводов. Овальный павильон длиной 72 м представлял собой гигантский шатер из металлической сетки. Прежде такую форму имели наиболее крупные зарубежные бронзовые цирки-шпалты. Еще раньше, в 1834 г., тканевый шатер с системой двух главных внутренних опор и стоек с оттяжками по контуру стоял рядом с устанавливаемой на Сенатской площади Петербурга Александровской колонной. Это свидетельствует о плодотворной преемственности как одной из основ шуховского творчества. Комплекс из трех павильонов — круглого в плане и двух прямоугольных тоже с всеякими сеччатыми покрытиями, а в центре, под сплошной металлической чашей-мембраной, стояли новейшие русские паровозы. Железнодорожный поворотный круг тоже проектировал В. Шухов. Веск приводила в восхищение сеччатая водонапорная башня в форме гиперблоида вращения высотой 25,6 м, далее шли другие шуховские павильоны.

С этого времени авторитет главного инженера московской фирмы А. Вари приобрел всероссийскую известность, что привело к увеличению числа крупных заказов. Особую популярность экономичных шуховских башен обусловили размах строительства водопроводов. Башни в Лисичанске, Подольске, Ко-



В.Г. Шухов. Фото 1900 г.

V. Shukhov. A photo of 1900

Световое покрытие Голофеевского пассажа в Москве.

Фото 1913 г.

Light roofing of the Golofeev Passazh (Arcade) in Moscow. A photo of 1913



ломие, Самаре, Прилуках, Черкасах, Краснодаре, Астрахани разнообразно по геометрическим параметрам. Отличаются красотой башни, сохранившиеся в Николаеве, Полтаве, Харькове. В Москве, Ярославле и других городах существовало несколько башен, а одна из ярославских — двухъярусная. В районе Херсона Шухов построил два маяка подобной конструкции.

Гиперблоидные сеччатые башни — первый решительный шаг в освоении поверхностей второго порядка для формообразования строительных конструкций. Геометрию этих поверхностей, в том числе гиперблоидов вращения, начали исследовать еще в XVIII в. Но практическое применение поверхности, близкой к такому гиперблоиду, было предусмотрено лишь в 1878 г. патентом на конструкцию железобетонного маяка американца Т. Гватта. Первый в мире маяк в виде подобной тонкостенной железобетонной оболочки построили русские инженеры в 1904 г., когда уже получили распространение шуховские башни. Русский ученый Д. Журавский еще за 40 лет до В. Шухова был близок к конструктивному воплощению гиперблоида в решетчатой металлической конструкции, а французский инженер Г. Эйфель подошел к гиперблоидной поверхности, связывая перекрестные решетки двухъярусными параболическими арками знаменитого виадука Гарабит. В. Шухов всегда шел дальше своих предшественников. Одна из сохранившихся его схем свидетельствует об идее покрытий в форме гипар. И здесь он был первым, а Э. Торроха и другие признанные новаторы творили в этом направлении позднее.

На выставке в Нижнем Новгороде внимание специалистов привлекали также сеччатые своды В. Шухова. Один из павильонов продолжил свое существование на новом месте, в железнодорожном хозяйстве. Вслед за этим подобные здания появились на казенных железных дорогах. В дальнейшем шуховская идея получила развитие за рубежом: в Германии металлические своды Юнкера и деревянные своды Цоллингера, в Италии армоцементные своды Нерви. Но В. Шухов не остановился на этом, сразу же он предпринял новый шаг в развитии конструктивной системы, позволившей блокировать ячейки сводов и тем самым многократно увеличить размеры перекрываемых площадей. Сначала это была попытка рамного сочленения двух наклонных сводов с целью обеспечения возможности между рядами таких "волн". Но новый, более крупный заказ привел В. Шухова к принципиально иному решению.

Участниками Всероссийской выставки были металлургические и металлообрабатывающие заводы, расположенные в селе Выксе Нижегородской губернии (сейчас это город). Во второй половине XIX в. они активно развивались и играли большую роль в экономике страны. По шуховским проектам 1897 г. здесь построили производственные здания, в том числе цех нагретых слитков площадью 2800 м² для чугу-

Овальный павильон на Всероссийской выставке. Фото 1896 г.

90

The Oval pavilion at the All-Russia exhibition. A photo of 1896

Своды двойной кривизны на заводе в Выксе. Рис. 1900 г.

Double curvature the plant in the town of Vyksa. A drawing of 1900

ноплавильного завода, перекрытый пятью сетчатыми сводами двойной кривизны. Эта идея четверть века спустя была воплощена в оболочках немецкого инженера Ф. Диншнера, в дальнейшем — в бочарных сводах и пологих оболочках из сборного железобетона.

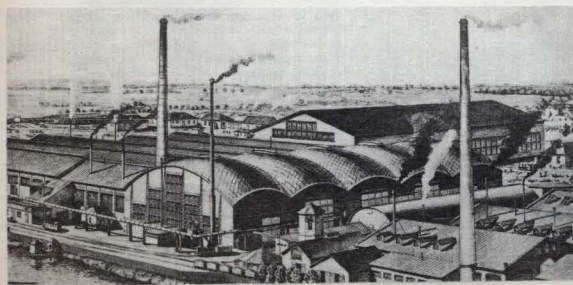
Значительной была роль В. Шухова в осуществлении крупных архитектурных замыслов для Москвы. Архитектор А. Эриксон, проектировавший зал ресторана с большим световым куполом в отеле "Метрополь" (построенном в 1899—1903 гг. по проекту В. Валькота), поставил перед Шуховым сложную задачу, потребовавшую учета всего мирового опыта разработки таких конст-

рукций и решения сложных вопросов технической эксплуатации. Это сооружение успешно прошло проверку временем и было реставрировано в 1988—1989 гг. финскими специалистами. Затем появились световые фонари на зданиях Музея изящных искусств, Главного почтамта и др.

Заслуживает внимания история создания огромного осветленного свода над платформами Врицкого (ныне Киевского) вокзала, перекрывавшего территорию около 11 тыс. м². Автор проекта вокзала И. Рерберг еще в 1912 г. наметил конструкцию этого покрытия в виде трехпарных арок. Получив в 1915 г. заказ на разработку и расчет конструкции, В. Шухов изменил некоторые ее детали: упростил схему раскосов, заменил слегка изогнутые пояса на состоящие из прямых линейных звеньев. Это упростило изготовление арок и удешевило их, но стало предметом споров с И. Рербергом, одобрение которого было получено только после изготовления первых двух полуарок на заводе фирмы А. Бари. В 1916 г. под руководством Шухова это покрытие было смонтировано. Аналогичные конструкции им были разработаны для промышленных зданий — для одного из цехов Лысьвенского металлургического завода.

В 1902 г. скоростными темпами велась работа по сооружению сцены Московского художественного театра, которая должна была соответствовать техническим требованиям международного уровня. Это смог обеспечить только В. Шухов. Его безотказно работавшая вращающаяся сцена просуществовала около 80 лет, а металлическое покрытие вместе со спенечной коробкой в 1983—1984 г. сначала отодвинули на 27 м, а затем, после устройства нового машинного трюма, вновь передвинули на 15 м в обратном направлении. Таким образом, шуховское покрытие здесь продолжает существовать. К сожалению, администрация театра не выполнила требование об изготовлении (для музея театра) макета уникальной исторической конструкции сцены.

Открытые проходы традиционных торговых рядов во второй половине прошлого века перестали отвечать требованиям времени. В Москве еще в конце 1830-х годов князь М. Галицын превратил часть Пушечной улицы (между Петровкой и Неглинной) в "галерею с магазинами", перекрытую двухскатной стеклянной кровлей по деревянным фермам. Но такие покрытия оранжерейного типа не могли быть приемлемыми для конца XIX в., когда началось строительство крупных торговых пассажей. Решения этой проблемы выпало на долю В. Шухова. Крупнейшее торговое здание Москвы — Верхние торговые ряды (сейчас ГУМ) построено в 1889—1892 гг. и воплотило в себе передовые технические достижения того времени. Владимир Григорьевич разработал легкие, экономичные арочные фермы с гибкими лучевыми затяжками, которые в этом здании успешно выполняют свое назначение и сейчас. Поскольку московская техническая контора А. Бари тогда еще только приступила к развитию своей производственной базы, эти конструкции были изготовлены на Петербургском металлургическом заводе под руководством его директора



инженера О. Креля, который имел опыт создания крупных металлических покрытий. Затем такие шуховские покрытия появились над несколькими московскими пассажами.

В 1898 г. купец Постников перестроил часть квартала в начале Тверской улицы и создал крупный пассаж (теперь здесь театр им. М. Ермоловой). Световое покрытие пересекающихся торговых линий Тверского пассажа разработал В. Шухов. Через несколько лет по проекту архитектора С. Калугина, автора крупных домов на Арбате, Пречистинке, построили широко известный Петровский пассаж. И здесь стеклянные своды запроектировал В. Шухов. В 1889—1890-х годах это покрытие было возобновлено при реставрации и реконструкции здания финской строительной фирмой "Энка". Сильно пострадавший от пожара Голофеевский пассаж (Галицкие галереи) был восстановлен в 1912—1913 г. Световой фонарь на арках с лучевыми затяжками устроен по проекту В. Шухова. Здание существовало до перестройки в 1974 г. магазина ЦУМ.

Конструкции В. Шухова продолжают успешно служить и в наше время. Здесь практически смыкаются история и современность. В 1989 г. многие шуховские сооружения были изучены совместной экспедицией специалистов из Штутгарта и Москвы. В результате была организована крупная выставка творчества нашего великого соотечественника и создана прекрасная книга "В.Г. Шухов. Искусство экономичного конструирования", которую предполагается издать и на русском языке. Экспонаты выставки были переданы на родину В. Шухова и демонстрировались в начале 1991 г. в Центральном Доме архитектора. Академик Н. Мельников заметил: "Конечно, придет пора, и станут достоянием истории техники, отслужат свой срок замечательные покрытия, фермы, сетчатые башни, созданные по проектам Шухова. Но теоретическая, принципиальная основа его работ имеет непреходящее значение. Не будет забыт созданный Шуховым комплексный, синтетический метод инженерного творчества".

Фундаментальность достижений В. Шухова основана на глубоком изучении всего предшествующего мирового опыта и органическом сочетании инженерного и научного творчества в широком диапазоне. К сожалению, в нашей строительной практике сейчас эти качества практически перестают существовать в единстве. По этой же причине даже само изучение чрезвычайно многогранного шуховского наследия ведется в основном "поэлементно".

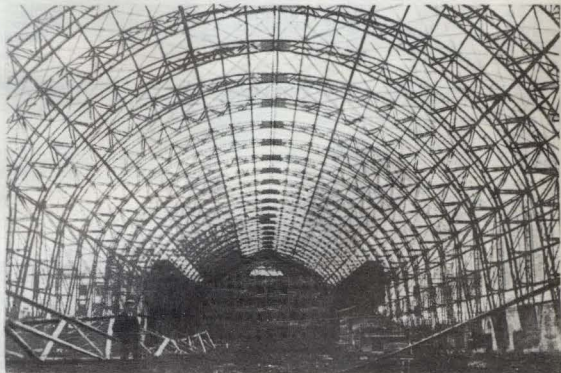
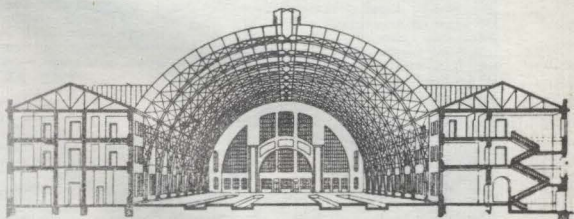
Академик С.И. Вавилов утверждал, что "...прочность научного результата, его сохранность и действенность в течение громадных промежутков времени, в новых условиях и для новых задач — это самая строгая и жесткая мера ценности научного вывода". Применительно к В. Шухову мы можем констатировать большую потенциальную насыщенность его идей, их плодотворность для современной строительной практики. Крупнейшие в мире сооружения с покрытиями двойной кривизны, висячие и мембранные системы в значительной мере являются наследниками шухов-

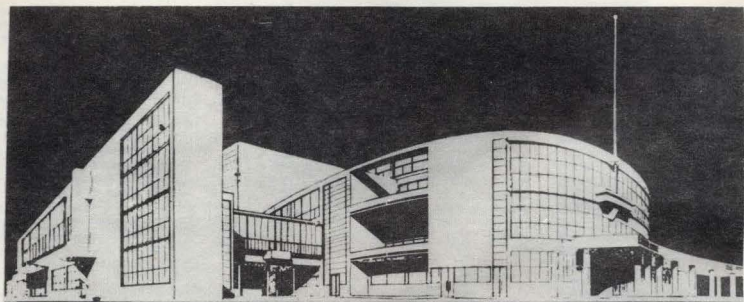
ских идей, новыми поколениями предложенных им конструктивных систем.

Внимание к богатому наследию почетного академика В. Шухова продолжает возрастать в нашей стране и за рубежом. По инициативе Союза научных и инженерных обществ Совет Министров СССР учредил золотую медаль имени В. Шухова. В Москве проведены первые "Шуховские чтения". Немецкие исследователи намечают совместно с нашими специалистами создать полный каталог сооружений выдающегося творца техники. Его имя, инженерные и научные идеи уверенно шагают в будущее.

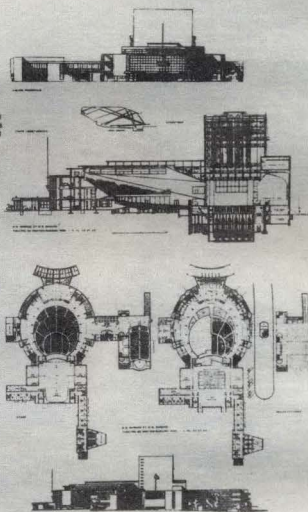
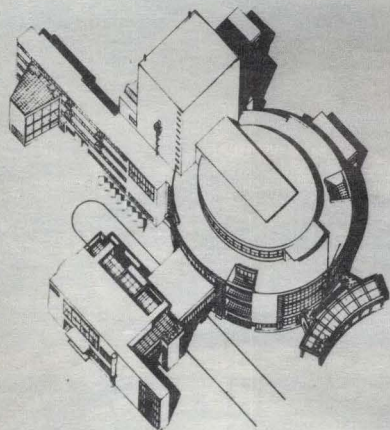
Свод над платформами Брянского (с 1934 г. Киевского) вокзала в Москве по проекту И. Рерберга (1912 г.) и в конструктивном исполнении В. Шухова (фото 1916 г.)

The vault over the platforms of the Brjansk (after 1934 - Kiev) вокзала в Москве projected by I. Rerberg (1912) and by V. Shukhov (a photo of 1916)





G. e M. Barkhin - Progetto di teatro a Rostov sul Don, 1930

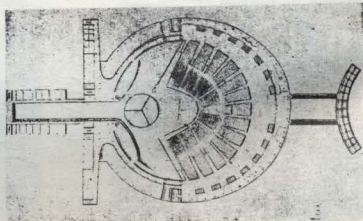


Г. и М. Бархины. Проект Оперно-драматического театра в Ростове-на-Дону. 1930. Перспектива, аксонометрия, разрезы, планы

G. Barkhin, M. Barkhin. A project of Rostov-on-Don Opera and Drama-house. 1930. Perspective design, axonometric drafting, sections, plans

А. Власов (Бригада ВАСИ — Высшего архитектурно-строительного института). Проект Театра массового музыкального действия в Харькове. 1930. План

A. Vlasov (VASI Studio — High School of Architecture and Building). A project of a Mass musical performance theatre in Kharkov. 1930. A plan



Синтетический театр 20—30-х годов

Александра Дехтерева

93

"То, что в жизни людей еще только грезится, в театре реально воплощается"¹.

К. Мельников

В начале 1921 г. на диспуте "Художник в современном театре" прозвучал лозунг-призыв Маяковского: "...вудкан и взрыв, который принесет с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве... Да здравствует Октябрь в искусстве." Одним из проявлений этой идеи революции в искусстве стал Театральный Октябрь — явление, в котором в единый тугой узел сплелись собственно театральные проблемы и экспериментальные поиски смежных пластических искусств и которое до сих пор является мощным генератором идей современного театра. В практике Театрального Октября и в творчестве его лидера — Всеволода Мейерхольда выкристаллизовывалась структура принципиально нового синтетического массового театра. В разработку ее на определенном этапе включилась молодая советская архитектура в лице ее новаторского крыла. Этому предшествовал длительный процесс создания русским авангардом нового синтетического простран-

ственного искусства. Театр как сложный конгломерат разных видов искусств оказался в его эпицентре.

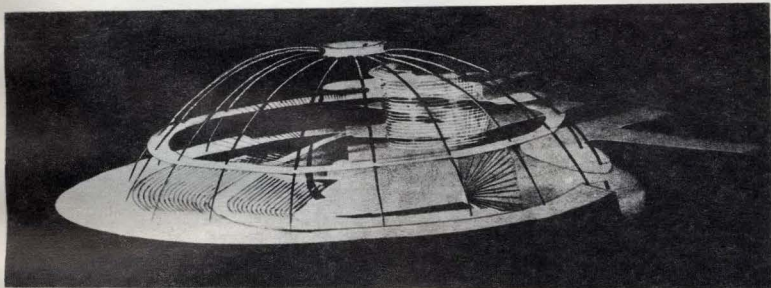
Для архитектора-новатора театр предоставлял богатейшие возможности в поисках модели разумной, функционально целесообразной организации материальной среды для всех сфер деятельности человека. В реальной жизни этот процесс требовал длительного времени, театр сокращал его до минимума.

С другой стороны, в недрах практической деятельности советского театра двадцатых годов формировался заказ новой архитектуре на создание театрального здания, соответствующего задачам, которые решал театр.

Этот заказ сформулировал Вс. Мейерхольдом в его беседе с молодыми архитекторами в апреле 1927 г. Это была своего рода программа-максимум, рассчитанная на далекую перспективу. "Мейерхольд никогда не чувствовал "сегодня", но он чувствовал "завтра", — писал о нем Евгений Вахтангов еще в 1922 г.

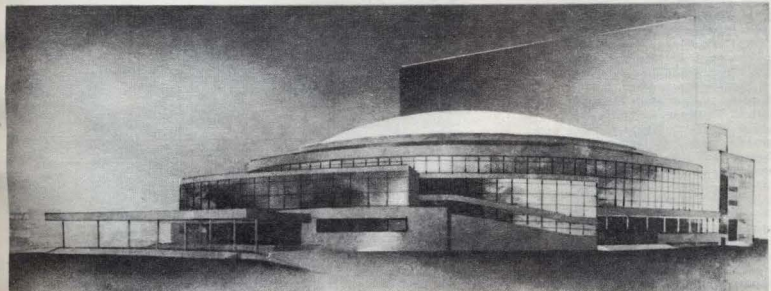
"Я считаю, — говорил Мейерхольд, — что мы должны произвести революцию в области театрального здания. При составлении проектов театрального здания мы должны прервать объективные данные современно-

сти с помощью прогноза. Наша установка в проектировании должна быть на замечательное будущее, лет на сто вперед. Наш проект должен быть... нотти фантастическим, утопичным"². Затем режиссер наметил, по его словам, "ряд утопических задач", которые архитекторы будут переводить на конкретный язык. "До сих пор принято делить театральное здание на зрительный зал и сцену. Этот укоренившийся взгляд мы считали неверным. Мы сегодня должны сказать: есть одно здание, одно целое — театр. Нет пассивного зрителя и активного актера. Сегодняшний зритель — завтра участник зрелища. Если бы в театрах не было разделения на партер, бельэтаж, балкон, оркестр не лежал бы пропастью между сценой и зрителями, не было бы рампы, если бы театр был одно целое, если бы между зрительным залом и сценой был естественный пазух, я двинул бы эту пассивную, зашедшую массу, расшевелил, раскчал бы зрителей, и они, профдеформова по сцене, попали бы вновь на свои места... Прежде всего мы должны бороться со статичностью театрального здания за органическую динамику. Создать условия обличности и передач и передвижений — отсюда динамика современной сцены. Мы даже понятия не имеем о



А. Васков (Бригада ВАСУ). Проект Театрального здания массового музыкального действия в Харькове. Конструкция

Vlasov (VASI Studio). A project of a Mass musical performance theatre in Kharkov. Structural design



Братья Васнины. Проект Театра массового музыкального действия в Харькове. 1930. Перспектива

Vasin brothers. A project of a Mass musical performance theatre in Kharkov. 1930. Perspective design

вертикальном построении сцены. Надо по ходу действия показать слет аэроплана — мы этого сделать не можем в силу коробчатого строения театрального здания. Вы должны построить такое театральное здание, в котором из какого-то верхнего яруса можно было бы спустить видимость аэроплана, не тревожа сидящих на своих местах зрителей...

Сцена должна рассматриваться как колоссальный плацдарм...

Чтобы строить действительно новые проекты, мы должны совершать экскурсии не в Большой, не в Малый театры, а в мир утопии. Из этого мира мы будем спускаться на землю³.

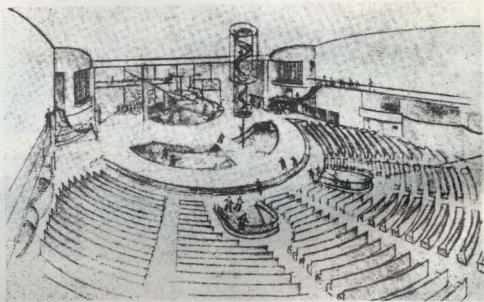
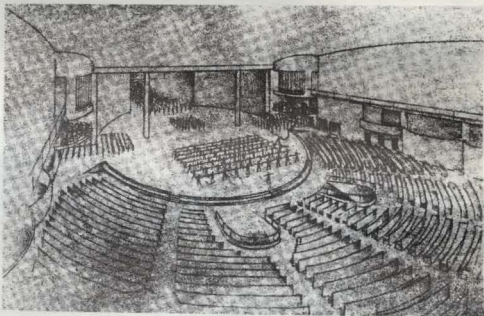
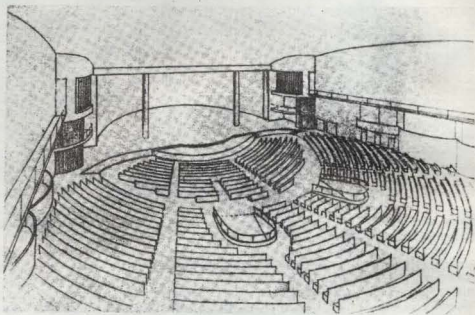
Сигнал был дан, и как бы ответом на эту программу-обращение стали архитектурные конкурсы рубежа двадцатых-тридцатых годов, прошедшие в крупнейших городах страны.

В разработке программ конкурсов отразился взгляд на строительство театральных зданий как на часть капитального строительства всего плана культуры. Особенно важно подчеркнуть то, что в конкурсные программы закладывалась задача культурного обслуживания театральными единицами (центральными и местными) крупных промышленных центров. Аналогичные задачи решались и при проектировании в 20-е годы дворцов культуры, рабочих клубов, школ, детских садов и даже яслей, в которых предусматривались специальные залы достаточной вместимости, способные выполнять функции культурно-просветительских центров небольших масштабов. Таким образом, к рубежу десятилетий у молодой советской архитектуры имелся в наличии уже значительный опыт разработки зданий с залами многоцелевого назначения (народные дома, рабочие клубы, дворцы культуры). Поэтому и новый театр мыслится прежде всего как крупный и остро необходимый в те годы очаг культуры, как центр массово-просветительской работы. Это было естественно и диктовалось требованиями времени.

