



АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

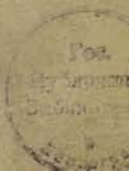
829/10/14

ВЫПУСК

9

СБОРНИКИ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

1 · 9 · 4 · 5



32
14а

АРХИТЕКТУРА С · С · С · Р

СБОРНИК 9

МОСКВА 1946

АРХИТЕКТУРНОЕ БУДУЩЕЕ ЛЕНИНГРАДА¹

Н. Баранов

Фашистские бандиты причинили Ленинграду тяжелые разрушения. Из дня в день на протяжении двух с половиной лет они бомбили и обстреливали чудесные проспекты, площади, набережные, сады, парки. Они превратили в руины такие шедевры мировой архитектуры, как Большой Петергофский дворец, Английский дворец, Екатерининский, Павловский, Гатчинский и другие дворцы. Они сбросили на Ленинград около 5 тысяч фугасных бомб и около 150 тысяч тяжелых артиллерийских снарядов, разрушив многие здания города. Они лишили город жилой площади на 700 тысяч человек населения. Они хотели задуть пас голодом и стереть с лица земли гордый, неприступный Ленинград. Но могучие защитники города Ленина не позволили им осуществить это черное дело.

Вслед за громом артиллерийской канонады, разметавшей немецкие логова под Ленинградом, вслед за победным салютом, возвестившим всему миру о снятии блокады с нашего города, 29 марта 1944 г. прозвучало постановление Правительства «О первоочередных мероприятиях по восстановлению Ленинграда».

¹ Сокращенное изложение доклада на совещании московских архитекторов, посвященном творческому отчету архитекторов Ленинграда (10 октября 1944 г.).

Правительство поставило задачу скорейшего восстановления Ленинграда, как мощного индустриального и культурного центра нашей страны и крупнейшего столичного города.

Восстанавливая Ленинград, мы должны вернуть ему былую индустриальную славу и его обаятельный, великолепный облик, сделать его еще более красивым, более величественным.

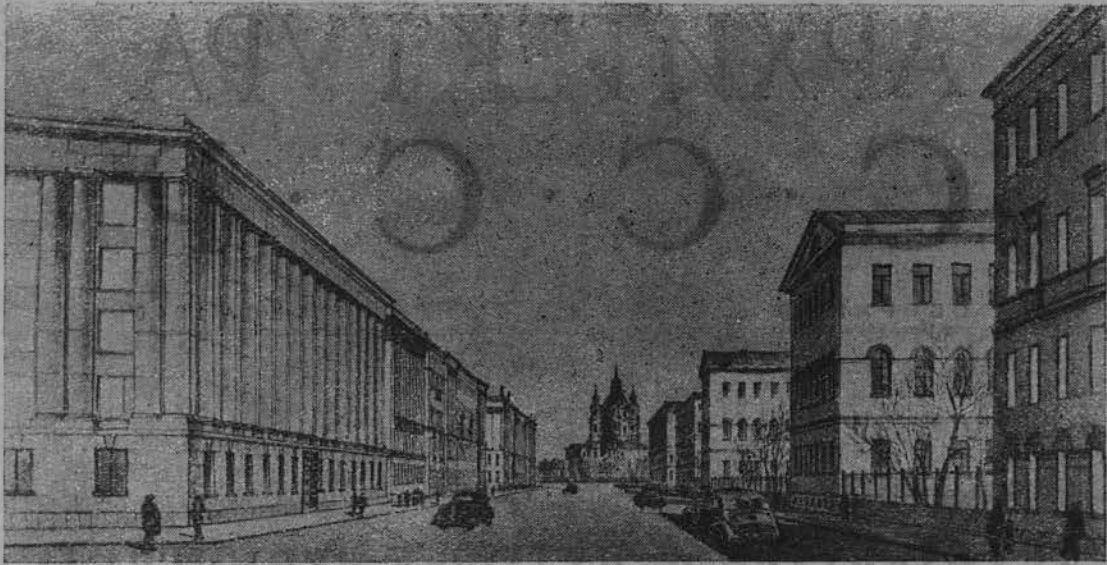
Разработанный проект восстановления Ленинграда построен на основе созданного в 1935—1938 гг. плана развития города. Главным архитектурным положением этого проекта является принцип органической связи и единства всех сторон планировочной структуры Ленинграда с намеченными новыми мероприятиями и дальнейшее радикальное улучшение градостроительных качеств города.

План восстановления Ленинграда предусматривает улучшение сети улиц, обеспечивающих работу внутригородского транспорта; создание выхода к берегу моря в пределах существующей территории на Васильевском острове; реконструкцию ряда площадей, магистралей, набережных и отдельных микрорайонов города; создание ряда