Театр, который было решено построить в Харькове, тогдашней столице Украины, имел название театра "массового музыкального действия". На его проект был объявлен международный конкурс. В его программе говорилось: "Цель конкурса — найти наилучшие архитектурные формы для проектируемого театра, отвечающего современным задачам массово-музыкально-зрелищного действия и всем новейшим достижениям сценического искусства"⁴.

На харьковский конкурс было представлено примерно 145 проектов, причем 100 из них были присланы из-за границы (12 стран). В конкурсе участвовали Германия, Франция, Америка, Япония и др. По проекту заданию будущий театр должен был вмещать 4000 человек. Подобная величина диктовалась той ролью, которую призван был сыграть театр, обслуживающий большой столичный город.

"Массовость" — первый признак проектируемого театра, "синтетичность" — функциональное его содержание (в зале могли осуществляться все виды зрелищных мероприятий: драматические постановки разных стилевых направлений, оперные и балетные спектакли, цирковые представления, кинодемонстрации, а также массовые собра-



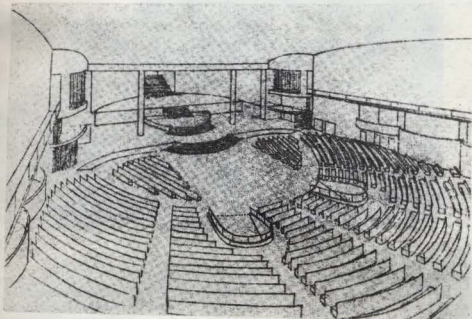
ния — съезды). Программа конкурса предоставляла широкую творческую инициативу участвовавшим в нем архитекторам.

В проектах зарубежных архитекторов было тяготение к сложным интерьерно-конструктивным решениям. Реишичиро Кавакито, архитектор из Японии, разработал интересный вариант круглой сцены, охваченной кольцом спланированных подсобных помещений. Портала как такового нет. Вместо него японский архитектор использует систему из шести колонн, располагая их таким образом, что две первые служат гранью зрительного зала, две другие — в глубине ее. Пространство между колоннами перекрывается системой занавесов, создавая ряд комбинаций порталых отверстий. Трансформация сценической площадки рассчитывалась архитектором по вертикали. Легкая ажурная вертикальная система конструкций, как отмечалось в решении жюри конкурса, давала прекрасные технические возможности для экспериментального театра типа ТИМ (Театр имени Мейерхольда). Зрительские места, по замыслу архитектора, составляли очень крутой амфитеатр (высотой до 13 этажей), куда публика должна была доставляться десятию лифтами. Такая вертикальная организация театрального пространства была продиктована, по-видимому, традиционной для японской архитектуры особой бережливостью к каждому метру используемой площади.

Вальтер Гропиус, автор универсального театра Эрвина Пискатора, предложил проект под девизом "массовый центр". Основной акцент в нем был сделан на сплошной кинофикации сцены и зрительного зала. С помощью кино Гропиус стремился как бы "разрушить" стены, отделяющие зрителя от улицы, и добиться его иллюзорного слияния с остальным миром.

Идея массовости театра, заложенная в основу конкурса, своеобразно была решена архитектором Норманом Вель Гедесом. Его архитектурная композиция представляла собой соединение трех театров: один в здании, вмещающий 4000 человек, второй — на здании, на склонах перекрытий, с открытой астрадой и огромным киноэкраном на 2000 зрителей и, наконец, третий — внизу, на площади, способный принять до 60 000 человек. Так, без сложной механической трансформации решалась задача функционального использования театрального пространства: внутреннего — для драматических и оперных спектаклей, верхнего — для концертов, кинолекций и т. д. и театра на площади — для массовых действий с участием огромного количества народа. Проект Нормана Вель Гедеса получил на конкурсе вторую премию.

Советский архитектор А. В. Власов в своем конкурсном проекте основное усилие сосредоточил на поисках той оптимальной формы театрального здания, которая не препятствовала бы, а, наоборот, способствовала бы дальнейшему развитию нового театра. "Это должна быть прежде всего архитектура простого объема, логичного в своей основе и организованного внутри так, чтобы рост и развитие нового театра не встретились бы с этой стороны его архитектуры каких-

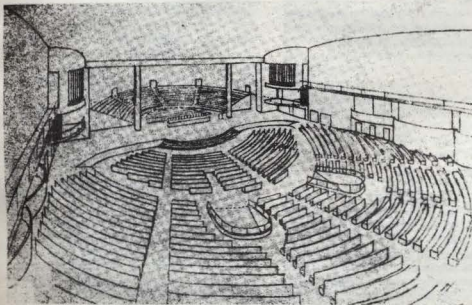


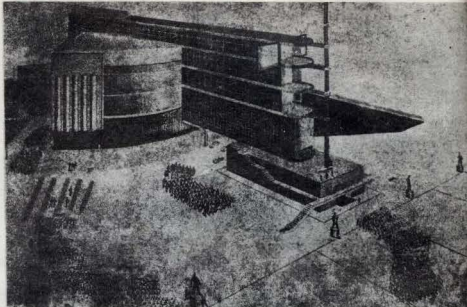
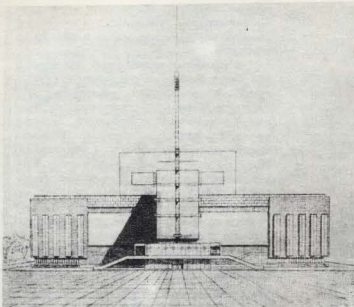
Братья Веснины. Трансформация сценического пространства:

- трехчастная сцена;
- поле массовых действий;
- развернутая пространственная сцена;
- развитый ступенчатый проscениум;
- зал съездов и собраний.

Vesnin brothers. Transformation of the stage space:

- three-part stage;
- mass performance area;
- extended voluminous stage;
- congress and conference hall





любо приятельств. Новый театр требует новой организации, а следовательно, новой архитектуры⁹. — писал автор в пояснительной записке к проекту¹⁰. План театра чрезвычайно прост. Круглый по форме зрительный зал окружен широким кольцом фойе, со стороны сцены к этому кольцу по касательной примыкает сценическая коробка, переходящая в центре в прямоугольный объем вспомогательных помещений, с противоположной стороны ему соответствует далеко вынесенный вперед входной вестибюль в виде разогнутой подковы. Внутреннее пространство зрительного зала и сцены объединено в единое целое огромным, перекрывающим его куполом. Сцена снабжена системой порталных верев спектральной формы, которые могут передвигаться по рельсовым путям до состояния их полного снятия, при котором открываются вся сфера, весь объем. Статичность, неподвижность раз и навсегда заданного пространства старого театра архитектор противопоставил гибкое, динамичное, легкое трансформируемое пространство. "Реальный мир" (зрительный зал) и "мир иллюзий" (сцена) отныне, по замыслу архитектора, должны быть едины подобно тому, как в новом театре артист и зритель составляют единый коллектив¹⁰. Проект Владова — проект бригады АСИ (Архитектурно-строительный институт, Москва) был привнесен по своим качествам к проектам, получившим первые премии.

Лидер конструктивизма 20-х годов Александр Веснин вместе с братьями Виктором и Леонидом представил проект, признанный одним из лучших. Центром архитектурной композиции Весниных как в плане, так и в наружном объеме стал овальный зал, решенный вместе со сценической частью единым объемом. Единый афиштер перекрыт пологом куполом элегантног абриса. Сцена является как бы продолжением зрительного зала и заканчивается полукруглым горизонтом. В зал она выдвигается неглубоким, тоже полукруглым просцениумом. Вся сценическая часть была разделена архитекторами на 74 поднимающихся фрагмента, позволяя тем самым механизировать любую точку площади сцены. Отвечая на заказ конкурса, Веснины разработали четкую и довольно простую схему трансформа-

ции сценической части. Они предложили несколько вариантов.

Если попытаться суммировать основные проблемы, над которыми работали архитекторы — участники харьковского конкурса, то они сведутся к следующему: поискам оптимального решения взаимоотношений между реальным пространством сцены (имеется в виду весь комплекс сценических площадок, где происходит действие) и того пространства жизненной среды, которое она способна вмещать. Иными словами, проблема массовости театра, максимального увеличения числа зрителей сопрягалась, а порой перерастала в борьбу за емкость театрального пространства (если под ним понимать пространство, образуемое и сценой, и зрительской частью театра), способного охватить все уровни и сферы человеческой жизни.

Почти одновременно с харьковским (в 1930-1932 гг.) прошли конкурсы в Свердловске, Ростове-на-Дону, Новосибирске, Иванове — крупных промышленных центрах страны. Эти города, в отличие от старых театральных центров (Москва, Петербург), по существу, впервые решили для себя задачу капитального культурного строительства, одним из главных объектов которого должен был стать массовый "синтетический" театр.

Конкурс на составление проекта большого синтетического театра в Свердловске был организован по заданию Наркомпроса. В программе конкурса особенно подчеркивался вопрос о характере архитектурной выразительности нового архитектурного комплекса, "долженствующего выявить значение здания как массового культурно-просветительского центра"¹¹. В решении этой задачи скрестились точки зрения творческих направлений, чьи проекты были представлены на конкурс. Всего в нем участвовало 11 проектов: АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов); АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов); ВОПРА (Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов); САСС (Сектор архитекторов социалистического строительства при Всесоюзном архитектурном научном обществе — ВАНУ); Ленинградского общества архитекторов-художников; группы архитекторов от города Свердловска; Г. и М. Бархиных; М. Гинзбург-

га; И. Голосова; Н. Ладовского; Д. Фридымана и Г. Глушченко от проектного бюро Свердловского горсовета.

Общим для всех проектов было то, что определялось конкурсным заданием: театральный зал, рассчитанный на 4000 человек, а во время массовых собраний — на 8000; отдельный киноконцертный зал на тысячу человек; группа помещений (лабораторий) для работы над воспитанием массового зрителя и участника массовых действий.

Задача "активизации зрителя", также включенная в программу, преломлялась в конкурсных проектах в виде поисков пространственно-динамических возможностей сцены. Действие глубинной сцены мыслилось архитекторами лишь в сочетании с просцениумом, сценической ареной, периферийным кольцом игровых площадок и притом — в любых комбинациях. Часть проектов брала за основу принцип окружения зрителем действия (проекты Голосова, АРУ, Бархиных, Гинзбурга, Ладовского), проект АСНОВА предусматривал окружение действием зрителя, а проект САСС брал зрительный зал как бы в "кольцо фронтальных действий", перенося центр пространственных постановок на круглую арену-сцену в центре зрительного зала.

Трансформации театрального пространства в проектах свердловского конкурса были направлены не только на расширение функциональных возможностей театра и увеличение его вместимости, но и на выделение отдельного концертного зала. Он решался в едином объеме с основным театральным залом, например в столь разных по архитектуре проектах Бархиных и Ладовского, или как самостоятельный архитектурный объем в проекте АСНОВА. Здесь важно отметить тот факт, что уже на ранней стадии театрального проектирования и строительства ставился вопрос о необходимости наличия в театральном здании второго зала более камерного характера, могущего служить своеобразной лабораторией для поисков и экспериментов.

Проект архитектора Ладовского позволял при одной из предельных трансформаций достичь вместимость театра до 10 тысяч человек. Необычным в архитектурном решении Ладовского была огромная стадионоподобная сцениче-

АРУ (Объединение архитекторов-urbanистов, архитекторы Г. Крутиков, В. Лавров, В. Попова). Проект Большого синтетического театра в Свердловске. 1930. Главный фасад

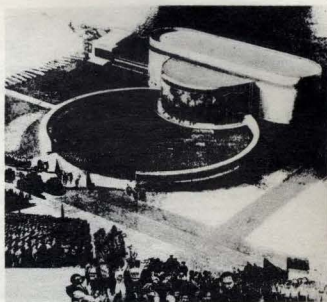
ARU (Association of architects-urbanists; architects: G. Krutikov, V. Lavrov, V. Popov). A project of Sverdlovsk Bolshoi synthetic theatre. 1930. The main facade

АРУ. Проект Большого синтетического театра в Свердловске. 1930. Перспектива

ARU. A project of Sverdlovsk Bolshoi synthetic theatre. 1930. Perspective design

Н. Ладовский. Проект Большого синтетического театра в Свердловске. 1930. Перспектива

N. Ladovsky. A project of Sverdlovsk Bolshoi synthetic theatre. 1930. Perspective design



ская часть театра, сама обладающая возможностью образовывать (вычленять) два самостоятельных театра (по мысли архитектора — юношеского и детского). Эта сценическая часть имела 60 м в ширину и 180 м в длину. Столь огромные размеры кажутся, на первый взгляд, функционально не оправданными и трудноосуществимыми. Но если принять во внимание, что в программе конкурса на свердловский театр особо подчеркивался момент воспитания массового зрителя и участника массовых действий, то станет понятным, как воспринял архитектор Ладовский эту задачу. Для него главное не сидящие в амфитеатре зрители (пусть и активно реагирующие на происходящее на сцене действие), а организованные массы, участвующие в самом действе — отсюда и стадионоподобная форма сценической части театра. "Общая идея закрытого театра, — писал Ладовский, — заключается в том, чтобы дать гибкий организм, способный трансформироваться в объемном и формовом отношении, дающий возможность использования пространства по четырем координатам. Эти установки определили общую форму здания в виде сочетания стадионорободной части с полукруглой формой"⁸.

Почти все конкурсные проекты предусматривали наряду с закрытым театром еще одно театральное пространство под открытым небом: площадь массового действия. В проекте АСНОВА поле массового действия образует в плане слегка наклоненный диск (благодаря уклону местности), переходящий под основным зданием театра в горизонтальную площадку. Этот "диск" заключен в кольцо фойе (группа лабораторий театра), внутренние стены которых служат трибунами для зрителей. Площадь массовых действий в проекте Ладовского — также круглая площадка (диаметр 170 м), но на этот раз она образована перекрытием полуподвального гаража. Над входом в закрытый театр архитектор поместил специальную эстраду-балкон, на которой, по его замыслу, должны были выступать профессиональные актеры, а на разбросанных в разных местах подвизных площадках — так называемый организованный массовый зритель, прошедший уже школу предварительного "воспитания". Проекты АРУ

и Голосова специально не ограничивали лежачую перед зданием театра площадь. Проект АРУ в наружном объеме театра обеспечивал целую группу помещений и балконов для работы с массовым зрителем, расположив их на вертикали сильно выдвинутой центральной части. Голосов же разработал систему специальных площадок перед театром в сочетании с открытой эстрадой и огромным киноэкраном.

Открытый Всесоюзный конкурс на проект оперно-драматического театра в Ростове-на-Дону состоялся в 1930 г. Существенным отличающим его моментом явился результат — строительство одного из первых и крупнейших театров в нашей стране. По сравнению с харьковским и свердловским здесь была запрограммирована несколько меньшая вместимость (Харьков — 4000 чел., Свердловск — 8000 чел., Ростов-на-Дону — 2500 чел.), что, возможно, и явилось одним из факторов реализации конкурсного проекта. Требование наличия в театре наряду с основным малым, концертного зала облизало ростовский конкурс со свердловским.

В ростовском конкурсе выделялись три проекта: Г. и М. Варкиных, Г. Глуценко, а также В. Щуко и В. Гельфрейх. Проект Варкиных представлял собой комплекс из трех соединенных между собой и разных по назначению отдельных объемов: центрального со зрительным залом и сценической частью, бокового с концертным залом и эстрадой (он имел самостоятельный вход, гардеробы, парадные лестницы) и расположенного за сценой и заэкранированного под клуб для артистов, а также ряд вспомогательных помещений (репетиционный и тренинг-залы). Центральный зрительный зал помимо амфитеатра имел также шартер и балкон. Партером с амфитеатром и одним балконом был решен артильный зал и в проекте Глуценко, а Щуко и Гельфрейх предложили сочетание пологого амфитеатра с высоко поднятым над ним глубоким балконом. Подобная разбивка зрительского пространства уступала чистоте решения сплошным амфитеатром (например, в проектах Власова и Весниных в Харькове), но была продиктована, по-видимому, стремлением авторов добиться наименьших площадей и кубатур

при заданной программе.

Строительство ростовского театра велось по проекту архитекторов В. Щуко и В. Гельфрейха. Весь комплекс помещений театра был решен авторами единым замкнутым объемом. Концертный зал поднят на уровень 4-го этажа и обслуживается двумя парными лестницами большего типа с лифтами, связывающими публику малого зала на уровне остекленных галерей, связывающих лестницы с кулуарами малого концертного зала. Галереи, окружающие основную объем театра, были предназначены для библиотеки и музея.

Здесь уместно сказать, что почти все театральные проекты начала 30-х годов предусматривали наличие специальных помещений (иногда даже в отдельных архитектурных объемах) для развешивания самых разнообразных выставок, например тематических к каждому спектаклю, помогавших массовому зрителю и восприятию действия. В этом была заключена одна из составных частей этикета архитекторов на условии программы конкурсов: выявлять культурно-просветительскую роль театра.

Сценическая часть ростовского театра хорошо продумана. Раскрывшись в зал большим порталом (19х12 м), она состоит из вращающегося диска, окруженного кольцом. Они могут действовать и как единый поворотный круг, и разделяло для передачи встречных движений. Сильно вынесенный вперед проscениум переходит в частичное перекрытие оркестра и объединяется со зрительным залом при помощи двух угловых площадок (связанных с залом лесенками).

Основной материал, примененный в строительстве театра, — железобетон и кирпичная кладка.

Строительство ростовского театра затнулось на несколько лет.

Так же долгие годы шло строительство еще одного крупнейшего театрального здания в столице текстильного края, Красном Манчестере: городе Иваново-Вознесенске. В конкурсе на проект этого театра приняли участие: А. Власов, И. Голосов, А. Оль, М. Оленев, Н. Троцкий, И. Дубов и Н. Кадников. Сооружение же было по проекту архи-

тектора Власова. Проект театра в Иваново-Вознесенске был разработан всего лишь год спустя после создания А. Власовым его проекта харьковского театра, одного из наиболее острых в своей новаторской конструктивной и архитектурно-пространственной трактовке. Но он принадлежит уже к другой архитектуре. Проект театра в Иваново создавался в условиях начинавшегося общего стилистического поворота в советском искусстве, ярко отразившегося на его архитектуре. По сравнению с харьковским проектом ивановский театр понес значительные потери в отношении чистоты и завершенности объема. Вместе с тем ивановский театр являл собой одно из крупнейших осуществленных театральных сооружений нового типа (особенно в его внутренней части).

Подчиняясь рельефу местности, здание как бы выбирается на откосе мощными ступенями. Нижний ярус этой ступенчатой композиции играет роль подпорной стенки. В его объеме расположены главный вестибюль с парадной лестницей, фойе, буфеты, гардеробы. Здание имеет два зрительных зала: малый концертный зал на 500 мест и большой, первоначально запроектированный на 2500 зрителей. В плане зал представлял собой трапецию, широкой стороной обращенную к сцене. Стена трехпортовой. В качестве достоинств нового театра критик отметил "удачное использование в этом проекте рельефа участка, определенное художественное нарастание масс театра, логичное и торжественное разветвление в пространстве вестибюля, широких лестниц, фойе и зала, отчетливое выражение каждого внутреннего пространства вовне, в наружном объеме, достаточно сильную обработку фасадов без классицизирующей утрировки..."⁹

Харьковский, свердловский, ростовский и ивановский театры образуют группу универсальных, синтетических театров. Это не театры в привычном смысле, а центры, крупные очаги культуры развивающихся промышленных городов.

К группе синтетических театров по комплексу архитектурно-театральных задач можно присоединить и проекты архитекторов К. Мельникова и Н. Ладовского, выполненные ими для вполне конкретного, обладающего своей, пусть и небольшой, историей театра МОСПС (Московского областного совета профессиональных союзов).

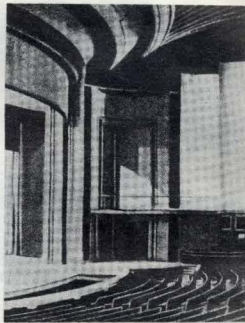
Девизом проекта К. Мельникова могут служить его слова: "Эстетика театра не красота, а сила максимальных возможностей"¹⁰. Поэтому смысловой центр его проекта составляла "максимальная возможность" трансформации сценической части (и особенно ее декорационного оформления) и зрительного зала, рассчитанного на 3000 человек (по условиям конкурса — на 2500 человек). Огромный барабан, перпендикулярный плоскости сцены и как бы начиненный декорациями, как предлагал архитектор, мог при своем вращении мгновенно перевести "декорационный кад" на глазах у зрителя. "Сущность архитектуры моего проекта, — писал Мельников, — считать театр динамическим искусством: артист в движении, голос его в движении, действие меняется, свет есть движение; отсюда, чтобы прибли-

зить зрителя к театру, — зритель тоже в движении"¹¹. В соответствии с проектом зритель мог приближаться к трем запроектированным сценам попеременно, причем здесь также использовалось вращательное движение.

Проект архитектора Н. Ладовского по многим характеристикам восходил к его проекту Большого Синтетического театра в Свердловске. Основа их — пластически пространственное единство трех театров с развитой системой лабораторных помещений. Архитектура Ладовского, принявшая в проекте Театра им. МОСПС более пластические завершенные формы, дала один из интереснейших примеров организации окружающего театр пространства, живущего по тем же законам, что и внутренний его объем.

Проектирование новых советских театров на первом этапе шло под знаком "массовости" и "синтетичности". Сейчас, с временной дистанции, становятся понятными и объяснимыми и кажущаяся "гигантомания" зрительных залов, и "утопичность" трансформации театрального пространства... Расчет строился скорее на организмованное массового зрителя, нежели на имевшиеся конкретные театральные коллективы. Коллективы, способные освоить все возможности, которые давал им новый театр, было явно недостаточно. А "массовый зритель", пройдя через "лаборатории" нового театра, условно "начальную школу" театрального искусства, уже вполне реально существовал.

Оценивая проекты массовых синтетических театров, надо учитывать еще и тот факт, что культурная миссия нового



В. Шуюк и В. Гельфрейх. Оперно-драматический театр в Ростове-на-Дону. 1933. Просценум (снимок 1936 г.)

V. Shchuko and V. Gelfreich. Rostov-on-Don Opera and Drama-house. 1933. Proscenium (1936 photo)

Н. Ладовский. Проект Театра МОСПС. 1930. Макет

N. Ladovsky. A project of Moscow Regional Trade Union Theatre (MOСПS). 1930. A model



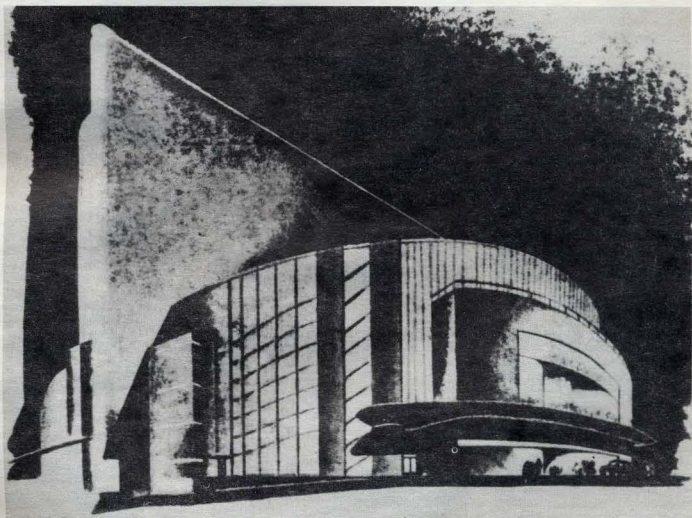
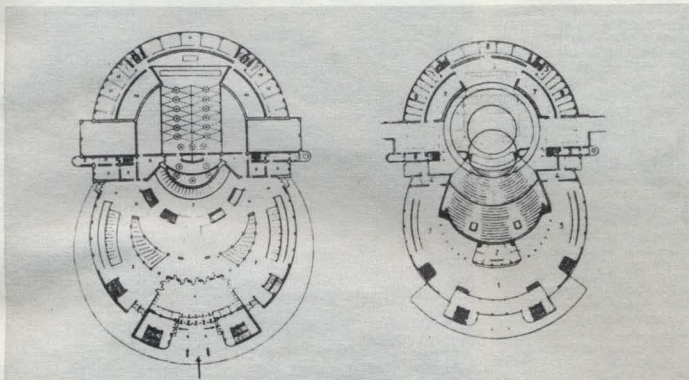
Примечания

1. Мельников. О проекте театра МОСПС. 1931 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. "М.: Искусство", т. 2. "С. 169.
2. В. Мейерхольд. Беседа с молодыми архитекторами 11 апреля 1927 года. "В кн.: В. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речь. Беседы". М., 1968. "С. 491.
3. Там же. "С. 492-494.
4. Советская архитектура. "1931. "N 1. "С. 60.
5. Там же. "С. 84.
6. Там же. "С. 84.
7. Советская архитектура. "1932. "N 1. "С. 58.
8. Там же. "С. 65.
9. Р. Хягер. Мастера молодой архитектуры // Архитектура СССР, 1934. "N 9. "С. 34.
10. К. Мельников. На повестной записки к конкурсу проекту // Мастера советской архитектуры об архитектуре. "М.: Искусство, 1975. "Т. 2. "С. 169.
11. Там же "С. 169.

Г. Глущенко. Проект Опера-драматического театра в Ростове-на-Дону. 1930. Перспектива, планы

G. Glushchenko. A project of Rostov-on-Don Opera and Drama-house. 1930. Perspective design, plans

99



Архитектура "азиатских нег"

Дмитрий Шейдковеский

В 1671 г. в Версале двор Людовика XIV увидел турецкое посольство Солиман-аги. "Прием был организован следующим образом: во-первых, турок заставили очень долго ждать, а во-вторых, принjali их в галерею нового дворца, убранной со сверхъестественной пышностью. Король сидел на троне, и на королe был костюм, на котором бриллиантов было на четырнадцать миллионов ливров. Но опытный дипломат Солиман-ага удивил французский двор гораздо более, чем рассчитывали удивить его самого. У Солимана было такое выражение лица, будто в Турции все носят костюмы, на которых бриллиантов на четырнадцать миллионов ливров... Поведение турецкой делегации не понравилось королю... и драматургу было приказано непременно ввести в пьесу шутовскую ту-рекую сцену"¹.

Мольер включил ее в своего "Мешианина во дворянстве", но этим дело не ограничилось. Министр Колбер принял меры, чтобы впредь декорации, в которых должен был явиться король перед иноземцами, содействовали успехам французской дипломатии. Он предложил: "... вместо того, чтобы отделять так много комнат по французской моде, лучше было бы украсить их в манерах, которые любят разные народы мира — турецкой, персидской, индийской — и, выполняя это, следует не только делать точные копии орнаментов, которыми украшают эти народы свои дворцы, но и предпринять исследования, какова у них мебель и все другие предметы обихода, и в результате все иностранцы найдут удовольствие открыть у нас... свою собственную страну и все величие мира, заключенное в одном дворце"². Такова одна из легенд о рождении восточной экзотики в европейской архитектуре.

Можно найти еще много других путей, какими восточная мода проникла в зодчество Запада XVIII столетия. В течение этого века едва ли не во все европейских дворцах появились залы, отделанные в китайском духе. Несколько парадных резиденций получили экзотические черты и в экстерьере: их украсили высокие, загнутое по краям крыши, необычная скульптура, яркие наружные росписи. Множество разнообразных "восточных" павильонов заполнили европейские парки. Среди них были китайские мостики и пагоды, павильоны с колокольчиками на кровлях, турецкие беседки в виде мечети с миниатюрными минаретами, всевозможные хижины-зрелища странного вида, украшенные арабской вязью или каравулями, изображающими нерогатых. На садовых прудах появились позолоченные "восточные" лодки, созданные по рисункам путешественников.

Постройки "экзотических стилей" были разбросаны по всей Европе от виллы Фаворита под Палермо до Чуфурова — имениа, стоявшего на границе Кавказской губернии и Уфимского наместничества, от Шантильи под Парижем до дворца Дротнинггольма в Швеции, от Пильница под Дрезденом до Царского села.

DE BONNELLES
Appartenant
A M. LE DUC d'UZES
A PARIS
Chés le Roye Rue des Augustines
1784.



VIEW DU PAVILLON CHINOIS ET DE LA MAISON DU PHILOSOPHE A BONNELLES

К сожалению, Россия чаще всего выпадает из поля зрения тех многочисленных зарубежных исследователей, кто интересуется постройками шинуазри и тюркери. Между тем в общей картине интернациональных связей архитектуры конца XVII, XVIII и начала XIX в. экзотические сооружения, возведенные в окрестностях Москвы и Петербурга, занимают особое место.

Восточное направление в русской архитектуре XVIII в. принадлежало к числу наиболее противоречивых явлений, отражавших взаимодействие русского и западно-европейского зодчества.

"Открытие Востока", совершившееся в Англии, Франции, Германии и проникшее в Россию, сдвинуло для русской архитектуры частью "открытие Запада". Постройки в восточном стиле приходили в Россию с Запада несмотря на то, что подлинное восточное наследие было ближе русскому зодчеству, чем архитектурным традициям многих европейских стран. На территории России стояли постройки настоящей восточной архитектуры: мечети в Казани, Кашимово, Очаково, пагоды в буддийских монастырях Бурятии, дворцы и крепости восточного средневековья в Крыму. Тем не менее проекты в восточном духе отделялись в сознании русских зодчих от подлинных восточных построек.

В то же время, буквально начиная с первых фактов истории шинуазри в русском зодчестве, мусульманство не только увеличило новейшими достижениями архитектурной моды, но и желание превзойти ее. Пет I был единственным из европейских монархов, который решил, что для создания китайских парковых павильонов нужно пригласить архитектора прямо из Китая. В 1720 г. он поручил Льву Измайлову исполнить это³. После не удалось пригласить китайских мастеров, но рисунки, ткани, вазы с изображениями различных зданий были доставлены.

Противоречивым было и положение русских построек "восточного направления" в контексте европейской экзотической архитектуры. Если китайщина бы-



ла для России западным явлением, то англичане или немцы воспринимали русскую архитектуру как восточную и включали ее в число образцов для парковых сооружений наряду с китайскими или мавританскими постройками. В конце XVIII столетия "для любителей необычных вещей" составлялись проекты "садовых домиков в московском вкусе" и "русских качелей"⁴. Причем западно-европейским путешественникам казалось, что архитектура классицизма играла такую же роль в изменении среды русских городов, как, например, строительство регулярной Калькутты на фоне средневекового зодчества Индии. Елисейко Реджинальд Хибер писал: "Калькутта — паразитическое место; она так сильно напоминает Петербург, хотя и не столь великодушна, что иногда мне кажется, будто я в России"⁵.

Наряду со всеми этими противоречиями можно увидеть постоянную смену европейских образцов, на которые ориентировалось экзотическое направление в русской архитектуре XVIII в. Сначала увлекались голландскими интерьерами, отделанными китайским лаком, или европейскими подделками под него. Роспись мебели и даже некоторых комнат "на китайское дело" встречалась в усадьбе царя Алексея Михайловича в Коломенском. Любопытен отрывок из описания свадьбы племянницы Петра I Екатерины Иоанновны с принцем Карлом Леопольдом Макленбургским: "... брачное ложе находилось в комнате украшенной в японском вкусе и наполненной японскими лакированными вещами, каких... у русских много"⁶.

Тем не менее цельных архитектурных решений первой половины XVIII в., связанных с "восточной темой", можно назвать лишь несколько: комнаты дворца Леофорта в Москве, японский кабинет Монтелизера в Петергофе, японский павильон в старом Ораниенбаумском дворце Меншикова. Вероятно, эти произведения показывали на русской почве ту же способность к синтезированию разнообразных по своему художественному характеру элементов,



Китайский павильон в парке Боннель в Париже. 1784

Chinese pavilion in Bonneville park in Paris. 1784

А. Ринальди. Большой Китайский кабинет Китайского дворца в Оранienбауме

A. Rinaldi. The Big Chinese study in the Chinese Palace at Oranienbaum

которую проявило барокко и в Англии, и в странах Центральной Европы.

Постепенно от увлечения голландскими интерьерами, насыщенными китайскими или японскими вещами, зодчие, строившие в России, и их заказчики перешли к интересу к немецкой шинуазри, пропитанной духом рококо. Это особенно заметно в постройках, созданных Антонио Ринальди. В них "восточный стиль" как художественная система впервые появился в русской архитектуре.

Это произошло при строительстве дворца Петра III в Оранienбауме, затем Китайского дворца Екатерины II в том же ансамбле. Шинуазри выступало значительно активнее, чем прежде, в этот переломный период между барокко и классицизмом. Проявления "китайского вкуса" влетали в ткань еще не сформировавшегося стиля, где соседствовали черты рококо, раннего классицизма в сочетании с явлениями, связанными с зарождением пейзажного сада.

"Воображаемый Китай" Ринальди отражал страстный поиск новых впечатлений, захвативший искусство эпохи. При этом ведущую роль сыграли Оранienбауме приципы рокайальной "художественной игры". Шинуазри Ринальди не несло на себе черты просветительского интереса к точному воспроизведению национального стиля, обозначавшему определенный регион, как это было у Чембера и его английских последователей. Экзотика превращалась у него в гротескную фантастичность. Китайские кабинеты служили мощными декоративными акцентами, "взвешивающими" воображение зрителя своей необычностью, а не залами-музеями, дававшими представления о далекой стране. Цель мастера — возбудить игру воображения. Эта игра была рассчитана на обострение чувств, а не на обогащение разума. В Оранienбауме экзотика "захватывала дух" посетителя, подобно тому как сердце его замедляло при молниеносных взлетах и спусках по Кательной горке, построенной в Оранienбаумском парке.

В 1770-х годах в России утвердился "китайский вкус" английского образца, вытеснив голландские, немецкие, французские прототипы. Этому содействовали многочисленные увражи Чембера, Халфпenni, Овера, Райта, чье влияние чувствовалось во всей европейской экзотической архитектуре. В России переводили Чембера по личному распоряжению Екатерины II. А. Волотов издавал отрывки из книги Хиршфельда, где говорилось об англо-китайских садах. Ю. Фельген, П. Неелон и другие зодчие копировали "китайские" чертежи из английских увражей. Главным "источником" воплощения новых экзотических идей в русской архитектуре начиная с 1770-х годов стало Царское село. Здесь китайская игра обрела имя. Частью императорского парка завладел "каприз". Недаром это слово повторялось в названиях царскосельских построек.

Первоначальный замысел Китайского ансамбля в Царском селе создал А. Ринальди. Он предложил построить в "Зверинце" китайскую деревню, китайскую оперу и китайский павильон над каналом. Все они не были возведены по его замыслу, но проекты частично сохранились. В них зодчий сочетал классицистическую ясность объемов с порывающим всю поверхность зданий декором, близким к тому, что встречается в рокайльных экзотических интерьерах. Наружные стены как бы обтягивались восточным шелком с изображением драконов, букетов, деревьев.

Особенно интересно сооружение, возведенное в те же годы, когда создавались проекты Ринальди, и не привлекавшее внимания исследователей. На плане Царского села 1778 г. был обозначен "Китайский городок"⁷. Он был построен в 1772—1773 гг. Городок состоял из множества отличающихся друг от друга домиков. Все они были маленькие, совершенно игрушечные, с одним или двумя окнами, но большинство в несколько этажей. Одни обладали крошечными портками, другие были расчерчены рустом, третьи имели на крыше балюстраду с миниатюрными вазами. Существенно то, что в них не было типичных черт шинуазри. Это была декорация, которая могла участвовать в оформлении различных празднеств. В



ходе одного из торжеств городок должен был изображать столицу крымских ханов Бахчисарай. Такая способность участвовать в различных по своему характеру действиях была присуща сооружению, связанным с рокайльными "играми". Например, в Швеции подобные превращения происходили в Дроттингхольме, загородной резиденции королей: "Когда король хотел ужинать а la chine и так провести весь день... на двери аудиенц залы вывешивали туза червей... (если же все должно было идти обычным образом — Д.Ш.), то на той же двери вывешивался король пик"⁸).

В Царском селе в начале 1770-х годов появились китайщина иного характера в творчестве Ю. Фельтена и И. Герарда. Листы их чертежей, связанные с Царским селом, были проникнуты впечатлением заброшенности, удаленности от цивилизации. Это — то удивительные необычные беседки, то уже почти незаметные развалины каких-то древних зданий, античных или китайских, заросших лесом, то постройки, составленные из кусков скал. Важна в данном случае была не только архитектура, но и особый характер восприятия природы. Изображалась среда, в которой человек не мог чувствовать себя "нормально". Создавался как бы "каприз мироздания". Восточные павильоны, которые Ю. Фельтен и И. Герард предлагали поставить в этом искусственном пейзаже, были уже, несомненно, английского происхождения. Китайские беседки, мостики, скамейки, крошечные турецкие "мечети" точно напоминали листы из книг Хаффлени.

Мотивы, намеченные в рисунках Фельтена и альбоме Герарда, были привнесены в парекосельский ансамбль лишь отчасти. В этом стиле оформлены лишь длинный каскад из рваного камня, протянувшийся вдоль границы парка, и "искусственные горы" Большого и Малого парков.

Китайскую деревню расположили среди двух этих "искусственных гор". Создавалось впечатление более сложного, чем на самом деле, рельефа местности. Подъезжавший из Петербурга к Царскому селу должен был сначала миновать арку Большого Каприза. Его встречала "скалястая гора", прорезанная воротами, над которыми нависали необычно пожелтевшие и подстриженные деревья и кустарники, намеренно "ликие". Наверху — китайская беседка с изогнутой кровлей, поддерживавшаяся мраморными колоннами. Следовало проехать короткий темный туннель, и налево, у дороги, должны были стоять ярко раскрашенные постройки Китайской деревни. Впереди виднелся Малый китайский каприз, направо — парк с

живописными озерами и островами и Скрипучая беседка, сооруженная Фельтеном. Общий замысел заключался в том, что приезжавший, попадая в Царское село, должен был проехать сквозь этот непривычный, невиданный мир заморских построек, мир "каприза", где все не как в обыденной жизни, и лишь затем приблизиться непосредственно к дворцу.

Китайская деревня состояла из короткой улицы и восьмиугольной площадки с пагодой в центре. История ее строительства достаточно сложна и запутана. Первоначальный замысел приписывают А. Ринальди. Затем в работу включились Нееловы, которые к тому времени познакомилась в натуре с китайскими павильонами английских парков. Была заказана через русского посла в Лондоне модель знаменитой пагоды Чамбера в Кью. В 1780 г. все работы в китайском стиле были поручены Чарльзу Камерону, предложившему вскоре изменить систему декора, близкого раньше отделке фарфорового Трианона в Версале. Стены покрывали фаянсовые плитки. Камерон приказал все их снять, здания выштукатурить и фресками "выписать различными цветами по вкусу китайскому". Он предполагал установить на возведенных зданиях "на каждом разных китайских фигур, орнаментов наверху каждой кровли, из белого железа паллы, 68 драконов из такого же железа, для стоку воды, труб с орнаментами 40...8 дельфинов"⁹. В отличие от декора Ринальди, который как бы "обтравивал" здания "китайской тканью", Камерон создал "оживленную" скульптурную китайчину.

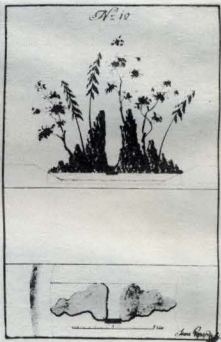
Его восточные гротески — фигурки китайцев, жемчужные драконы и дельфины, гирлянды невиданных цветов, ярко раскрашенные, стоящие на тумбах мостов и крышах домиков среди горящих фонарей, колокольчиков и множества флагеров, дивающихся под порывами ветра, вроде бы далеки от творчества Камерона-классициста. Мастер проявил здесь удивительную способность первоуполнения, создавая особую среду художественной экзотической игры.

Для многих ансамблей в китайском стиле XVIII в. характерно перенесение фрагментов обыденной жизни в необыкновенную по своим свойствам среду, где все элементы те же: столовая, спальня, сад, но они приобретали как бы по капле непривычную стилистическую форму, а действующие лица сохраняют свои обычные функции: стража оставалась стражей, адъютанты — адъютантами, но получали иной облик.

Из Царского села восточный вкус в английском духе распространился по России. Сохранились воспоминания о

А. Ринальди Китайский городок. 1772-1773. Рисунок из альбома П. Неелова

A. Rinaldi (?). China village. 1772 - 1773. A drawing taken from P. Neelov's album



том, что в Кукове в конце XVIII в. гостей удивляли катания по пруду вокруг острова с Китайской беседкой на китайском судне, созданным архитектором А. Мировым (вероятно, по рисункам, опубликованным В. Чемберсом). Яхтой управляли матросы в "восточных" костюмах. В поместье Ярополец графа Чернышова миниатюрная мечеть с двумя минаретами, построенная по урвужу В. Райта, напоминала об участии графа Захара в Турецкой войне. П. Румянцев в своей усадьбе Черенки приказал возвести несколько турецких, молдавских и китайских сооружений, предназначившихся для феерического празднества.

Проблема взаимосвязей "экзотической архитектуры" с основным руслом стилистического развития европейского и русского зодчества, безусловно, принадлежит к числу наиболее интересных и существенных для понимания эпохи. "Китайскому вкусу" пришлось столкнуться с несколькими сменявшими друг



И. Герард. Проекты парковых композиций для Царского села. 1770-е годы

I. Gerarde. Landscape architecture projects for Tsarskoye selo ensemble. 1770-s



друга "большими" стилями. Каждый из них по-разному реагировал на это взаимодействие, раскрыв свои особенности может быть ярче, чем в других, более обобщенных случаях.

Барокко в силу своей способности объединять и синтезировать различные традиции предложил метод, когда экзотические элементы оставались лишь необычными художественными акцентами в контексте общей универсальной системы. Египетские обелиски стали органическими частями барочного Рима, "китайские" крыши подчеркивают барочную насыщенность архитектурной композиции дворца Пильниц — загородной резиденции курфюрстов Саксонии. Восточные предметы наполнили интерьеры барочных дворцов, в том числе и в России. В эпоху рококо увеличилась роль произведений восточного декоративно-прикладного искусства в интерьере, парковые беседки стали превращаться в преувеличенные "фарфоровые безделушки", подобные чайному до-

мику в Сан-Суси или царскосельским павильонам на проектах Ринальди. Возник принцип театрального оживления "экзотической среды". Архитектурные мотивы, созданные воображением или вдохновленные восточными тканями, изображениями на лаковых изделиях или фарфоре, включались в легкую и приятную рокайльную игру.

Иное положение возникло, когда появился "странный" классицизм XVIII в. и достиг распространения пейзажный тип сада. В соответствии со своей программой классицизм не мог принять иного идеала, кроме античного, или образа, приравненного к нему. В России получило высокое признание то, что Чемберс попытался теоретически обосновать равноценность античной и древнекитайской традиции. Переводы его трактата распространились среди русских аристократов и зодчих. Камерон оказался его последователем, пытаясь воспроизводить восточные мотивы с возможно большей точностью, как это было сделано при строительстве павильона в парке Кью или ее несохранившейся копии в Царском селе. Другие мастера Англии, Франции, Германии, России в многочисленных узорах, предлагавших разнообразие проекты садовых павильонов во всех возможных "вкусах" — китайском, индийском, турецком, мавританском, русском, даже таянском, разработали целую систему "малых стилей", формировавших направление, противопоставленное следованию античности.

Существование таких явлений в эпоху регламентированной, замкнутой в мире собственных образов классицистической архитектуры было возможным лишь в рамках художественной системы пейзажного парка с ее "открытым" в стилистическом отношении архитектурным характером.

По мере развития этого направления отдельные экзотические "вкусы" переплетались между собой. В произведении Нэпа или Леке это превращало уже эклектику. В целом поиски необычных, поразжающих воображение источников творчества, противопоставленных античному идеалу, свидетельствовали об усложнении стилистического развития в западно-европейском зодчестве XVIII в., предвещавшем разрушение целостности архитектурного стиля.

Приходится констатировать, что те причины, которые вызвали к жизни шиншавари, тюркери и другие подобные явления в искусстве Франции и Англии, в русской культуре XVIII столетия вряд ли присутствовали. Для архитектуры России, убыстренным темпом, в кратчайшие сроки осваивавшей все формы интерпретации классического насле-

дия, явления кризиса стилистического единства не были характерны. Напротив, барокко, рококо, даже классицизм не успели исчерпать в России заложенные в них возможности "выговориться до конца".

И.Э. Грабарь называл русскую китаяшину "милой игрушкой, рожденной в родственные ей своим сверканием дни рококо". Действительно, постройки русской шиншавари XVIII в. в контексте европейской архитектуры "восточного направления" принадлежали скорее к рокайльному типу. Этого влияния не избежали ни Ринальди, ни Камерон. Даже постройки, связанные с работами Чемберса, приобретаемые в России ярким вкрапленным игровым характером. Это было неслучайно. В русской архитектуре очень уж резким был переход от монументального барокко к развитому классицизму. Чистому, настоящему рококо как бы не осталось времени и места в зодчестве России. Слишком стремительно шло развитие. Может быть в русской китаяшине поэтому и продолжал жить "дух рококо" в эпоху классицизма. Рококо, мало выразившееся в русской архитектуре в условиях убыстренного стадийного развития зодчества России, пользуется именно экзотическими формами китаящины, договаривало свои невысказанные слова.

Примечания

1. Булгаков М.А. Избр. соч. — М., 1976. — С. 483.
2. Perrault C. Parallele des Anciens et de Modernes... v.IV. — Paris, 1697. — p. 273.
3. ЦГАДА, ф. 9, оп. 2, ед. хр. 45, л. 200. Автор выражает глубокую благодарность Ю.М. Овсянникову за то, что он обратил внимание его на этот документ.
4. Grohman J. Indeehemagazin fur Gartenkunst — Leipzig, 1799, bd. 27, pl. VI; Ibid, 1798, bd. 13, pb. IV.
5. Heber R. Nazzative of a Journey... v. II. — London, 1828, p. 318.
6. Цит. по Уханова И.Г. Брумкорст — петербургский мастер лакового дела/Культура и искусство Петровского времени. — Л., 1977. — С. 174.
7. ГЭ ор, инв. N 12882.
8. Impey O. Chinoiserie... Oxford, 1977. p. 29.
9. ЦГИА, ф. 470, оп. 5, ед. хр. 898, л. 149.

Dmitri Shvidkovsky

THE ARCHITECTURE OF "ASIAN BLISS"

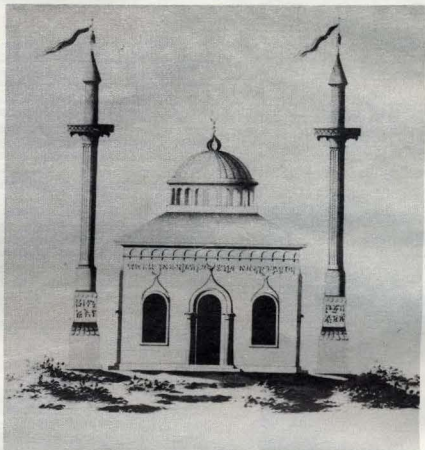
In 1671 Ludwig XIV's court at Versailles was receiving the Turkish ambassador Soliman-Aga. "The reception was organized in the following manner: first, the Turks were kept waiting for a very long time, and second, they were received in the gallery of a new palace decorated with extraordinary splendour. The king himself was seated on a throne, and his garments bore 14 million luidors' worth of diamonds. But Soliman-Aga, a skilful diplomat, surprised the French court a lot more that the court had expected to surprise him. The expression on his face suggested that it was common in Turkey for everyone to wear a suit with 14-million luidors' worth of diamonds. The behaviour of the Turkish delegation displeased the king... and Mollier was ordered to include a comic scene with Turks in his play"(1)

The playwright did introduce the scene into his "Bourgeois in Nobility", but it did not stop at that. Foreign Secretary Colbert took steps to make sure that the settings amid which the king appeared before foreigners should contribute to the success of French diplomacy. He suggested the following: "...instead of decorating the rooms all in the French manner, wouldn't it be better to decorate them in manners favoured by different peoples — Turks, Hindus, Persians — and, in doing so, not only should we endeavour to make exact replicas of the decorations, but we must also study those peoples' furniture and all their household articles. As a result, every foreigner will be delighted to discover his own country at our palace, grasping the grandeur of the entire universe encompassed within one palace". (2)

This is just one of the legends about the origin of Oriental exoticisms in European architecture.

Besides this, Oriental fashion had penetrated into Western architecture of the XVIII century in many other ways. During this period most European palaces had halls decorated in the Chinese style. A few major residences got new exotic features in their external design as well: high roofs with curving edges, unusual sculptures, bright outdoor murals. A vast number of oriental pavilions of different sorts populated European parks. There were Chinese bridges and pagodas, pavilions with bells on their roofs, Turkish mosque-like summer houses with miniature minarets, stangely-shaped hovels decorated with Arabic lettering or with scribble imitating hieroglyphs. Adjacent ponds boasted "Oriental" boats based on travelers' drawings.

"Exotic-style" architecture spread all over Europe from Favourite's villa near Palermo to Chufarovo, an estate on the



border between Kazan and the Ufa provinces in Russia, from Chantilly near Paris to the Drotningholm palace in Sweden, from Plinitz near Dresden to Tsarskoye Selo.

Unfortunately, Russia is often left out of the scope of numerous foreign researchers interested in chinoiserie and turkerie architecture. It must nevertheless be noted that the image of international influences in world architecture from the end of the XVII to the beginning of the XIX century would be incomplete without the exotic structures erected near Moscow and Petersburg.

The Oriental trend in Russian architecture in the XVIII century is one of the most controversial phenomena in the reciprocal influence of Russian and West-European architecture. The "opening up of the East" which was taking place in Great Britain, France, and Germany and was starting to penetrate into Russia, was part of the "opening up of the West" for Russian architecture. Oriental-style buildings were introduced into Russia from the West notwithstanding the fact that genuine Oriental structures were more inherent to Russian architecture that to

Ю. Фельтен. Проект павильона в виде мечети. 1770-е годы

U. Felten. Design of a mosque-like pavilion. 1770-s

Проект парадной для Китайской деревни

A project of a pagoda for the China village

the European tradition. Russia had a lot genuinely Oriental buildings: mosques in Kazan, Kasimov, Ochalov, pagodas in Buryat Buddhist monasteries, palaces and castles from the Oriental Middle Ages in the Crimea. Nevertheless Oriental-style projects stood apart from genuine Oriental architecture in the views of Russian architects.

At the same time, the first steps of chinoiserie in Russian architecture showed not only an enthusiasm for the latest fashion in architecture but also a desire to surpass it. Peter the I was the only European monarch to decide that in order to create Chinese garden pavilions one should have an architect imported from China. In 1720 he assigned this mission to Leo Izmailov. (3) The ambassador failed to bring Chinese craftsmen to Russia but instead he brought drawings, tapestries, and vases depicting various buildings.

The place occupied by Russian "Oriental-style" structures in European exotic architecture was also controversial. While Chinese style was a foreign influence in Russia, in Great Britain or Germany, Russian architecture was regarded as Oriental. Therefore it was included in styles to be used in garden decorations alongside Chinese and Mauritiantian ones. In the XVIII century, projects of "Moscow-style summer-houses" and "Russian seesaws" were drawn up for "connoisseurs of exotic objects". (4) West-European travellers considered that classical architecture played the same role in changing the landscape of Russian cities as, for example, the regular construction in Calcutta against the medieval backdrop of ancient Indian architecture. Bishop Reginald Heber wrote: "Calcutta is a striking place, but it re-

sembles Petersburg so strongly that at times it seems to me that I am in Russia" (5).

Along with all these controversies one may also note the constant change of European prototypes which influenced the Oriental trend in the Russian architecture of the XVIII century. At first Dutch interiors with Chinese Lacquer (or its European imitations) were the common passion. Pieces of furniture and even several rooms in Tzar Alexei Mikhailovich's estate in Kolomenskoye near Moscow were decorated in "the Chinese manner". The following excerpt from the description of the wedding of Catherine (Ekaterina Ioannovna), niece of Peter the I, and Prince Charles Leopold of Meklenburg is also of interest: "The nuptial bed was in a chamber decorated in Japanese style and full of Japanese lacquer objects, of which Russians have quite a few". (6)

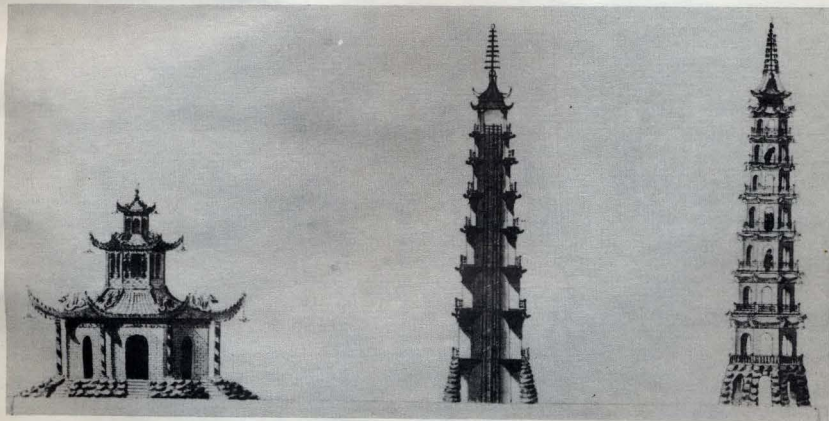
Nevertheless, only a few wholesome architectural compositions pertaining to the "Oriental" theme of the XVIII century can be named: several rooms of the Lefort palace in Moscow, the Japanese study of the Monplaisir palace in Peterhof, the Japanese pavilion in Menschikoff's old Oranienbaum palace. These creations had probably shown in Russia the same of synthesizing artistically diverse elements as had been demonstrated by barocco in Britain and Central Europe.

Gradually the trend toward Dutch interiors filled with Chinese or Japanese objects were replaced by an interest for German chinoiserie impregnated with the spirit of the rococo. This was particularly notable in buildings created by Antonio Rinaldi. They were the first to demonstrate the "Oriental style" as an artistic system within Russian architecture. This could be seen in the construc-

tion of Peter the III's Oranienbaum palace, and later in Catherine the Great's Chinese palace within the same ensemble. In this transitional period between barocco and classicism, chinoiserie was much more pronounced than before. The manifestations of "Chinese taste" were interwoven into the yet unformed style, where features of rococo, early classicism, and elements of the emerging landscape gardening were combined.

Rinaldi's "imaginary China" captured the passionate search for new experiences which seized the art of that period. In Oranienbaum, the principles of rocaille "artistic play" were of prime significance. Rinaldi's chinoiserie did not seek to accurately reproduce the national style characteristic of a certain region, which was so strongly present in the works of Chambers and his British followers. Exoticisms were turned into a grotesque unreality. Chinese studies were a powerful decorative motive whose uncommonness turned on the spectator's imagination, rather than being museum halls depicting a land far away. The craftsman's goal was to stir up a play of the imagination. It was aimed at a sharpening of the senses rather than at the enrichment of the mind. In Oranienbaum, exoticisms took the visitor's breath away, in the same way as the thrilling ups and downs of the Riding Hill in the Oranienbaum park would make his heart throb.

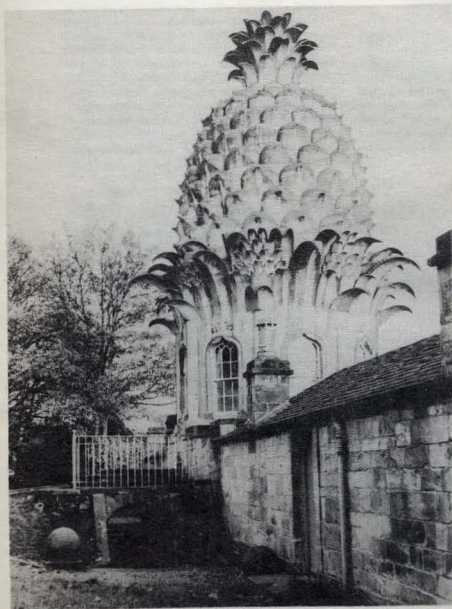
In the 1770s, a British-standard "Chinese style" had settled in Russia, having forced out the Dutch, German, and French prototypes. Numerous projects by Chambers, Halfpenny, Over, and Wright, whose influence was present in the whole of European "exotic" architecture, were very important in this process. In Russia Chambers was translated by a



special order of Catherine the Great. A. Bolotov published excerpts from Hirschfeld's book on Anglo-Chinese gardens. U. Felten, P. Neelov, and other architects copied "Chinese" drafts from British projects. The main "testing grounds" for new ideas in Russian architecture since the 1770s was the Tsarskoye Selo. The "Chinese play" got its name here. Part of the Emperor's park was given to "caprice". This word was later to be repeated in the names of Tsarskoye Selo's many structures.

The initial ideal of the Chinese ensemble in Tsarskoye Selo was Rinaldi's. He proposed the building in the "Menagerie" of a Chinese village, a Chinese opera, and a Chinese pavilion over a canal. These plans were never carried out, but the projects were in part retained. The architect combined classically clearcut volumes with a decor spread over the entire building's surface. It was close to what one sees in rocaille exotic interiors. The outer walls were as though covered with oriental silk with pictures of dragons, bouquets, and trees.

Of special interest is a structure built during the years of Rinaldi's main projects which failed to be noted by researchers. On the 1778 Tsarskoye Selo plan a "Chinese Town" was marked. (7) It



В. Чемберс. Пагода в саду Кью. 1757-1763

V. Chambers. A pagoda in Kew gardens. 1757 - 1763

Оранжерея в поместье Дангбар в Шотландии. 1770-е годы

Green-house at Dangbar estate in Scotland. 1770-s

Китайская деревня в Царском селе. Фото 1920-х годов

China village in Tsarskoye Selo. 1920-s photo

was built in 1772—1773, and was composed of a quantity of different houses. They were all of tiny size, more like toys, although most of them had several floors. Some had tiny porticos, others were expressly rusticated, others had a balustrade on the roof with tiny vases on it. It is essential to note that they were devoid of typical chinoiserie features. They were decorations which could be used in festivities of all kinds. In the case of one of such events they depicted Bakchisaray, the Crimean Khans' capital. This capacity of participating in events of a different nature is characteristic of building connected with the rocaille "games". In Sweden, for instance, similar transformations took place in Drottninghol, the kings' country residence: "When the king wished to dine a la Chine and so spend the whole day, an ace of hearts would be hung on the audience hall doors (but if everything was to go along the usual lines — D.S.)... an ace of spades would be hung on the same door". (8)

Chinoiserie of another kind was introduced to Tsarskoye Selo in the creations of U. Felten and I. Gerarde in the early 1770. Their plans for Tsarskoye Selo conveyed the impression of abandonment and remoteness from civiliza-

tion. There were secluded unusual summer-houses, hardly discernible ruins of ancient buildings, classical or Chinese, overgrown by the forest, buildings put together from pieces of rocks. Not just the architecture, but also a special perception of nature was important here. An environment was created where one could not possibly feel "normal". A certain "caprice of creation" was constructed. The oriental pavilions which Felten and Gerarde intended to place in this artificial landscape were undoubtedly of British origin. Chinese pavilions, bridges, benches, tiny Turkish mosques — all bore a close resemblance to pages from Half-penny's books.

The motives outlined in Felten's drawings and Gerarde's album were only partially introduced into the Tsarskoye Selo ensemble. A long cascade of unfinished stone along the park boundary and the "artificial hills" of the Larger and Lesser Caprices were the only ones to employ this style.

The Chinese village was placed between these two "artificial mountains". The result was more of an elaborate relief. A visitor from Petersburg had to pass under the arc of the Larger Caprice. He would have to go through a passage in the mountain, over which hung unusually

placed and trimmed, deliberately "wild" plants. Overhead was a Chinese pavilion with a curved roof supported by marble columns. One had to pass through a short dark tunnel. The brightly coloured houses of the Chinese village would be to the left by the side of the road. Ahead was the Lesser Chinese Caprice, to the right a park with picturesque lakes and islands and the Squeaky pavilion built by Felten. The idea behind all this was that a traveller coming to Tsarskoye Selo would have to pass through this unusual, out-of-the-ordinary world of outlandish buildings, the world of "caprice", where everything was different from everyday life, and only after that would he approach the palace.

The Chinese village consisted of a short street and an octagonal square with a pagoda in the centre. The history of its construction is rather complicated and even confusing. The initial idea is attributed to Rinaldi. He was later joined by the Neelovs, who had by that time already been familiar with the Chinese pavilions in real British gardens. A replica of Chambers' famous pagoda in Kew gardens was ordered through the Russian ambassador in London. In 1780 all the Chinese style work was assigned to Charles Cameron, who soon suggested a change in the system of decor. Earlier it



had been similar to the porcelaine Trianon in Versailles. The walls had been covered with faience tiles. Cameron ordered them to be taken down, the walls were plastered and painted with frescoes "of diverse flowers in the manner of the Chinese". He proposed that "different Chinese figurines be placed on the buildings, ornaments atop every roof, palms of white iron, 68 dragons, of the same iron, 40 ornamented pipes for water drainage, ... and 8 dolphins". (9) In contrast to Rinaldi's decor this covered the walls with a "Chinese fabric", Cameron created a more lively chinoiserie.

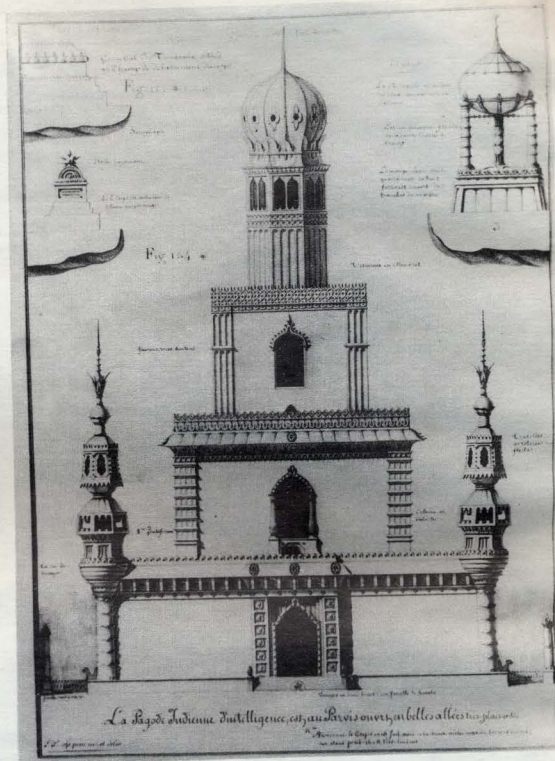
His Oriental grotesques — figures of the Chinese, tin dragons and dolphins, garlands of strange flowers, all of it brightly coloured, standing on bridge posts and on rooftops amid burning lanterns, bells and countless weathervanes moving with the slightest breeze — seem to be rather remote from the works of Cameron the classicist. The artist manifested here a wonderful ability for reincarnation, creating the special atmosphere of artistic play.

For many Chinese-styled ensembles of the XVIII century, there was one common feature: a fragment of everyday life was placed in an unusual environment, where the same elements — a dining-room, a bedroom, or a garden — acquired a capriciously new stylistic form. The occupants retained their normal functions: guards remained guards, adjutants were still adjutants but everyone got a new appearance.

From Tsarskoye Selo, the British-standard Oriental style spread all over Russia. In the Kuskovo estate near Moscow, guests were entertained with cruises on a Chinese ship in a pond around an island with a Chinese pavilion. The ship was built by architect A. Mironov, who presumably consulted drawings published by W. Chambers. The vessel was guided by orientally-clad seamen. In Count Chernyshov's Yarolets estate, a miniature mosque with twin minarets, built according to a drawing by W. Wright, was a reminder of Count Zachar's part in the Turkish campaign. Count P. Roumyantsev ordered several Turkish, Moldavian, and Chinese buildings to be constructed in his Chereschenky estate for a magical festival.

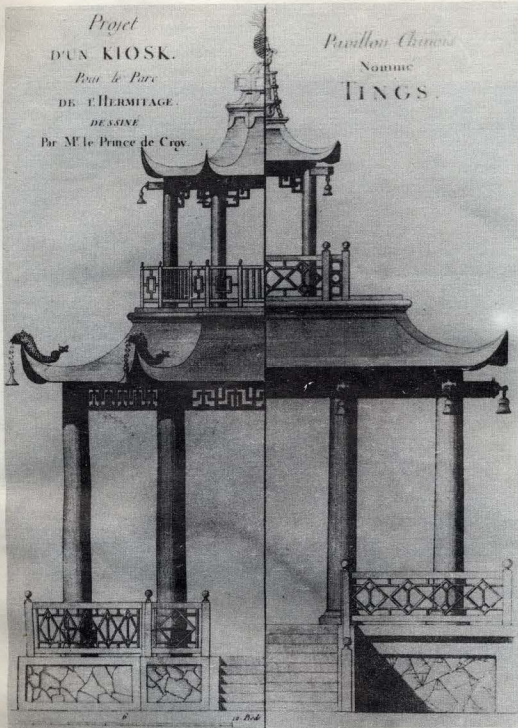
The problem of reciprocal ties between "exotic architecture" and the main style in European and Russian architecture is definitely one of the clues to understanding of the epoch. The Chinese style had to encounter several consecutive "main" styles. Each of these had reacted to this contact in its own way, unfolding its peculiarities more clearly than at other, more traditional points.

Baroque, with its capacity of blending and synthesizing different traditions came forward with a method of introducing exotic elements only as an unusual artistic accent within the universal system. Egyptian obelisks became organic to Rome in Bernini's time, and "Chinese" roofs accentuated the Baroque richness of the Piltitz ensemble — the country resi-



Ж. Леке. Проект индийской пагоды. 1790-е годы

J. Lefet. A project of an Indian pagoda. 1790-s



dence of the Saxonian Electors. Oriental objects filled the interiors of Baroque palaces, and of those in Russia as well. In the rococo period, the role of oriental applied arts objects in the interior decor had increased. Park pavilions were turned into exaggerated "china trinkets", like the tea-house in Sent. Souci or Rinaldi's Tsarskoye Selo pavilions. The principle of a theoretically animated "exotic environment" had emerged. Architectural motives inspired by Oriental fabrics or by images on lacquered objects were introduced into a light and spicy rocaille play.

It was quite different, though, when the strict classicism of the XVIII century emerged, and landscape gardening became more widespread. The idea of this archeologically-oriented classicism would not accept any ideal but the classical one or one equal to it. Chambers' attempts to create a theory justifying the equity of classical and ancient Chinese traditions received high praise in Russia. Translations of his treatise were widely circulated among the Russian aristocracy and architects. Cameron was a follower of his ideas, trying to reproduce Oriental motives with the highest possible accuracy. This was demonstrated by the construction of the pagoda in Kew gardens and its replica in Tsarskoye Selo (the latter had not been preserved). Other craftsmen from Britain, France, Germany, and Russia in their projects of garden pavilions in every possible "taste" — Chinese, Indian, Turkish, Mauritanian, Russian, and even Tahitian, came up with a whole system of "lesser styles", which formed a trend opposed to classicism.

The emergence of such phenomena in the time of rigid self-concentrated classical architecture was possible only within the realm of landscape gardening, with its architecturally open character.

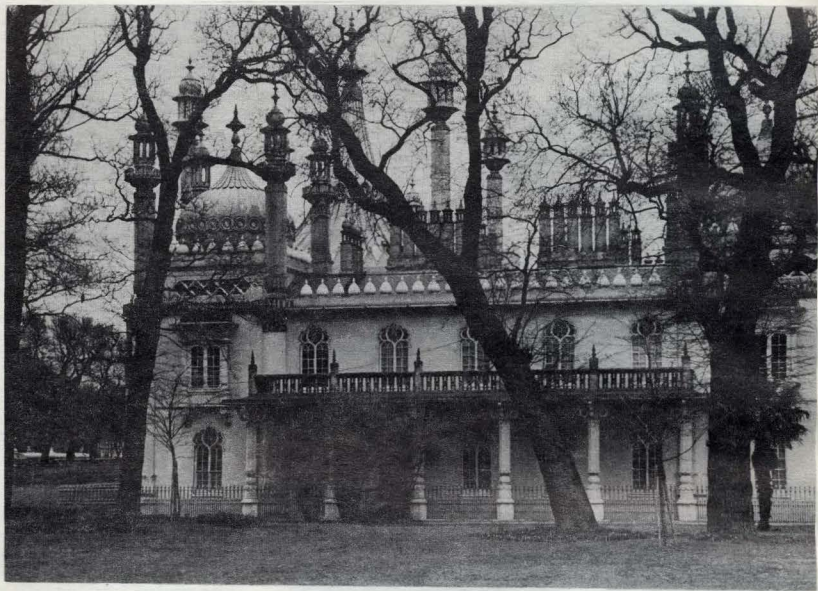
As this trend became more developed, different exotic styles were intertwined. In the creations of Nash or Leake this was already a preamble to eclectics. On the whole, a search for unusual sources of creativity which would strike the imagination was evidence of a more sophisticated stylistic development of West-European XVII century architecture, heralding the end of wholesome architectural style.

One has to agree that the reasons which brought chinoiserie, turkerie, and similar phenomena to England and France were hardly present in XVIII century Russia. Russian architecture, which had to pass through all the interpretations of classicism in a short period of time, never experienced a crisis of stylistic unity. On the contrary, baroque, rococo, and even classicism had not yet exhausted themselves in Russia.

I.E. Grabar called Russian chinoiserie "a cozy toy born in the bright days of rococo". Indeed, Russian chinoiserie of the XVIII century, taken in the context of European civilization, belonged more to the rocaille type. Neither Rinaldi nor Cameron had been free of that influence. Even Chambers' works acquired a pronounced playful character. This was not just a mere coincidence. For Russian ar-

В. Чамберс. Проект Китайского павильона. 1757

V. Chambers. A project of a Chinese pavilion. 1757



chitecture the transition from monumental baroque to advanced classicism was too harsh. There was no time nor space left for a clear, genuine rococo in Russian architecture. The development was too swift. This could be the reason why the "rococo spirit" continued to prevail in Russian chinoiserie in the period of classicism. Rococo, denied expression in Russian architecture due to this accelerated pace of development, was enjoying the exotic forms of chinoiserie to say the words that were left unspoken.

Notes

1. M.A. Bulgakov. Selected works., M., 1976, p. 483 (in Russian)
2. Perrault C. Parallele des Anciens et de Modernes... v. IV Paris, 1697, p. 273.
3. TsGADA archives, op. 9, on. 9, ed. xp. 45, л. 200. The author expresses his gratitude to Mr. Yu. M. Ovsinnikov for having directed the author's attention to this document.
4. Groham J. Ideenmagazin für Gartenkunst. Leipzig, 1799, bd. 27, pl. VI; Ibid, 1798, bd. 13, pl. IV.
5. Heber R. Narrative of a Journey. v. II London, 1828, p. 318.
6. Quoting according to J.G. Ukhanova. Brumkorst — a lacquer

works master from Petersburg. — Culture and art of the times of Peter I. Leningrad, 1977.

7. ГЭ (The State Hermitage Museum), op. инв. N 12882.

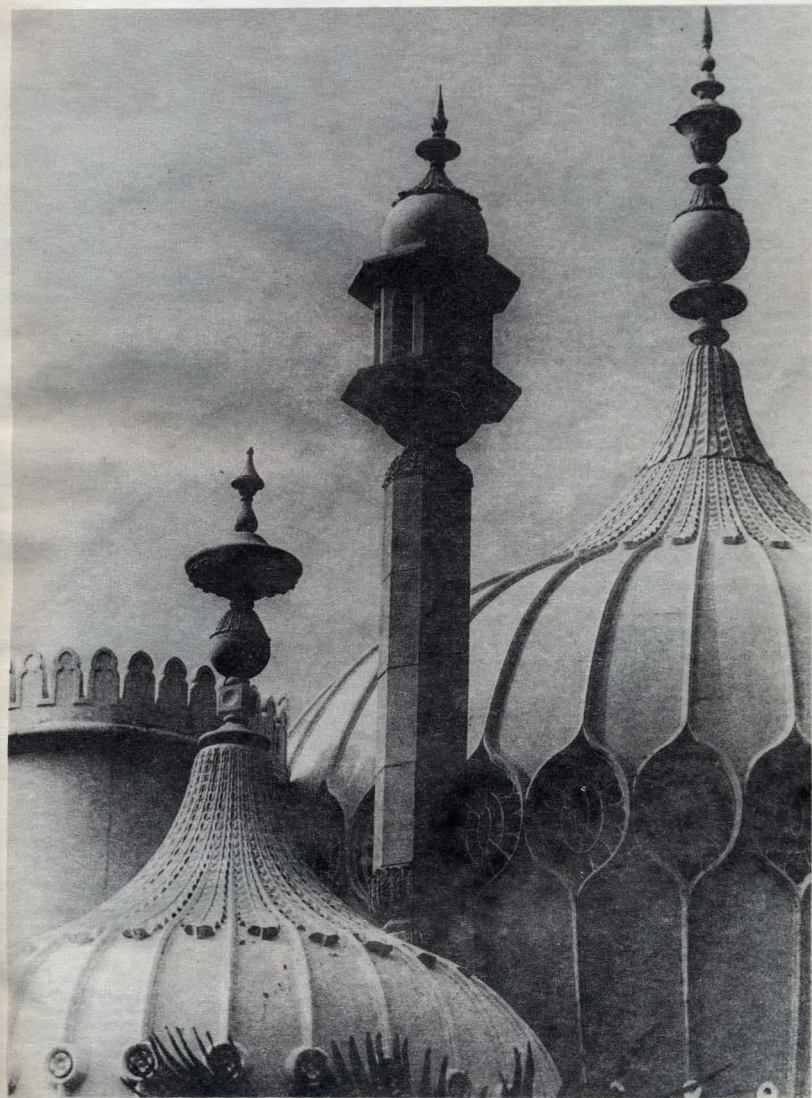
8. Imprey O. Chinoiserie. Oxford, 1977, p. 29.

9. TsGIA archives, op. 470, on. 5, ed. xp. 898, л. 149.

Перевод С. Киселева

Д. Нэш. Брайтонский павильон. 1815

D. Nash. Brighton pavilion. 1815



Архитектура и утопии

112

Андрей Иконников

Архитектура формирует среду обитания, но проблема ее по сути своей — человеческие. Взаимодействуя с окружением, человек создает материальный каркас деятельности, поведения, отношений с другими людьми. Планируя предметный мир, он планирует и свою будущую жизнь, в конечном счете — самого себя. Любая задача архитектуры требует оправдания в некой идеальной модели жизнеустройства, определяющей как практические стандарты, так и сообщение, вводимое в среду, как систему материальной памяти общества, а вместе с ним и художественные ценности. Теоретически возможны два способа поиска идеала: один основан на необходимости, заданности объективными законами и действующими тенденциями развития, второй основывается на свободе воображения и предположениях субъекта. Первый, однако, осуществим лишь при системном и точном объективном знании.

В неустоявшейся социальной действительности, ломающей преемственность, системные модели, основанные на познании необходимости, не выстраиваются — информация, как правило, противоречива и недостоверна. Целесообразно следовать второму способу определения идеала и основывается на ценностном сознании, которое устремлено к должному, пренебрегая сущим. В древности системным началом, помогавшим привести к единству частные представления, служил миф. В Новое время эту роль стали играть утопии — умоизмерительные модели жизнеустройства.

Роль утопических моделей в формировании творческих установок архитекторов стала возрастать во второй половине XIX в. Влияя ускоряющиеся и все более противоречивые процессы развития буржуазной цивилизации, равно как и художнические амбиции профессии, побуждавшие столкновениями с прозой разделения труда. Архитектурная деятельность стала видется автономной культуроформирующей силой, архитектор — тем, кто подобно оруэлловскому "Большому брату" лучше знает, что нужно людям, чем могут знать они сами. По сути дела историю архитектуры за последние полтора столетия можно написать как историю одного из направлений утопического мышления.

В эпоху Ренессанса идеальные модели облеклись в форму описания страны Утопия (от греческого "у" — нет, "топос" — место), страны нигде. К тому времени проектная деятельность стала обособляться от строительства; идея, олицетворенная в чертеже, приобрела самостоятельность и возможность саморазвития. И параллельно вербальным моделям стал развиваться жанр проектов, фиксирующих идеальный образ, который свободен от ограничений реальности (проекты идеальных городов — от созданных Филарете. Фра Джокондо и Франческо ди Джорджио Мартини во второй половине XV в. до проектов Джорджи Вазари и Винченцо Скамоцци, относящихся к рубежу XVI и XVII вв.).

Вербальные модели имели главным



У. Моррис, Ф. Вебб. "Красный дом" близ Лондона. 1859. Общий вид, интерьер

W. Morris, F. Webb. The "Red House" near London. 1859. General view and interior

предметом общественное устройство, идеальные проекты — совершенные способы формирования городского пространства. Взаимные влияния эти двух форм фиксации воплощения идеального несомненны. Проекты фиксируют целостный идеал волевого подчинения действительности рациональному образу. Их кристаллическая унифицированная геометрия, связанная с пифагорейской магией чисел, отражала идею порядка — главное начало социальных утогий; последние же, касаясь организации пространства, описывают нечто, подобное изображенному на листах идеальных проектов.

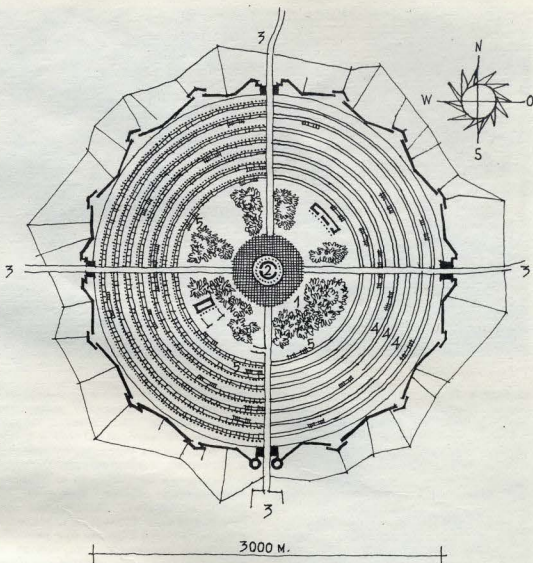
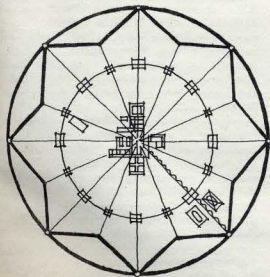
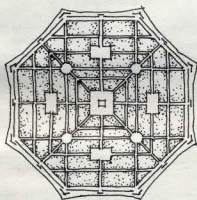
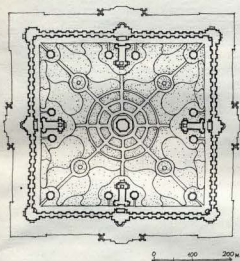
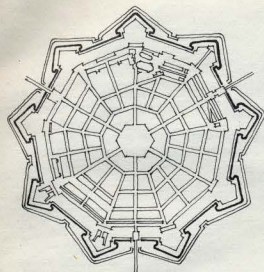
Характерно описание страны Утопии, которое дает ее "первооткрыватель" Томас Мор (1516). В нем торжествует простота жестко регламентированного пространственного порядка. Города, "общинные и великоленные", унифицированы настолько, что тот, "кто узнает хотя бы один город, тот узнает все города Утопии" [1]. Геометрию плана заполняют одинаковые дома и одинаково одетые люди, чья жизнь привязана к определенному месту и временному расписанию. Все равно, но они "равны более, чем другие", ибо равенство Мора предполагает как иерархию привилегий, так и иерархию власти.

Не большие степени свободы предлагал гипотетическим обывателям "Города Солнца", умирившего внешних деловых ситских искусств, Томмазо Кампанелла (1623). В пределах пифагорейской геометрии плана — с его тотальной симметричностью, унификацией частей, членением на 7 поясов и 4 сектора — обитают люди, похожие по телосложению и привычкам. Все общее. Каждые полгода мудрые правители указывают, кому где спать. Вместе принимают пищу, которой начальникам дают больше, моются по указанию врача. И лишь начальники "определяют, кто способен и кто вял к совокуплению и какие мужчины и женщины по строению своего тела более всего подходят друг другу" [2]. Да и монументальная живопись не просто украшает городские поселения, но в "удивительно стройной по-

дователности отражает все науки" [3].

Понятно, что Томас Мор, канцлер вероюмного деспота, как и отдаленный призыву инквизиции Кампанелла, превыше всего ценили гарантированность элементарного порядка. Однако их модели отразили и родовое свойство социальной утопии: стремление к совершенству, измысленному, предписанному сверху и наблюдаемому извне — с позиции творца, правителя или изумленного путешественника. Рационально функционирующий механизм основан на тотальном подчинении частей и индивидов; слаженности его предпосылает несвободу личности и пренебрегает ее счастьем.

Уравнительность и жесткая общественная регламентация присутствуют в равной мере и в идеальных моделях классов утопического социализма первой половины XIX в. — Роберта Оуэна, Шарля Фурье, Теодора Дезамы. Заурядность социальной модели отражалась и в их представлениях о пространственной организации идеальных поселений. У Оуэна (1841) постройки коммуны замыкаются в квадратное каре, изнутри объединенное колоннадой и отнесенное от внешнего мира высокой террасой; расположением главных построек подчеркнута тотальность внутренне завершенной симметрии. Фурье использовал стереотипы регулярных дворцовых ансамблей классицизма (1829). Дезамы объединил приемы, использованные первыми двумя. Над тем, как в любых утопиях мечты о безграничной свободе приводят к деспотизму, проинтриговал Ф. Достоевский [4].



Осуществленный "идеальный город" Пальма Нуова в Италии. 1609

An ideal project implemented — the city of Palma Nuova in Italy. 1609. Aerial photo

P. Оуэн. Поселок коммуны на 2-2,5 тыс. жителей. 1841

R. Owen. A communal village for 2 — 2,5 thousand people. 1841

Идеальные города Филарете (II половина XV в.) и Дж. Вазари (конец XVI в.)

The ideal cities of Philarete (second half of the XV century) and G. Vasari (end of XVI century)

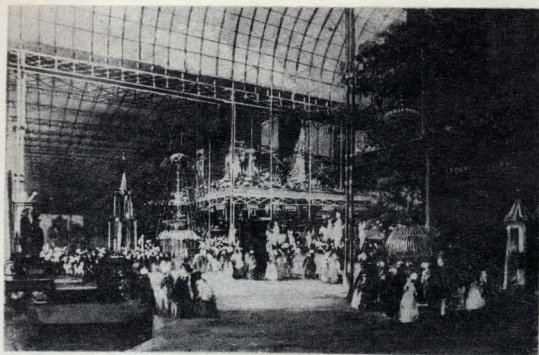
T. Кампанелла. Город солнца. Реконструкция Г. Градова

T. Campanella. The City of the Sun. Reconstruction by G. Gradov

Уморительное совершенство утилий противопологалось реальности, и казалось, что новые ценности требуют гарантий, сопоставимых с существующими — механизмами существующего. Жесткость порядка — социального и пространственного — усугубляла механизмами логического мышления. Строй свой идеальный мир, авторы утилий разлагали мир реальный на элементы, отбирая то, что казалось положительным и отбрасывая оцененное отрицательно. Из россыпи дискретных единиц вновь синтезировался целостный образ, но уже лишенный промежуточных оттенков, неоднозначности, противоречивости, сложных скрытых связей. Возникавший мир видимостей неизбежно оказывался выхоленным и бедным. Несколько городов, построенных в Италии как осуществление идеальных проектов (например, Пальма Нуоова в области Вено, 1609), выделяются унылой монотонностью среди романтически живописных "естественных" поселений.

Под влиянием идеи прогресса, выдвинутой веком просвещения, инобщитет страны Утопии нашло свое место — им стало будущее. При этом утопия обрела статус идеальной цели, обратилась формой целеполагания, что побуждало попытки воплотить ее. Н. Бердяев отметил — утопии при этом оказались более осуществимыми, чем могло казаться раньше [5].

Против принципа уравнительности восстал "социалист чувства" Уильям Моррис. В романе "Вести ниоткуда или эпоха спокойствия" (1890) он изобразил мир будущего, основанный на личной



Дж. Пакстон. "Хрустальный дворец" в Лондоне. 1851

G. Packston. Crystal palace in London. 1851

свободе и "естественной" дисперсии общества среди природы. Главным пороком современности Моррис полагал производство множества вещей, удовлетворяющих мнимые потребности. Ценой их количества становится качество и творческое содержание труда. Альтернативой видится возврат к простоте, потребности которой удовлетворяет осмысленный ручной труд, что снимет необходимость в концентрации и жесткой упорядоченности. Средой счастливого неосредневекового общества Моррису видится Лондон, обратившийся росселью деревень среди тенистых долин. На будущий мир, спасенный красотой, проектировался образ мифического золотого века.

Роман возник в полемике с угрюмой картиной уравнилельного коммунизма, которую предложил в книге "Оглядываясь назад" американец Эдуард Беллами (1888). Утопия Морриса, однако, родилась несколькими десятилетиями раньше. В 1859 г. он вместе с архитектором Ф. Уэббом построил для себя в окрестностях Лондона "Красный дом", задуманный как материализованная программа жизни, подчиненной принципу единства красоты и добра. И здесь уже средством реализации программы виделось воскрешение традиций ремесла, противопоставленное отчуждению труда, а место утопии переносилось в золотой век прошлого (эпоху готтики). В профессиональном плане цель достигнута — дом красив и романтичен. Однако материальный каркас не наполнился жизненным содержанием, которое предполагало утопия. Жизнестроительный идеал остался мнимостью. "Красный дом" не наполнился человеческими отношениями, которые он, казалось, столь живо и точно выражал в идеальном бытии проектного замысла.

Постройка Морриса, несмотря на расхождение между намерением и результатом, стала отправной точкой развития эстетической утопии, вдохновившей архитекторов более полустолетия. Мечта преобразовать жизнь красотой комплексно сформированной средой, осталась в числе несуществующих целей, но послужила побудительным началом экспериментов стиля модерна в формобразовании. Такую возможность определила инерция классической социальной

утопии — от ориентации на уравнилельную систему к свободному развертыванию личности. Эстетическая утопия включала личностный фактор и в процесс воплощения утопического сознания в произведение архитектуры. Отсюда и подкупавшая спонтанность ее марширно неожиданных образов. Напротив, попытки осуществить радикальные прогрессивные идеи фурьеристов, суазинов и последователей Беллами при разочаровывающих социальных результатах не внесли нового и в средообразование. Становясь элементом бытия, они отнюдь не давали экзистенциального эффекта, на который были рассчитаны [6].

Жесткие системы в принципе могут заработать, лишь если осуществлены последовательно и полно. Последнее же невозможно в пределах отдельной взятой коммуны вне зависимости, производящих общество в целом. Да и не может такая система основываться лишь на волеии и хотении, которые не соотносятся с тенденциями общественного развития. Неудачи объясняли сопротивлением "хотничности" действительности. В соответствии с прогрессистским принципом полагали, что необходимо мириться с несовершенством первых реализаций, неизбежным до тех пор, пока их умножение не приведет к изменению общества. Осуществление идеала связывалось таким образом с некими светлыми даяниями.

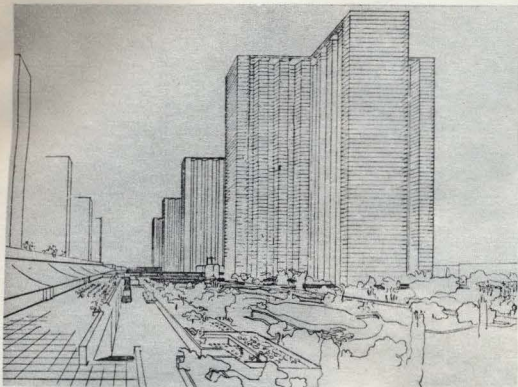
Бердяев видел в этом этическую неприемлемость идеи, которая "утверждает, что для огромной массы, бесконечной массы человеческих поколений... существует только смерть и могилы... И только где-то на вершине исторической жизни появляется... высшее... последние существующие" [7]. Чтобы найти теоретическую возможность преодолеть противоречие, Николай Федоров был вынужден воздвигнуть грандиозные допущения сверхутопии "Философия общего дела" (1906—1913), в которой торжествовал разум, подчинивший себе природную эволюцию и ставший разумом Вечной, исполняет долг перед поколениями предков, возводя всех, когда-либо живших, используя синтез наук и искусств [8].

С давних времен развивалась и линия утопической мысли, основанная на

предположении, что жизнь общества может быть усовершенствована за счет изобретения материальных благ, создаваемых новой техникой, машиной, служащей человеку. Подобную мысль содержит уже "Новая Атлантида" Фрэнсиса Бэкона (1627). Машинизм вылился средством снять с людей проклятие труда, наложенное на них после грехопадения Адама, в годы Великой французской революции. Реальные завоевания промышленной цивилизации подталкивали утопическую мысль XIX столетия. Сооруженный Дж. Пакстоном на первой всемирной выставке в Лондоне Хрустальный дворец (1851), собранный из стандартных металлических элементов и стеклянных панелей, детиче промышленной революции, произвел впечатление фантастического здания будущего эфемерной легкостью, просторностью, прозрачностью. Предложения здесь инверсия традиционной монументальности использована Н. Чернышевским, чтобы придать конкретность образу социальной утопии, введенному в роман "Что делать?" (1863). Отданные отражения Хрустального дворца стали характерной особенностью ландшафта "неденных" городов в научной фантастике, ставшей со второй половины XIX в. популярным жанром литературы.

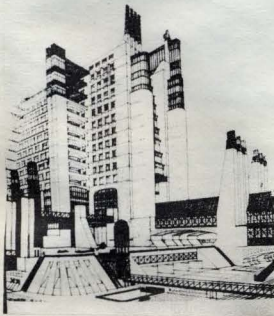
Прямым продолжением ее сценариев, основанных на чудесах техники, стали идеальные проекты городов начала XX в. Оптимальн романов Жюль Верна наполнил проект "Города будущего" парижанина Эжена Энара (1910). Все здесь подчинено идее эффективной организации транспортных сообщений на плотно населенной территории Парижа. Ключевой идеей стало умножение уральной городских коммуникаций не только за счет многоуровневых подземных дорог с поездами и автомобилями, но и простирания над городом. Над застройкой поднимаются башни и шпиль — причальные мачты для дирижаблей; плоские кровли служат аэродромом для минимоторных крылатых машин. Доминирует архитектура, характерная для рубежа XIX и XX вв. Машинерия, наполняющая среду, в своих формах несет не что-то из ее утиной эклектичности.

Линия градостроительной утопии,



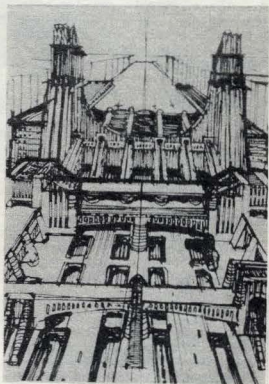
Ле Корбюзье. Город на 3
млн. жителей. 1922

Le Corbusier. A city for 3
million inhabitants. 1922



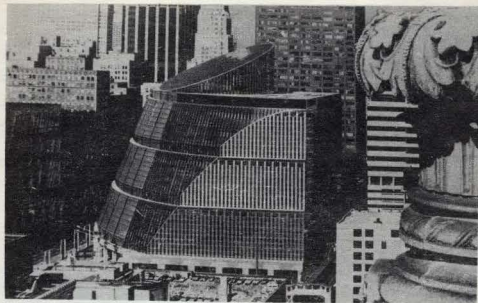
А. Сант Элиа. "Новый го-
род". 1914. Эскизы

A. Saint-Eliah. New city.
1914. Drafts



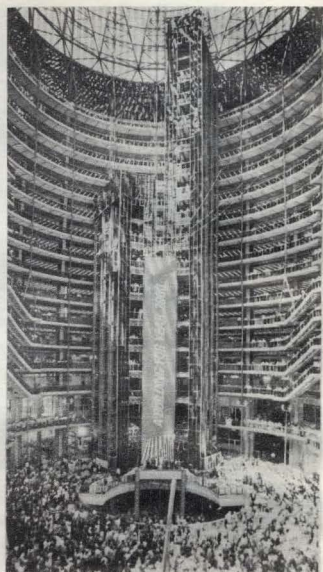
Ле Корбюзье. "План Вуа-
зон". 1925

Le Corbusier. "Plan
Voisien". 1925



Х. Ян. Центр штата Иллинойс в Чикаго

H. Jan. Illinois State Centre in Chicago



производной от научной фантастики, в проекте "Новый город", показанном миланским архитектором Антонио Сант'Элиа на выставке футуристов "Новые тенденции" (1914), обогащена мощной художественной интуицией. Более чем сотню экспрессивных рисунков объединяли вербальные образы энергичного манифеста. Утопия архитектуроцентрична; ее стержневое начало — техника, обновляющая форму оболочки жизни и тем самым ее организацию. Техника вытесняет стабильное и статичное изменчивым и мобильным; она принята как главный фактор жизнеформирования. Подразумевается, что ее эффективность должна снять социальные проблемы. "Новый город", вслед за проектом Эзара, развивается по вертикали, как над, так и под поверхность земли; трехмерно развернутые коммуникации стали структурным каркасом, обеспечивающим завоевание пространства. Многие частности проекта, связанные с развитием техноформы в архитектурную форму, оказались верным предвидением, хотя и мотивированным лишь интуитивно. Таковы эксплуатируемые плоские кровли, стеклянные фасады, вынесенные наружу прозрачные шахты лифтов, внутри которых видны снующие вверх и вниз кабины.

Важна, впрочем, не столько конкретная форма, сколько экспрессивное утверждение технократической концепции жизнестроения. Идея прогресса, отрицающая ценность не только прошлого, но и настоящего, подчеркнута Сант'Элиа бескомпромиссно: "архитектура не может быть подчинена никакому закону исторической преемственности... характерными особенностями футуристической архитектуры станут ее недолговечность и переходность" [9]. Предполагалось, что возможности новой техники позволят сейчас, немедленно выйти к светлым дальям, не считаясь с антипрогрессивной хаотичностью настоящего.

При всем том проект Сант'Элиа не отрицает ценности эстетического, но связывает его с антитрадиционным идеалом, основанном на механоморфной форме. Противопоставленный постулату классики "человек — мера всех вещей", он рационален, но и романтичен. Почти на полвека он стал эталоном конкретности градостроительной утопии, почти

достигающей уровня, присущего проекту.

Сант'Элиа непосредственно и сильно повлиял на архитектурный утопизм 1920-х годов, где также на первый план выступает научно-техническая фантазия, облеченная в механоморфную форму. Здесь, однако, она направляла проектное мышление к определенному социальному идеалу, технократической модели жизнеустройства. В идеальных моделях города двадцатых сведены воедино линии социальной утопии и научной фантастики. Технократический рационализм и приемы формообразования, присущие технике, приняты как основание эстетической нормы. Логическим продолжением механоморфности, вытеснившей традиционную антропоморфизм, стало подчинение принципам массового индустриального производства морфологии города и жилища.

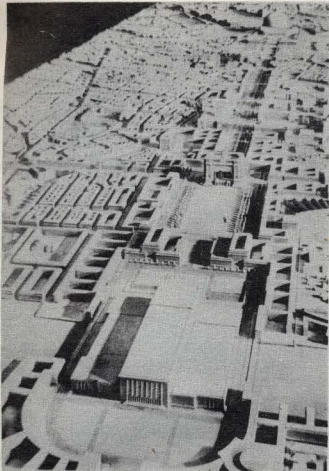
Архитектурную утопию 1920-х ранее всех привел к целостной, ясно выраженной системе Ле Корбюзье. Его идеальные проекты — "Город на 3 млн. жителей" (1922) и "План Вуазен" (1925) стали, однако, не только самопоющей фиксацией системы утопических идей, но парадигмой рационалистической архитектуры "нового движения" двадцатых годов. Широко публиковавшиеся и громко шумевшие идеальные проекты Корбюзье стали ядром кристаллизации всего "интернационального стиля" десятилетия.

Подобно ранним утопиям Нового времени, и эти проекты, и несколько более поздние работы В. Гропиуса и Л. Хильбертаймера, способствовавшие

уточнению идей функционализма, сосредоточены на узком спектре проблем, выделенных как главные.

Корбю считал нерешенной социальной проблемой эффективность использования времени. Если Уильям Моррис полагал, что всеобщее благосостояние можно обеспечить, отказавшись от производства лишней вещей, то Корбю надеялся снять самые острые противоречия общества организацией пространства, позволяющей экономить время. Сокращение его затрат должна обеспечить также и индустриализация, позволяющая строить быстро. Эта вторая форма экономии виделась условием увеличения количества жилищ до полного удовлетворения потребности. Образная метафора, уподобляющая город механизму, в истолковании Корбю означала: изменение функций машины обеспечивается изменением элементов и связей между ними; следовательно, перестройка структуры города, "машины социальной жизни", поведет к трансформации и социальных процессов. Аналогия казалась справедливой для отдельной постройки — Корбю назвал дом "машинной для жилья".

Вальтер Гропиус, подобно Моррису, искал решение социальных проблем в "разумном выравнивании" уровня потребления и точном определении того минимума материальных благ, который необходим и достаточен для продолжения нормального существования (Existenzminimum) — "У большинства людей потребности одинаковы. Поэтому вполне логично... удовлетворить такие потребности одинаковыми средствами.



А. Шнейер. Проект реконструкции Берлина. 1937-1943

A. Speer. Project for the reconstruction of Berlin. 1937-1943

Совершенно неправомерно, что план каждого дома отличается от другого, что жилища имеют разный облик, что применены разные материалы" [10]. Принципы Гропиуса воплощены в идеальном проекте Л. Хильбераймера "Город проектов зданий" (1927).

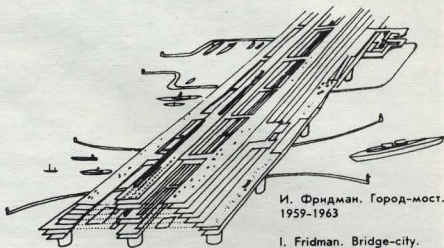
Сутью подобных проектов-утопий была не детально разработанная и конкретная модель, но метафора целесообразности. Декларировали перемещение архитектуры в сферу чистой объективности, но ее идеальную форму использовали как обреченное подтверждение постулатов утопии. Круг средств художественного языка основывался на экспериментах художественного авангарда того времени, связанного с посткубизмом. Последний к отражению действительности относился с рационалистической изобретательностью, отвергая то, что не работало активно на стержневое значение. Результатом было обострение "исключающего" подхода, изначально присущего утопии.

В конечном счете лапидарность геометрии идеальных проектов Ле Корбюзье выражает интенцию порядка еще более жестко, чем вербальные формулы Мора или Кампавеллы. Здесь безстрастность механоморфной системы наложена на схемы, исходящие от способов организации пространства, выработанных французским классицизмом (симметрия, сочетание ортогональной основы и диагональных направлений). Непреклонность унификации и простейшего ритма бесконечных повторений у Хильбераймера отвергает связь с традицией и на самом высоком уровне абстра-

гирования. За этим и всеми подобными схемами стоят человеческие образы — просвещенный технократ как действительное начало, необходимое для реализации идеальных моделей, гарант порядка, — с одной стороны, с другой — безликая масса, слаженно функционирующая по законам НОТ (образы подобных героев и управляемой толпы несут картами германских живописцев, приваляживших толпа к течению "Новой вежественности" — К. Фелькера, Г. Дафрингаузена и др.).

Образы замысленной жизни, стоявшие за утопиями, активно влияли на системы стилиобразования рационалистической архитектуры 1920—1930-х годов. Кристалличность идеализированных форм транслировалась во фрагменты городской среды, включавшиеся в "хаотичную" действительность. Воплощенными цитатами утопий стали появляющиеся повсюду монотонные ряды унифицированных блоков стальной застройки (прием, задуманный Гропиусом как формула демократического равенства), равно как и фрагменты "города башен" Ле Корбюзье (его первыми перенесли в натуру Э. Водуан и М. Лодэ в парижском пригороде Дравеси, 1943). Выразительность, несомненная в языканной графике проектов, исцеляла при воплощении в натуре. Живой ткани города противопоставлялись перенесенные в громадный масштаб мертвые формулы механического уравниательства (они, впрочем, обычно подвергались быстрой эрозии и поглощались "внутопическим" окружением).

Не радовали и результаты реализа-



И. Фридман. Город-мост. 1959-1963

I. Fridman. Bridge-city. 1959-1963

ции такого принципа градостроительных утопий, как уменьшение плотности застройки за счет повышения зданий. Ожидалось, что так можно решительно улучшить гигиенические качества среды. На деле результатом стал отрыв колоссальности объемов и пространств от "человеческих" величин. Городские пространства потеряли специфические для них замкнутость, защищенность. Опасения Бердяева по поводу возможных последствий осуществления утопий оправдались.

Антиличность утопии, растворяющей индивида в социальной общности, сблизил ее с новыми мифами, выходящими в массовой культуре XX в. и получившими особенно активное развитие в авторитарных режимах. Миф служил не моделью мира, но регулятором поведения; его эмоциональность, стирающая грань между рациональным и иррациональным, индивидуальным и коллективным, противостояла рассудочности утопий, производимая теоретиками. При всех различиях, однако, миф и утопия становились как бы сообщающимися сосудами. Миф обрел черты утопии, утопия мифологизировалась.

Особенно элементарно использовались мифы для манипуляции поведения масс германскими национал-социалистами. Архитектура формировала образный компонент; она предлагала видимость вещественного утверждения таких составляющих нацистской мифологии, как "нордический миф", мессиянизм и культ героя, слияние личности и массы. При внешнем противостоянии



архитектурного оформления тоталитарного мифа архитектуре рационалистического авангарда многое заимствовало, им от утопической парадигмы последнего: "вневременность", как бы утверждающая конец предстории; образ общности, растворяющей индивидуальное; торжество простейшего порядка в обобщенных геометризованных формах. Все это, однако, было подчинено простейшей символике, несущей содержание мифа. То, что реально строил наместник режим, — как, например, претензионные комплексы Мюнхена (архит. Л. Тростер) и Нюрнберга (архит. А. Шпеер) мыслилось как предвещательство в настоящем грядущего тысячелетнего торжества мифологизированной утопии, но вневременности которого должны слиться прошлое и будущее. В 1937—1943 гг. под руководством Шпеера проектировалась новая столица рейха, супергигантские структуры которой предполагалось как бы наложить на Берлин. Миф и утопия здесь приведены к полному слиянию. Жуткой гранью реализованного утопизма нацистов стала "рациональность" организации концлагерей — фабрик смерти, адской антимии помпозного раю героев, завершающей парность, непремное свойство примитивного мифа.

Мрачная тень ее упала и на механистический рационализм функционалистов. В строительстве первых послевоенных лет его инерцию поддерживала экономическая ситуация, но социальная утопия, лавашная его парадигмой, умерла. К концу пятидесятых годов на-

раставшие успехи НТР возбудили всеобщую эйфорию. Острый интерес стали привлекать перспективы, которые обещала энергия технического прогресса. Чудесные ожидания связывались с 2000 г. (инверсия эсхатологии тысячелетнего года). Поднималась новая волна утопизма, нагнетаемая вновь учрежденной квазинаукой — футурологией.

В профессиональном сознании архитекторов "футуромиф" принял, однако, форму скорее научной фантастики, чем утопии. Главным сюжетом визионерской архитектуры традиционно стал город — "город 2000 года". Но не социальная утопия, а ожидаемые чудеса техники стали стержнем. Возродившийся жанр самостоятельного проектирования породил и своих звезд, таких как Поль Меймон и Иона Фридман. Фантазия сосредоточилась на проблеме мобильности, обеспечиваемой не только мощными каналами многоруких коммуникаций, но и мобильными функциональными ячейками, которые можно свободно перемещать и группировать вдоль коммуникационных стержней. Идею переосмыслили как руководящую аналогю органического роста в концепции метаболита японские архитекторы Кандзо Танга, Кисе Курокава, Кенорю Кикутакэ, Арата Исодзакэ. Открытые к росту системы у них развертывались в трех измерениях пространства.

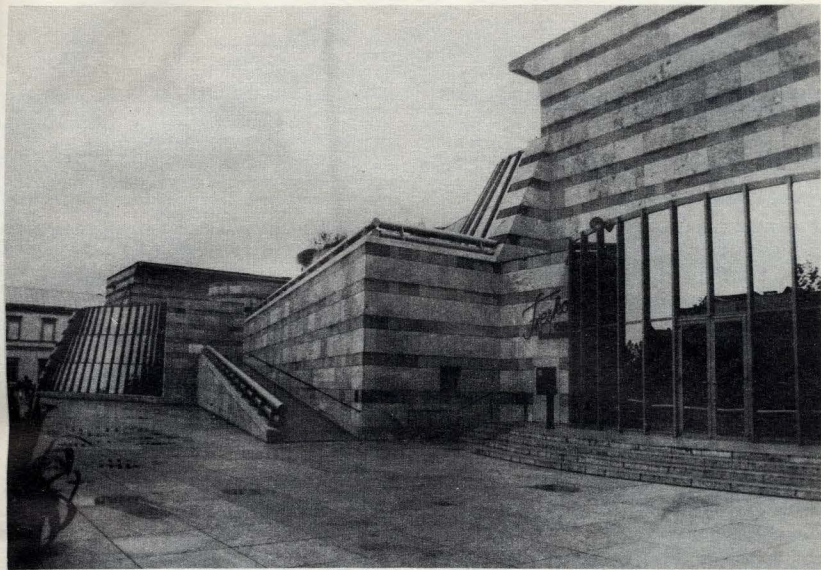
Визионерские эксперименты разворачивались параллельно с мучительным поиском утраченной архитектуры, развернувшимся в шестидесятые годы. Поначалу они ограничивались инверсией

Дж. Стерлинг, М. Уилфорд. Художественная галерея в Штутгарте. 1978—1985. Фото А. Иконникова

J. Stirling and M. Wilford. An Art gallery in Stuttgart. 1978 — 1985. Photo: A. Konnikov

отдельных свойств функционализма. Вестрастной точности форм, абстрагированных от свойств материала и отражавших возможности машинной технологии, противопоставлялись нарочитая грубость и "рукодельность" брутализма (А. и П. Смитсоны, ранний Дж. Стерлинг); вневременности — отсылки к исторической традиции (Э. Роджерс, И. Гарделла, Ф. Альбини); рассудочности — экспрессивная иррациональность (Х. Шарун). От экспериментов футуромифа в сферу поисков вошли признаки открытой формы и их логическое следствие — средовой подход (который первым стали осваивать метаболиты). Они открывали путь к ригидному изменению формобразования.

Во второй половине шестидесятых, однако, и обновленный функционализм, и лавашные в его основе футуромифы были опрокинуты критическими атаками разочарованной молодежи. Утопии выворачивались назизнанку в кошмарных дистопиях (картинах нежелательного будущего), они переводились в гротеск, пародировались. Технократическо-



му оптимизму и зрелищности футуристов были противопоставлены прозаизмы "иного будущего", основанного на отрицании антиэкологических эффектов технического прогресса.

Среди антиутопий 1960 — начала 1970-х наиболее значительны созданные молодыми тогда английскими архитекторами, образовавшими группу "Аркиграм" (с 1962 г., У. Чок, Р. Херрон, Д. Кромптон, П. Кук, М. Уэбб). Отвергая претенциозные декларации брутализма об этичности архитектуры, они предлагали парадоксальные метафоры, используя средства поп-арта (и прежде всего — технику коллажа, объединяющего элементы, которые образуют новое качество в неожиданных сочетаниях). Авторы наслаждались испровержением привычных понятий, формальной игрой, атмосферой мистификации. Принципы мобильности и архитектуры-среды они доводили до абсурда в крайностях "антиархитектуры" и выходах "вне архитектуры".

Талантливые в алые утопии-исповедания "Аркиграма" раскачивали гонимую лодку архитектурного рационализма (как и коммунитариные утопии контркультуры хиппи). Они были забыты, когда кризис конца семидесятых расколол архитектуру на разлетающиеся широким веером стилиевые системы. Роль антиутопий, однако, не осталось чисто негативной. Через них в профессиональное сознание были транспарированы принципы образцовочества, изработанные поп-артом, как и его амбивалентные метафоры. Их освоение дало тол-

чок к развитию постмодернизма, в котором утопия пришла к своему отрицанию.

Восемьдесятые годы отмечены спадом утопического мышления, но не полным его угасанием. Постмодернизм не остался чем-то определенным и целостным, но дал начало целому ряду ясно определенных и обособившихся тенденций. В их целеполагание вновь включаются элементы утопической мысли. Идиллические мечты об "экологически чистой жизни" побудили распространение неорационализма. Уничтожение табу на обращение к истории позволило вернуться если не к мечте о "золотом веке", то к мифологизированным ценностям "исторического", вдохновляющим историей (соединение метафорических отражений прошлого в здании художественной галереи Штутгарта, которую построили Дж. Стерлинг и М. Уиле-форд, 1978—1985). Успехи строительной техники и компьютеризация проектирования открыли возможность реализации поразжающих воображение сложных пространственных структур, в которых как бы материализуются образы научно-фантастических фильмов о звездных войнах (гигантские холмы, поднимающиеся на много этажей, которые стали ядром пространственных структур банка в Гонконге, построенного Н. Фостером, 1979—1986, и центра штата Иллинойс в Чикаго, Х. Ян, 1979—1985). Междугородное распространение получило драматизированное метафорическое использование визуальных приемов техницизма (стиль "хай-тек"), следу-

ющее приемам "поп-арта", его ассамблежной, занесенных в архитектуру группой "Аркиграм".

В восьмидесятые утопическая мысль уже не диктовала свои измышленные программы, не навязывала ни умоулыбельно намеченные цели, ни логику "исключающего подхода". Она выступала лишь как объединяющее ассоциативное начало сценариев, отражающих сложность реальности. В таких рамках она лобуждала фантазию и помогла привести к целостности сложные, рационально организованные структуры, не объединяя их.

Мы не коснулись в этой статье влияния утопической мысли на советскую архитектуру. Оно во многом специфично и требует особого рассмотрения.

Примечания

1. Мор Т. Утопия. "В кн.: Утопический роман XIX-XVII ввек". М., 1971. С. 18.
2. Кампанелла Т. Город Солнца // В кн.: Утопический роман... С. 157.
3. Там же.

О регулировании рыночных отношений

Татьяна Говоренкова

Со школьных лет хранится в памяти исторический анекдот о не слишком радимом чиновнике, посланном на вынесение урона, нанесенного урожаем нашествием саранчи и оставившем о том стихотворный отчет: "Саранча летела, летела, посела, все съела..."

В одном из выступлений народный депутат СССР А. Денисов упомянул своего отца (ли деда?), работа которого заключалась в регулярном посещении рынка и наблюдении за изменением его цен, что поразительно напоминало поручение, данное некогда А.С. Пушкину. Речь шла, разумеется, не о правдом времeproждения, но важном государственном поручении. При определении колебания цен организация, которую представлял родственник депутата, предпринимала действия по их изменению. Если цены оказывались непомерно высокими и непосильными для потребителя, из специальных складов магазинов на рынок направлялось строго определенное, вычисленное чиновниками количество товара, увеличение которого приводило к естественному снижению цен. Если, напротив, по ряду причин образовывался избыток товарной массы и это грозило разорением производителю, избыток скупался по твердым ценам, а оставшаяся часть приводилась в соответствие со спросом, что повышало цены и удерживало их на целесообразном уровне.

История с А.С. Пушкиным — пример, как в начале XIX в. делется политика центральной власти заместителя в "слепую игру экономических сил". С Великим реформ шестидесятых и произведенной ими существенной децентрализации управления партнерами центра по регулированию рынка становятся местные самоуправления. В последней четверти XIX в. европейская практика приходит к осознанию двух основных механизмов регулирования правовой и экономической природы.

К первым относились "повелительные нормы права", налагающие "ограничения на частнохозяйственную деятельность в публичном интересе". Ко вторым принадлежали налоговая политика и участие властных структур на базе имеющейся у них собственности с несколькими иными, чем у частновладельцев, целями.

Вера в возможности "повелительных" норм права и сегодня отражена в длительных дискуссиях депутатов всех уровней. Отличия заключались в соотношении и целях центрального и местного законодательства. В условиях преобладающей частной собственности важную роль играли хорошее знание реальной ситуации и физическая близость к конкретным собственникам и предпринимателям, что придавало некоторый приоритет законодательству мест, земель и городов. В известной степени децентрализация власти порождала развитость права гражданского, защищающего независимую собственность. В России с 1873 г. значимой становится разработка индивидуализированных "Обязательных Постановлений", право на издание которых закреплялось центральными актами Земских и Городовых положений, разделяющих компетенцию, права и имущества уровней власти.

К наиболее распространенным формам относились Обязательные Постановления по строительной, пожарной, санитарной и торгово-промышленной частям. Постановления по строительной части охватывали область проектирования зданий и сооружений, а также производства строительных и ремонтных работ. Постановления по санитарной части вводили ограничения на собственность и предпринимательство в целях охраны "народного здоровья". Постановления по пожарной части руководствовались соображениями безопасности. Постановления по промышленно-торговой части фиксировали условия безвредности, безопасности, охраны труда, правила работы и открытия новых предприятий.

В последней четверти XIX в. к общему и индивидуализированному местному законодательству добавляются акты, диф-

ференцирующие законодательство внутри места. Эта тонкая дифференциация прежде всего находила отражение в имеющем законодательную силу проекте планировки.

Особенности этого акта легче объяснить чуть позже по тексту, и я к нему еще вернусь, сейчас сосредоточив внимание на том, что "повелительные нормы права" представляли собой систему сопряженного и согласованного законодательства: центрального, земского, городского и внутригородского, долговременного или оперативного в связи с меняющейся ситуацией.

Среди прав местной власти существовали и более конкретные. Так известны по литературным источникам существовавшие во многих странах: "право таксации", позволяющее местной власти устанавливать пределы цен на отдельные товары и услуги; "право установления минимальной заработной платы в отдельных областях предпринимательства".

Однако само по себе наличие законов не являлось гарантий их исполнения, и важная роль отводилась дотошному и изощренному контролю. Природа независимой собственности и здесь определяла приоритет полномочий мест. Согласно Земским и Городским Положениям, контролирующая функция разделялась между местными органами центра (полицией, строительной, санитарной, пожарной, жилищной и инспекцией фабричной и санитарно-жилищной) и самоуправленными в лице избывавшего представительства населения (Думы). Для этого самоуправления наделялись правом создания собственного аппарата контроля и правом надзора (беспристрастного доступа в контролируемые предприятия и жилые помещения). Контролирующие органы наделялись также правом санкции за нарушения в виде наложения штрафов, принудительного исправления и частичного или полного отчуждения собственности. Согласно законодательству европейских стран, отчуждение могло осуществляться добровольным перемещением принудительно с частичной денежной компенсацией или без нее. Отчуждение в пользу городского самоуправления именовалось правом муниципализации имущества и распространялось лишь на определенные виды собственности. В ряде стран отчуждение могло производиться ре местной власти, в других оно лишь инициировалось и требовало утверждения вышестоящих органов. В России право отчуждения в слабой форме возникло лишь в 1870 г., и расширение его создавало напряженную борьбу центра и мест вплоть до 1917 г., когда оно приняло законодательную форму, не успешную, правда, стать работающим механизмом.

Таким образом, главным механизмом регулирования с помощью ограничений заключался и поиске компромисса, всякий раз индивидуального, между запищившим гражданским правом частным интересом владельца и предпринимателя и публичным правом, представляющим интересы сообщества населения все более высоких уровней. Однако наличие лишь запретительных и ограничивающих регуляторов не всегда оказывалось достаточным для получения нужного эффекта. Возникла потребность в побудительных воздействиях на рыночные отношения.

Этот вид воздействия достигался рычагами экономической политики. Они имели два основных типа: налоговой политики и непосредственного участия в рынке властных структур.

Сбор налогов помимо своего основного назначения — пополнения государственной и местной казны — оказался полезным средством для оказания определенного давления на собственника и предпринимателя, побуждающего его к принятию решений, вынужденных публичной целесообразностью. Суммарная величина налога стала мерой поощрения или торможения деятельности и заслуживания собственности. Как и в отношении норм "повелительного права", эффективность налогового обложения требовала исчерпывающего знания о реальной ситуации и гибкого реагирования на ее изменение и потому в

значительной степени действовала через налоговую политику мест и дифференцированность ее внутри места. Особенно ярко это проявилось в отношении рентных платежей.

Термин "рента" постепенно становится привычным в связи с принятием новых законов о земле, аренде и арендных отношениях. Этими законами было введено сегодня право местных Советов взымать плату за землю, продолжающую оставаться собственностью государства и лишь переданную гороветом "в ведение". Сегодня ситуация изменилась. Объявление суверенитета республик претендует на передачу земли в их собственность. Наиболее радикальная позиция России — привнесшей возможность частной собственности на землю, и хотя пока речь идет главным образом о сельскохозяйственных землях, все же формулировки закона позволяют и более широкое толкование, и уже существуют проекты, распространяющие такую же принципу на городские земли. Однако и при этом продолжает психологически сохраняться отношение к земле как к ресурсу, за получение или пользование которым следует платить.

Практически неумищими гороветами возможность получения платы оценивается восторженно. Широкий спектр оснований и размера платежей предлагают специалисты, берущиеся за разработку платы по заказу гороветов. Самые резкие возражения вплоть до судебных процессов вызывают претензии назначения платы у землепользователей, столь долго пользующихся "ресурсом" бесплатно. Между тем значимость средства сегодня значительно переоценивается. В мировой и краткой отечественной практике доходность от ее взымания невелика. Так, введенная в 1925 г. аренда плата предполагала доход около 8 млн. рублей в год в пользу гороветов. Действительность ожиданий не подтвердилась, остановившись на цифре 1,5 млн. Всего 0,1% от общего дохода было получено Ленинградом в 1926 г. из этого источника. Москва в том же 1926 от взымания платы отказалась, так как сумма, необходимая для определения платежей, "продажа" получаемое. Известны случаи отказа и других стран (Англия, 20-е годы). Но, как показывает опыт, после отказа города вновь возвращались к рентному обложению. Что же являлось его привлекательностью?

Термин "рента" имеет общий корень о понятие "рентабельность" и означает получение дохода без дополнительных вложений за счет использования земли особого качества (по мнимо земельной ренты существует близкая по смыслу "домовая рента"). Доход этот может быть определен как нетрудовой, поскольку обеспечен не усилиями владельца, но местом в системе остальных городских владений и предпринимательства, определенной всем городским развитием, кумулятивно формирующийся ценность каждого участка городской территории. Используя термины, распространенные сегодня, речь идет не просто о земельном наделе, но об участке земли "в городской среде", зависящем от этой среды более, чем от непосредственных качеств.

В значениях ренты, призванной охарактеризовать различия, тесно сопряжены: прошлое (вложения в инфраструктуру инженерных сетей, зданий, сооружений, общего благоустройства, создание привычек и традиций), настоящее (действующая конъюнктура и взаимосвязи), будущее (условия непротворочности развития); естественные качества природной среды, искусственные конструкции зданий, сооружений, путей и средств транспорта, сложившаяся направленность предпринимательства и всех видов деятельности населения, психологические и социальные стереотипы поведения и оценок, образ жизни и предпочтений. И все это, замечу еще раз, не только по отношению к содержанию в данной единице территории, но всего города по отношению к ней. К близкому по механизму рентному обложению относится также весьма изощренный налог "на неадаптированный природности" в отличие от рентного, облагающий не участок территории, но изменение ценности находящейся на ней собственности, также аккумулирующей совокупное влияние городской целостности.

Рентное обложение таким образом фокусирует внимание на взаимодействии города в целом как организма публичного и деятельности частной в его пределах. Смысл взымания ренты заключается в отчислении от владельца той части дохода, что заработан не предпринимателем, но городом, и перераспределении изъятых сумм в пользу всего городского населения.

При этом, с одной стороны, достигаются цели социальной справедливости, с другой — взымание ренты приводит к "выравниванию" условий доходности и тем снижает цены земельных участков, коль скоро их использование перестает приносить доход дополнительных.

В определении рентных "ставок" фиксируются лишь различия потенциала использования территории под различные виды деятельности. Чтобы превратить в "оклады" платежи, необходимо продолжить работу. Генетически рента связана прежде всего с величиной дохода. Если развитая на территории с близкими качествами размещены сложная мастерская и металлургический комбинат, то взымание с них одинаковой суммы способно разорвать мастерскую и остаться незамеченным гигантом индустрии. Поэтому в назначении платежей очень важно произвести дифференциацию землепользователей по категориям производимой ими деятельности (производство, администрация, торговля, связь, культура, здравоохранение, наука, жилье и т.д.). Основанием для дифференциации могут также стать демографические или социальные различия групп предпринимателей (инвалиды, группы бенеджа, ранние стадии предпринимательства и т.д.). Дифференциация предполагает также возможность выделения землепользователей, особо "полезных" или особо "вредных" для городского сообщества, создавая режим благоприятствования для одних и торможения для других, вплоть до полного освобождения от платы или полного запрета на занятие определенных территорий. Льготы и штрафы при формировании конечного "оклада" могли отразиться и на особенности использования полученного дохода, стимулируя, например, благотворительную деятельность.

Поскольку политике налогообложения неизбежно противодействует гражданский кодекс, стоящий на страже защиты собственности и свободы предпринимательства, назначение "оклада" не должно превышать размеров, лишаящих собственника стимула к предпринимательству или владения собственностью. Потому величины "оклада" должны быть откорректированы с величиной дохода. Для усиления действенности "давления" на собственника публичного интереса и побуждения его к решениям, целесообразным для городской жизнедеятельности и развития, в мировой практике используются согласованная с налоговой кредитная политика и субсидирование властными аппаратами. Повышение или понижение кредитных процентов и сроков кредита, предоставление льгот на получение материалов или другие виды поощрения в сумме способны оказать существенное влияние на развитие хозяйственных экономических отношений.

Наряду с дифференциальной рентой внутри города возможно существование аналогичного регулирования на уровне земств и государства в целом. Как правило, в такой дифференциации город выступал как единица внутри однородной, и, если городское население платило и эти виды ренты, сумма складывалась из постоянной "основной" ренты и дифференцированной городской. В этом случае ограничительное действие доходности распространилось на суммарную величину платежей.

Назначение, сбор и контроль справедливости рентных платежей, как видно даже из поверхностного описания, являлись делом необычайно трудоемким, требовавшим специального аппарата и служб слежения за изменением городской жизни: статистических, налоговых, инспекционных. Соотношения каждого собственника и городской власти оформлялись в виде индивидуализированных договоров на праве аренды или застройки. В последнем случае определялись все возможности нового строительства на участке, которые не противоречили бы интересам города в целом. И все же "овчинка стоила выделки". Налоговый аппарат становился механизмом регулирования рыночных отношений не столько запретительным,



МЕЖБАНКОВСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
MENAFCO
FINANCIAL GROUP

скольким побудительным способом компромисса между частновладельческим хозяйством и публичным интересом, сохраняя условия защиты частной собственности и свободы предпринимательства.

И вот теперь имеет смысл вернуться к первой типу регуляции с помощью законодательного проекта планировки как внутригородского дифференцированного акта. В Строительном праве Европы к последней четверти XIX в. инициативы Германии складываются для типа местных Строительных уставов — общий и по посам. В 1888 г. на Франкфуртском съезде при обсуждении вопроса о "мероприятиях по созданию жилища" в выступлении Баумейстера было определено, что затраты на строительство жилья складываются из двух составляющих: затрат на приобретение участка земли и затрат на возведение здания. Требования общего Строительного устава по техническим или санитарным причинам неизбежно ведут к удорожанию постройки, и только "правильная планировка" способна компенсировать рост затрат механизмом воздействия на рыночные земельные цены.

Баумейстером было замечено, что существует зависимость между планами на отдельные участки и допустимой на них плотностью застройки и другими строительными ограничениями. Задача оказывалась вовсе не простой, поскольку город, и, тем не менее, конкретный владелец был заинтересован в максимальном использовании лучшей территории. Баумейстер предложил дифференцировать нормы и плотности "по посам", индивидуализируя их в зависимости от цен на землю и закрепляя в акте проекта планировки.

Интерес представляют высказанные Баумейстером основания: "При сознательном воздействии на строительство города путем установления строительных планов, выработки строительных регулятивов органы строительной полиции должны принимать во внимание социальную дифференциацию городского организма, являющуюся естественным отражением экономической эволюции города. Кварталы, предназначенные для постройки фабричных зданий, должны иметь другой характер, чем кварталы, предназначенные для жизни, и даже в последних нужно различать кварталы для различных классов общества. Планировка земельных участков для особняков должна иметь другой характер, чем для домов-квартир. Различие заключается в характере планировки не только самих строительных участков, но и всей сети улиц... Меры строительной полиции должны быть приспособлены к естественным социальным функциям городского организма".

Проекты планировки и в России, и в Европе известны и до "немецкой административной школы", которую представлял Баумейстер и реализовавший его идеи на практике Адикс, но их назначение первоначально заключалось в формировании исключительно строительной деятельности в ее непротиворечивости. Названными работами проект планировки стал правовым актом индивидуального нормирования не только строительной, но и всякой другой предпринимательской деятельности внутри города. В России годом рождения нового подхода к проекту планировки можно считать 1910, когда вышла первая книга под названием "Планировка городов" и прошло обсуждение основных принципов на первом съезде городских деятелей России. В советский период с введением законодательства 1932 г. проект планировки вновь получил исключительно строительную ориентацию.

Еще одна особенность проекта планировки в понимании рубежа XIX—XX вв. заключена Баумейстером в следующем замечании: "Для компетентного обсуждения полного регулятива нужно гораздо больше, чем одна добрая воля. Необходимо еще такое глубокое знание местных условий каждого города, которого нет у постороннего". Создание проектов планировки всегда имело ярко выраженный местный характер и, за

исключением советского периода с 1930 г. по настоящее время, когда "генеральные планы" городов выполнялись государственными институтами. Иное дело — утверждение проекта. Поскольку при планировке возникали проблемы отчуждения собственности, в том числе и земельной, определение акта требовало достаточной силы. Надпись "быть по сему", заверенная подписью императора, убедила все извинения.

Запретительные нормы права и запрительно-побудительное давление налогово-кредитной политики обеспечивали достаточно широкий диапазон воздействия на "частнохозяйственную деятельность в публичном интересе". Широкий, но не исчерпывающий. В рынке всегда присутствует элемент непредвиденности, для него характерны нечеткость и возможность возникновения конфигурации с различными последствиями. Для воздействия на них часто единственным способом являлось прямое участие в рыночных отношениях и побуждение к преобразованию изнутри рынка.

Я возвращаюсь к началу своего изложения: "Сарапча летела, летела...". Основанием для участия в рынке служило наличие собственности властных структур. Говорить о властной собственности сегодня трудно и в какой-то степени бесполезно, поскольку реальные события в стране наполняют это понятие негативным смыслом, и все же обойти молчанием роль аппаратной собственности в регулировании рыночных отношений невозможно.

В начале статьи описывалось использование собственности властей для регулирования объема товарной массы, изменяющей цены. Аналогично было участие властей и в любом предпринимательстве. Открывая предприятия, предлагающие недостаточные услуги населению, оно способствовало увеличению массы услуг, делало их более доступными населению. Открывая предприятия в сфере избытка услуг, напротив, могло создать ситуацию их невыгодности для предпринимателя и заставить его искать другое применение своим капиталам. Давление на предпринимателя с помощью собственности властей опиралось на обиходные рычаги конкуренции и в своих нормах и методах практически не отличалось от частнохозяйственной деятельности. Иным являлось соотношение целей.

В частнохозяйственной деятельности преобладали цели получения дохода, хотя это не исключало выделения части дохода на благотворительную деятельность. В деятельности властных структур, напротив, цели публичной пользы преобладали, хотя нередко этому способствовало именно получение дохода. Меры преобладания публичной пользы декларировались идеологически. Об этом говорят даже сменившиеся названия институтов "благосостояния", "благочиния", "благоустройства" городов и "городского дела". Хотя в истории известны периоды противостояния властей и населения, официальные логики в значительной степени выполнялись.

Хорошо известно, что знаменитый План Комиссии художников времен Великой французской революции был реализован за счет продажи городских земель Парижским муниципалитетом. В начале XX в. были чрезвычайно распространены практика приобретения городом новых земель, распланирование и парцелирование их на строительные участки, создание на территории "расширения города" полного инженерного оборудования с пуском электрического трамвая, первое время перевозившего воздух. Участки предлагались и продавались быстро получали новых владельцев, а полученный доход использовался на городские нужды. Так был освоен бывший пригород Шарлоттенбург под Берлином и многие районы европейских городов. Существовали аналогичные приемы и в российской практике (Рига, Одесса, Москва).

Отход от принципа общественной пользы оказался губительным для городов, что подтверждено 60-летним периодом советского этапа их развития. На рубеже 30-х введение принципа отраслевого хозрасчета стало основным мотивом расхождений между коммунальными работниками, представляющими местную власть, и государственной политикой "социализации". "Формы хозрасчета нецелесообразны и нежелательны для коммунального хозяйства в целом", "не доход, но польза" — писали коммунальщики в своих журналах. Сознательно тормозили они выход на самостоятельный хозрасчет отдельных городских служб (их аргументы легко просматриваются в нынешней ситуации с метрополитеном). Особую тревогу вызывал принцип единого планирования на единые сро-

ки. Сегодня практически неизвестно существование Циркулярного письма ГУКХ НКВД (Главного управления коммунального хозяйства), запрещающего городам составление пятилетних планов, как помеху НКВД в его "дальнейшей работе создать весьма прочную базу при отставании перед другими ведомствами и правительственными органами интересов коммунального хозяйства в целом". Сопротивление ГУКХ НКВД было настолько сильным, что в 1928 г. встал вопрос о его закрытии. Сохранившийся название наркомат был кардинально изменен в своих полномочиях с ликвидации компетенции ведения местным управлением и хозяйством и сосредоточении исключительно на карательных функциях (может быть, пришла пора частичной "реабилитации" и восстановления доброго имени "репрессируемого" ГУКХ НКВД?).

Дальнейшая централизация власти определила местам исполнительские функции, превратив их в "органы диктатуры пролетариата", во всем подчиненные центру. Земля и строения на ней стали общегосударственной собственностью, переданной местным Советам лишь в пользование. Местная налоговая система практически перестала существовать после финансовой реформы 1930 г. Планировка приобрела преимущественно строительный характер, индивидуализированное законодательство уступило место всеобщему, государственное проектирование отмежевало от строительного производства, и все это в совокупности изменило картину территориального и городского регулирования, поставив под серьезное сомнение сам факт существования городов в СССР.

Приватизация собственности, в том числе и земельной, восстановление института предпринимательства, возникновение рыночных отношений меняют ситуацию кардинально.

Рынок должен быть регулируемым, — настаивает центр.

Рынок не подлежит регулированию, — утверждает ряд специалистов.

Да, рынок должен быть регулируемым, если наряду с необходимостью защиты собственности и свободы предпринимательства сохраняют смысл интересы сообществ людей.

Да, рынок не может быть регулируемым путем прямого поощрения и руководства из центра, на котором держалась вся экономика предыдущего и в значительной степени современного этапа.

Отечественный и краткий советский опыт утверждает не только возможность иного регулирования, но и отлаженный эволюцией реальное существование надежных механизмов, опирающихся на практику мирового сообщества.

К таким механизмам относятся системно согласованные:

"поведительные нормы права", долговременные или оперативные, ограничивающие частнохозяйственную деятельность в публичном интересе, в том числе:

центральные;

земские;

городские и внутригородские (на основе проекта планировки);

налогово-кредитная политика, оказывающая ограничительно-побудительное "давление" на собственника и предпринимателя, в том числе:

центральная;

земская;

городская и дифференцированная внутри города;

участие властных структур в рыночных отношениях на базе использования принадлежащей им собственности в целях публичной пользы путем поощрения собственников и предпринимателей к целенаправленному изменению использования своих капиталов.

Все три способа властного регулирования основаны на по-

иске компромисса с противодействующим Гражданским кодексом, защищающим право собственности и свободы предпринимательства. Противодействие и поиск компромисса являются важными условиями работы регуляторов.

Все три способа опираются на законодательно оформленное разделение власти между ее уровнями (компетенция, права, средства и имущество) по типу Городовых и Земских Положений дореволюционного периода и советского Положения о городах 1925 г.

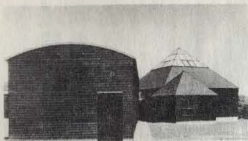
К приоритету центральный власти относится проблема разделения власти и формирования защиты населения Гражданским кодексом. К приоритетам местной власти принадлежат конкретизированные и индивидуализированные нормы, определение величины и структуры местных налогов и кредитов, участие в рыночных отношениях для изменения конъюнктуры рынка и его цен.

"Саранча летела, летела, все съела..." Неужели все?..

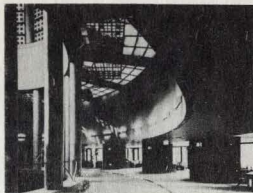


МЕЖБАНКОВОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
МЕНАТЕП
 FINANCIAL GROUP

С ИРОНИЕЙ И БЕЗ
 Новые работы Арата Исодзаки
 Музей Хара, Япония
 Гольф-клуб, озеро Сагами, Япония



Читая пространную статью Исодзаки, открывающую спецномер журнала, посвященный его последним работам, складывается впечатление, что, потесненный с архитектурного Олимпа новоявленными звездами, мастер перешел от нападения к обороне, от декларации к оправданию. Представляя семь своих новых построек, он обращается не столько к своим концептуальным намерениям, сколько к объяснению и истолкованию результатов. Ключевая мысль этой статьи: "Двадцать лет я верил в то, что без иронии архитектура несовершенна... Через двадцать лет я попатался исключать иронию из своей архитектуры. ...Глядя на то, что я делаю теперь, я понимаю, что это находится ровно посредине между иронией и ее отсутствием." Ирония, по Исодзаки, это то, что "позволяет предпочитать вульгарное благородному, мирское священному, оправдывает провинциальное, низкую культуру, слабую экономику и т.д." Имея в виду, что отсутствие иронии предполагает обратное, я предлагаю читателям самим судить о нынешней позиции Арата Исодзаки. В терминах архитектуры ее определить не так-то просто. Во всех новых работах, в том



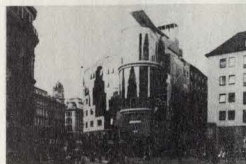
сею гольф-клуб заявляет о себе с решительностью палладианской виллы и с той же самоуверенностью городского буржуа, с которой игрок в гольф выходит на природу. Центром композиции здесь является пятицветная ротонда, отделенная цветными витражами, к которой по периметру примыкают комнаты для встреч. Только авторской ироничностью можно объяснить неуместное храмовое величие этого пространства в спорт-клубе. Собственно клубные помещения (раздевалки, душевые и т.п.) заполняют составленный из все тех же параллелипипедов и кубов двухэтажный симметричный (с некоторыми деформациями) объем, примыкающий к ротонде. И, очевидно, не без иронии надо принимать и роскошную облицовку фасадов мелкоразмерным каменным рустом.

The Japan Architect, october 1990

НОВЫЙ ЭКСПОНАТ
 Музей Штадель, Франкфурт-на-Майне, Германия
 Архитектор Густав Пайкля

"Музейная" набережная во Франкфурте постепенно становится Музеем современной архитектуры. После музеев, построенных Майером, Унгерсом и Беннишем, его новым экспонатом стал Штадель Музеум Густава Пайкля. Этот заказ венский архитектор получил в 1987 г. в сотрудничестве с ведущими европейскими мастерами. Его схема со всеми ее архи-

ДИАЛОГ С САН-ШТЕФАН
 Коммерческое здание Хаас-хаус, Вена, Австрия
 Архитектор Ханс Холляйн



Ханс Холляйн прославился благодаря своей формальной изобретательности и безупречному венскому вкусу. Вкус — это определенная дисциплина и самоограничение в выборе средств, это способность контролировать потенциально бесконечный процесс формотворчества. Когда критик "Баумейстера" пишет: "Холляйн в Хаас-хаусе демонстрирует блестящее разнообразие идей, форм, деталей и т.п.", ему нечего возразить — действительно демонстрирует. Но, глядя на это здание на фотографиях и в натуре (см. "Венские фрагменты" // Архи-

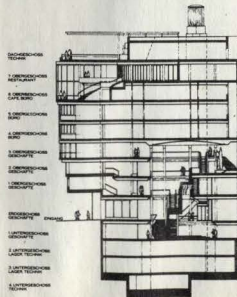
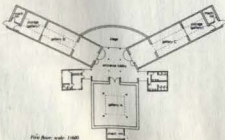
тектоника оказался сильнее венского духа, о чем и сообщает этот дом своему великому виз-а-ви — собору Святого Штефана.

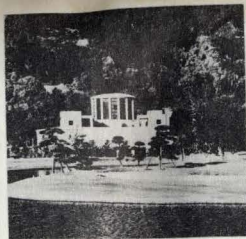
Baummeister, december 1990

ПОСТОЯНСТВО И ПОРЯДОК
 Почта, Роттвайл, Германия
 Архитектор Хайнц Моля

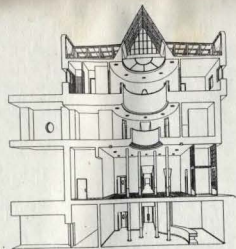
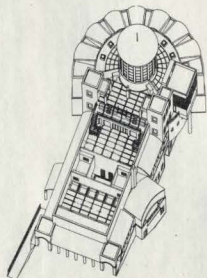


Хайнца Моля нельзя назвать законодателем архитектурной моды. "В его работах нет искусства и соблазна, но есть постоянство", — пишет критик журнала "Баумейстер". Постоянство здесь — категория и этическая, и эстетическая, предполагающая устойчивость как жизненного порядка, так и соответствующего ему порядка архитектурной формы. "Элементарные геометрические коды, подобно двенадцати музыкальным тонам, дают бесконечные и абсолютно конкретные варианты пространственных структур", — говорит Моля. — Как и все его постройки, почта в Роттвайле построена из кирпича, материала, который, по мнению автора, "...требует уважения и сам, естественным образом, предопределяет геометрию". Но не в меньшей степени геометрия этого здания предопределена ситуацией — двумя рядами старых деревьев и существующим спортзалом между ними. В итоге спортзал оказался переоборудованным в цех и приобрел новые фасады, а к нему "покоем" пристроено главное здание шестом операционного зала посредине. Этот шестер, будучи содержательным и пространственным фокусом здания, оказался наиболее узнаваемым объектом для



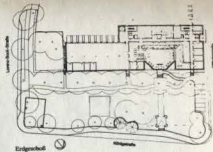
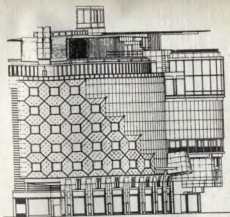
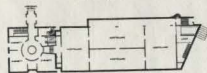


числе и в тех, что представлены здесь, обнаруживаются, по крайней мере, две основные темы: осевая симметрия и комбинация элементарных геометрических форм. По поводу последнего Исидорски дает "ироническое" толкование, объясняя свою приверженность геометрической простоте желанием декларировать "не творческое" происхождение этих форм. Музей в Хара, в этом отношении, трактован весьма прямолинейно, с почти что фольклорной наивностью. И в то же время пять дощатых сараев (в большом шатре и в двух крыльях с верхним светом — галереи, в пристройках — подсобки) приобретают благодаря монументальным формам и отношению некую торжественную возвышенность. В противоположность Му-

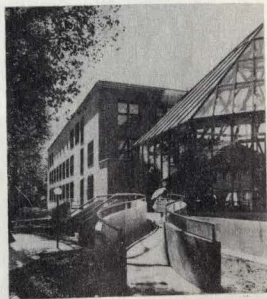


тектурными достоинствами оказалось самой простой и легкой и не претерпела никаких изменений при строительстве, которое было завершено раньше срока (!) без малейших отступлений от сметы. Знание галереи является пристройкой к старому зданию музея и связано с ним коротким переходом по второму уровню. Формально новый музей вполне независим от архитектуры существующих построек XIX в., представляя собой простой, практически глухой трехэтажный объем, отделанный белым камнем. В структуре музея артикулирован куб вестибюля — коммуникационного зала с круглым отверстием, объединяющим пространство всех уровней. В противовес этому драматичному, вертикально ориентированному пространству нейтральные залы имеют линейное развитие, подчеркнутое осевой анфиладой. Доминирует белый цвет, по которому красной линией прочерчены поручни лестниц, как драгоценный металл поблескивает сталь в деталях.

Baumeister, december 1990



тектура СССР. — N 3. — 1990), возникает ощущение чужеродности разнообразия, избыточности его блеска и нарочитой демонстративности. И закрываетесь страшное подозрение, что здесь Холлину изменил вкус. Такое впечатление, что задуманный автором как вполне контекстуальный, т.е. подчиненный градостроительной дисциплине, проект (связь плана и разреза здания с окружением не вызывает сомнений) постепенно вышел из-под контроля и оброс в прямом и в переносном смысле всевозможными атрибутами современного маньеризма. В результате авторский нарцис-



критики. "Честно говоря, это не совсем почта, — говорит Моль, — здесь легко найти много очевидно нефункциональных вещей, но это то, что придает архитектуре очарование. Здесь архитектурные образы из моего детства отразились и обрели материальность и значение".

Baumeister, december 1990



Рубрику ведет Е. АСС

RESTORING HISTORY

A campaign to restore the original historic names of towns, squares, streets and lanes has started in this country. Nizhny Novgorod and Tver, Samara and Lugansk have had their ancient names returned. In those ancient towns, the old names of streets are beginning to reappear, taking us back to the time when the towns were built, giving information about their geographical positions, their life, the professions and trades of their inhabitants. Mokhovaya, Zatsapa, Ostozhenka, Koroviy Val, Sivtsev Vrazhek — these names given by the people are historic and cultural monuments.

Together with their names, towns regain their originality. The legendary Odessa owes half its romantic charm to the names of the streets and boulevards on its waterfront. Italian and Genoan streets, French Boulevard, Yekaterinskaya and Richelevskaya, Great and Small Armutovskaya, Grecheskaya, Lanzheronovskaya, Hovanskaya were given common names to all cities and towns of the country during the 20's — 30's: Karl Likhnecht, Vorovski, 1905, Sverdlor, Kirov, Dzerzhinsky... Only Deribasovskaya retained its name, now there are three more. Only three.

The authorities try to justify themselves by referring to the expenses of new nameplates, new reference books, etc. This is true, but the answer is to change the names at the same time thereby saving the trouble of publishing a new town map each time a street is renamed. Let's follow the example of our predecessors' "enthusiasm": in the first decade of Soviet Power, more than 500 out of 2500 streets, squares and alleys had their names changed.

Some may think that the returning the names of streets which originated from those of churches and cathedrals situated there will create an unneeded similarity in the historic toponymy of different towns. These are groundless worries. Every Uspenskaya, Sretenskaya, Blagoveschenskaya, Spasskaya, Assumption, Annunciation, Our Saviour street had their own, tangible meaning associated with the particular church which it lead to. Vice versa — the names of Karl Likhnecht and Rossa Luxemburg, Klara Zetkin and August Babel sounded abstract to the inhabitants of those towns with whom they had no connections. Nevertheless, in the 20s in any town it was impossible not to encounter these names.

One more distinction given by the people to the many churches is their geographical name or a description of the place. Nikola-na-Yamukh, Nikola-v-Khamovnikah, Spas-na-Peskak, Spas-na-Glinishchah, Georgiy-na-Vspolye, Georgiy-v-Lugnikah, St. Nikola in lowlands, Our Saviour on sand, St. George in the meadow, etc. — these names survived until the XXth century as names of streets and alleys: Nikolo-Yamkaya street, Spaso-Peskovskiy, Spaso-Glinishchevskiy, Vopolnye lanes and many others.

We should also bear in mind that restoring original names is only the first step in a great mission of restoring the history and culture of our cities and towns, that is — of the whole country. Today we can't survive without the part of our history of which we've been deprived, our spiritual rebirth is impossible without it.

Today we are bringing back into our life such notions as mercy and charity and we can find many examples of these noble activities in our towns' history.

The famous Foundling hospital in Florence designed by Filippo Brunelleschi, a man of genius, in the first third of the XVth century, is known to any architect. But few people know that since it was built, it has always remained as a hospital: it belonged to the children who play on its green lawns, in the limpid shade of tracery arcades.

Moscow also had such institutions. In 1760s — 70s, the Imperial Foundling house for foundlings and orphans was built in the very centre of Moscow, on the bank of the Moskva-river, near Kitaygorod ("Chinatown"). Its project was designed by a famous St. Petersburg architect Yuri Felten; Karl Blank, one of the best Moscow architects, was in charge of the erection of the building. Soon, a grand palace for children towering over a vast garden, with spacious suites of rooms appeared not far from the Kremlin.

Now it is the F. Dzerzhinsky Military Academy. By what right? The building should be given back to the children, an all-Union children centre could be established here, the functions of

which would be to foster a cultural and artistic upbringing, and practice preventive medicine; children from all parts of this country and from abroad could meet and play here.

Another symbol of philanthropic activity — a house of free apartments for poor female-students, donated by the Bakhrushin brothers, is also situated in the centre — opposite the Kremlin. This house is an example of what some of our fantastic plans envisaged — a "mass service" house. Together with the erection of the house, a kindergarten, a creche, and clinics were created; the work was paid for not by the inhabitants, but by the owners whom the house brought absolutely no profit.

After the Hind World War the house was still inhabited, but now it belongs to the Oil and Gas Industry ministry. Such a house would be extremely useful for Muscovites encountering temporary housing problems, as a place where they could live through hard times without worrying about themselves and their children. All the more because it's a symbol of charity, of philanthropic activity.

It's worth mentioning that the important social function of these buildings is often reflected in their architectural appearance, vividly demonstrating the grace and nobility of such activity.

Alms-houses, institutions for orphans and widows were designed by the best architects, like E. Nasarov, D. Quarenghi, Gilardi. No doubt, such buildings — the Old Adoption House in Sukharevskaya square, Kurakinskaya almshouse in Novobasmanaya street, the Widow House in Kudrinskaya square belong to the most valuable part of Moscow's historic and architectural legacy.

Philanthropic activity was encouraged by the state in every way possible and it was not a show of generosity of just the alms of the rich, but a state policy. In 1777, after the Russian — Turkish War, empress Katherine II bought A. Saltykov's estate and donated it for the housing of involuntaries, and those wounded in the war. Later, the Moscow Institute of Noble Maids was established here. In commemoration of this deed, the square in which the building is situated was named Ekaterinskaya. Moscow should get back this name along with the others, just as some buildings should get back their original functions, which are socially and culturally important nowadays.

No less important is the installing on their original sites those monuments to historical figures which were moved to some other place, or ruined. The inhabitants of Leningrad have already decided to install the equestrian statue of Alexander III sculptured by S.Trubetokoy on its original site, near Moscow railway station. Moscow and other cities are awaiting such decisions.

Now that we have given up the tradition of holding grandiose and mighty military parades in Red square, it's time to consider reinstalling on its original site the monument to Minin and Pozharskiy; this magnificent work of the outstanding Russian sculptor Ivan Martos, is worthy of the most honourable place in our city.

Perhaps, the monument to Gogol sculptured by N. Andreev, an excellent work full of philosophic meaning, should be put back in its place while the brisk bronze "representative of socialist realism" which now occupies it would suit a storeroom of some museum.

Finding a more appropriate place for the monument to A.V. Suvorov (an outstanding military leader of the XVIIIth century) is also worth considering. If the historic function of the Army Hall is restored, Suvorov's presence in this area is altogether senseless. Historically the monument would better suit the garden near the Great Ascension church, not far from Fyodor Studit cathedral where the commander's mother is buried. In the street which leads to the garden is the house where A.V. Suvorov was born. But, alas, in the square near Nikitskiye Vorota there's a monument to an outstanding scientist K. Timiryazev. And why it's there, is a mystery to everyone.

The statue of Katherine II ought to return to the magnificent Round Hall created by M. Kazakov in the Senate building in the Kremlin. The whole interior design of this hall is dedicated to the events of her reign. The absence of her statue, designed specially for the central bay of the hall robs its interior of completeness and integrity.

Speaking about halls. In the past these centres of social life fulfilled functions characteristic of the culture of each pe-

riod. We turned them into sittings and conference rooms. For this vain purpose we sacrificed the Alexandrovsky and Andreyev order halls of the Great Kremlin Palace — they were reconstructed into a single conference room. We don't have halls for public meetings, gatherings other than "sittings". A masterpiece of interior architecture — the Pillared Hall of the Noble Assembly by M. Kazakov is distorted both by the stage and the stalls. I saw this hall alter its restoration was over and before they had been reinstalled and it made an indelible impression on me. It should serve its initial purpose.

Shortly after the revolution, the former Noble Assembly Palace was given to the trade unions (which is very characteristic and symbolic of the time). Today the trade unions as well as other organizations have enough space for logomashy and speechifying, while there's one reception hall — the Georgievsky.

The Pillared Hall should be given to the Ministry of Culture and Soviet Culture Fund, to cultural unions to be used not for sittings but for ceremonial receptions and meetings, festive balls... And God save us from making it a commercial institution, by charging a high entrance fee — then it will resemble both Rizhski market (a market place in Moscow) and the hotel Russia (both are notorious black market places), and only a certain kind of people will be seen there. Let the new owners of the hall themselves decide (as it was before) who they would like to invite to their ceremonies.

We have forgotten a simple truth: the art of architecture (and a city is its best manifestation) works only as a unity of its two components — form and content. Today we need to restore this unity in the architectural masterpieces of our city.

The Moscow Kremlin was built as a fortress, but its gates were only closed against the enemy. At all times, any inhabitant of Moscow could freely enter it on ordinary days. In the years of Stalin's rule its entrances were open only for special automobiles. In 1955 the Kremlin was opened for Muskovites and tourists. But not the whole Kremlin. You cannot enter at either the Spasskie, nor Nikolskie gates. When will the lawful government elected by the people stop being afraid of this people?

A city's red-letter days (the day of foundation, days of important battles, repelling of conquerors' attacks, days of their liberation) are also its symbols. The holidays should be held on the exact dates of the historic events. Celebrating Moscow Day in September is nonsense, a mistake which occurred due to the hardships of the post-war years: the preparations for the celebration ceremony of the city's 800th anniversary were not completed on time, it was held on the wrong date and then... this fact was plainly forgotten. But since we celebrate Moscow's birthday as its first mentioning in the chronicles, which is connected with the meeting of Suzdal count Yuri Dolgorukiy and Svyatoslav Olegovich in the XIII century, we ought to celebrate it on the date this event occurred — on March 28 (April 4 according to the new style^{*)}). This should be taken into account in view of the 850th anniversary in 1997. The Day of Georgiy Pobedonosets, a saint, protector of Moscow is also worthy of being made a holiday.

A city's history is the noble and glorious deeds of its inhabitants immortalized in its architecture, in the appearance and purposes of its houses, in the names of streets and squares. If we want Beauty to save the world, we must bring it back into our cities, however hard life may be for us now. Without the memory of the beauty and nobility of the past, of its historic and cultural values, we'll fail to retain them in the future.

Перевод К. Корюкина

SUMMARIES

Combined summary.

The "Country Models" Exhibition. Samara — Nizhny Novgorod. M. Polishchuk. Kulbyshyev — Samara. Notes about the Life of Architecture.

O. Orelskaya. Nizhny Novgorod Kaleidoscope. The 70-s — 90-s. V. Samogorov, V. Pastushenko. A country View of Country Architecture.

S. Malakhov. An Experience of Provincial Modelling of the cultural space. "Architecture USSR", No. 4., 1991, p. 20 — 50

An exhibition called "Country Models. Samara — Nizhny Novgorod" was held in Moscow from December 1990 till January 1991. It was designed by a group of modern architects from these Middle Russia towns, who are united by common artistic ideas. The exhibition thus became a fixation of the group's professional activity at the moment of its formation and, at the same time, a manifest, of the "Country Models" association, its first realization.

Presented in a number of articles in this issue the exhibition materials have become to some extent less impressive than the live show. The exposition revealed a number of "layers" of country architectural life: professional projecting itself — designs for the last 10 — 15 years, social and cultural background in the form of witty photo collages, historical architectural background mostly conserved in archive photos only, and finally — "pure" artistic work: graphic, formal and conceptual reflections of the architects concerning their own professional activities.

"Country Models" includes architects engages in practical architectural design during the last 10 — 15 years, who managed, to their mind, to considerably contribute to forming the architectural aspect of their own towns, and also to establish local trends and schools of architecture. According to Maxim Polishchuk, the group's leader and exhibition curator, the decision to abandon the state design institutes and to create independent professional associations, cooperatives and studios determined the basis of the Samara and Novgorod schools of architecture.

Vitaly Samogorov and Valentin Pastushenko were among the participants of the Exhibition. The Journal presents their works within a special article. Samogorov and Pastushenko consider a new term to have appeared: "provincial architecture". They interpret it in the following way: "It's a peculiar way of thinking, based on the superficial adoption of foreign formal conceptions on the one hand — and on the lack of already stereotyped models, on the other". "Provincial ground, — say Samogorov and Pastushenko, — nourishes the architectural mentality with original formal and logical schemes, thus stimulating the search for new spatial and linguistic models". The architects aim to project a greater linguistic compass but within the eclectic tradition characteristic of Samara.

Studying the most significant designs realized at Nizhny Novgorod over the last 20 years, Olga Orelskaya stresses that the local architectural tradition is not connected with a certain stylistic trend but with a number of outstanding personalities, endowed with their own creative approach to architecture.

Quite the contrary, as far as the town of Samara is concerned, Maxim Polishchuk believes that the town has got its own school of modern architecture, based on local regionalism, opposed to the international style that prevailed before.

The exhibited works of Leonid Kudorov from Samara also drew the visitors' attention. Unlike other architects of the "Country Models" association, Kudorov holds the opinion that following the historicist trend is "the lot of those who have nothing to say". Kudorov attempts to create a "new artistry", more meaningful than the historic environment. The architect avoids making compromises between his own ideas and the extremely poor technique of the Soviet building industry because he has a lot of interesting designs with only one realized, plus some designs of interiors.

Professor of architecture Sergei Malakhov tries a poetic analysis of an architect's self-feeling in the form of text and collages.

"Country Models" intends to carry out exhibitions in other regions and abroad, to set up a special "country" artistic magazine and has other projects.

* Today, the Central Soviet Army Hall is situated here "army again."

** The difference between the Julian and the Orthodox calendars in the XIII century was 7 days.

HEALTH CENTRE "RESHMA"

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.58

Health centre "Reshma" was designed for "Department 4" (The state medical care and health department responsible for only the State and Communist Party functionaries), but since it was turned over to the USSR Ministry of Health, today "Reshma" serves "Mothers and children". Again not ordinary ones. They come from different regions that are unfavourable from an ecological point of view, Chernobyl for example, to recover their health in the mild climatic conditions of Middle Russia.

The authors of the project: architects V. Davidenko, I. Kharkova, I. Golubeva, construction engineers A. Kleinerman, G. Morozov, sculptor Yu. Aleksandrov and building engineers L. Ershov, V. Bruntsev and A. Ratushny re-designed the primary aspect of the complex in order for it to acquire the image of an Anderson tale.

The image determined the composition itself: a five-storey central building with an inner court closed by the square walls of the perimeter, the lateral wings that naturally extend the central architectural volume in all directions, the complex's location in the middle of a meadow, with a road passing round it and the central straight path reaching the Volga river, finally — a "platform" with multi-shaped flower-beds.

The dwelling and social areas provide an unusual spatial environment which favours rest and recreation.

BRIGADE A"

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.64

"Brigade A" is not an ordinary design studio. Its nucleus is formed by 7 people, among them — a well-known scene painter Sergei Barkhin, leaders of "Paper Architecture" — a popular trend of the 80's, noted architects Mikhail Belov and Mikhail Khazanov, the young Ekaterina Belova and David Krikheli, and finally — the team's head, architect and painter Mikhail Krikheli. The only condition for the normal coexistence of such prominent personalities is the staff freedom, and not only that of creation.

Every member of the Brigade works on his own, participating from time to time in joint design work within the Brigade. The high professional authority of everyone guarantees the "firm's" prestige as well as the high level of its projects. "Brigade A" acts according to the motto: "Quality prevails over quantity".

We know that the extremely poor Soviet building technique is a serious problem for Soviet architects. The fact that "Brigade A" has its own subdivision capable of performing interior work is therefore very important in this respect.

Apart from its own design work, the Brigade takes part in carrying out various cultural festivals and initiatives in the U.S.A. and Greece. This year it looks forward to opening an independent art gallery to exhibit the architectural and artistic designs of the members of "Brigade A".

D. Fesenko

ALEXANDER ASADOV STUDIO: THE FIRST RESULTS

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.72

The Alexander Asadov Studio has been in existence for 2 years, there are 10 designers, and during this period of time they have executed 20 projects. The objects are diverse: a reconstruction of a dwelling house, a recreation facilities area, a yacht-club, a kindergarten, a recommendatory design of a Moscow district, etc... According to the author, Alexander Asadov Associates freely possess the whole range of architectural stylistic means that is common to Post-Modernist culture, they easily treat the form and work out expressive image-bearing social and environmental conceptions. The diversity of the objects of design does not affect the high professional level of the works which is ensured not only by the architects' skill but also by their devotion to their profession as well as by the spirit of creatational freedom, characteristic of the Asadov Studio.

I. Timofeeva

""VERNISAZH" ("OPENING DAY OF AN EXHIBITION")...

/Notes of a stranger/

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.78

"Vernisazh" is the name of an exhibition of the works by young Moscow architects. The reviewer considered it to be "A spot of colour on a grey soldier blanket of workday routine". The festive appearance of the exposition which presented the works of a 100 Moscow architects under the age of 30 appeared to be in deep contrast with the daily cares of Muscovites. With a total deficit, social tension, and the economic crisis, the architectural and artistic successes of young Moscow architects may seem idle attempts indeed.

A. Dekhtereva

SYNTHETIC THEATRE OF THE 20S AND THE 30S

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.92

This article is dedicated to a unique phenomenon in Soviet culture of the 20s and 30s — the creation of a wholly new spatial structure of theatre which ushered in, at the turn of the decade the projecting and construction of mass synthetic theatres. Prominent directors, painters, architects took part in working out a new structure of theatre as that of a living being, an organism having its own inner laws.

In the largest industrial centres which, up to that time hadn't had theatres, all-Union and international contests of mass synthetic theatre projects took place. The first to break the ice was Kharkov international contest for the project of building a mass musical performance theatre. Among the participants were outstanding foreign architects, for instance, Walter Gropius, and young Soviet vanguard architects: A.V. Vlasov, the Vesnin brothers and others. Their projects of theatre building in which, according to the contest programme all kinds of entertainment and performances were supposed to take place, are given a detailed description in the article.

The contest for the project of Sverdlovsk Bolshoi synthetic theatre yielded a most daring, innovative idea of creating several theatres in one place, which enabled the use of three-coordinate space. This idea belongs to the leader of the left wing of Soviet architecture of the twenties — N. Ladovskii.

The article also comments on another work of this architect — the project of the Moscow Regional Trade Union Theatre (MOSP).

Contests for projects of synthetic theatres in Ivanovo and Rostov-on-Don produced unique achievements — the creation of theatre buildings of a perfectly new type, designed to be culture centres of certain districts.

Analysing the projects of new Soviet theatres which were designed under the slogan of "mass" and "synthetic" aspirations, the author infers that now, retrospectively, the seemingly gigantomania of the theatre space appears understandable and explainable. The theatres were designed more for "mass" and "organized" spectators than for certain theatre companies.

The projects of the 20s and 30s were a breakthrough into the future which was abruptly reined in by the changes the country went through in the thirties.

T. Scherbo

THE ART OF CONSTRUCTION

"Architecture USSR", No. 4, 1991, p.88

Vladimir Georgievich Shukhov (1853 — 1939) was an outstanding engineer-mechanic, scientist, Honorary Fellow of the USSR Academy of Sciences, and Hero of Labour (1932). He designed effective steam-boilers, pumps, oil distillation plants, reservoirs, waterworks, bridges, industrial and dwelling buildings, water towers, vaulted and netting ceilings, hyperbolic towers, etc.

Shukhov worked in close and fruitful cooperation with the most prominent Russian architects of the time: A. Pomerantsev, V. Valkov, R. Klein, V. Kossov, A. Shchusev and others. He persistently applied in his interiors such elements as metal structures and glass. Shukhov participated in projecting the Verkhnie Torgovie Riady ("Upper Rows of Stalls"), hotel "Metropol", Sytin printing-house "Russkoe Slovo" ("The Russian Word"), the Kiev railway station, the platform of the Kazan railway station, exhibition pavilions, upper lighted art galleries, etc.

Перевод рефератов и подписанных
подписей М. Хлебникова, С. Киселева
и К. Корюкина

ang
of
ive
00
eep
cit,
and
dle

et
w
he
ic
in
g,

te
of
te
g
s
or
e
g
r
e

c
l
e
t

l



MEHATEN



АРХ4

Rostrum. P. 2
 J. Raninsky. Restoring History. P. 2
 Panorama. P. 4
 V. Loktev. The Ignorance of the Artist and Allegory in his Art. P. 14
 The "Country Models" Exhibition. Samara — Hizhny Novgorod. P. 20
 O. Orelskaya. Nizhny Novgorod Kaleidoscope. The 70-s — 90-s. P. 22
 M. Polischuk, Kuibyshev — Samara. Notes about the Life of Architecture. P. 32
 Leonid Kuderov. P.42
 Vitaly Samogorov and Valentin Pastushenko. P. 46
 S. Malakhov. An Experience of Provincial Modelling of the Cultural Space. P. 50
 Health Centre "Reshma". P. 56
 "Brigade A". P. 64
 D. Fesenko. Alexander Assadov Studio: the First Results. P. 72
 I. Timofeeva. Vernisazh ("Opening day of an exhibition"). P. 78
 M. Tumarkin. The Two Realities of Andrei Vovk. P. 84
 G. Scherbo. The Art of Construction. P. 88

Tribune. Yu. Raninsky. Le retour a l'histoire. P. 2
 Panorama. P.4
 V.Loktev. De l'innocence de l'artiste et de L'allegorie dans son art. P. 14
 Modeles de la province. Samara-Nijni Novgorod. P.20
 O.Orelskaya. Les annees 70-90. Le Kaleidoscope de Nijni Novgorod. P.22
 M.Polischuk. Kouibychév-Samara. Remarques sur la vie architecturale P.32
 Leonid Kouderov. P. 42
 Vitali Samogorov et Valentine Pastouchenko. P.46
 S.Malakhov. Experience de la modelisation provinciale de l'espace culturel. P.50
 Sanatorium "Rechma". P.56
 "Lequipe A". P.64
 D.Fessenko. Atelier d'Alexander Assadov: premiers resultats. P.72
 L.Timofeeva. Vernissage. P.78
 M. Tumarkine. Deux realites d'Andreï Vovk. P.84
 G.Scherbo. L'art de la construction. P.88

Die Tribune. S. 2
 Das Panorama. S. 4
 V. Loktev. Über das Unbewusstsein des Schöpfers und die allerhand Sinne seiner Kunst. S. 14
 Die Modellen aus der Provinz. Samara — Nizhny Novgorod. S. 20
 O. Orelskaja. Die siebzige — neunzige Jahren. Nizhny Novgorod Kaleidoskop. S. 22
 M. Polyschuk. Kujbischev — Samara. Die Bemerkungen über architektonisches Leben. S. 32
 Leonid Kuderov. S. 42
 Vitaliy Samogorov und Valentin Pastuschenko. S. 46
 Sergey Malachov. Das Praxis der provinziellen Modellierung des kulturellen Raumes. S. 50
 Das Sanatorium "Reshma". S. 56
 "Die Brigade A". S. 64
 D. Fesenko. Das Studio von Alexander Assadov: die erste Ergebnisse. S. 72
 I. Timofeeva. Die Ausstellung. S. 78
 M. Tumarkin. Zwei Realitäten von Andrej Vovk. S. 84
 G. Zscherbo. Die Kunst der Konstruierung. S. 88

CONTENTS

SOMMAIRE

INHALT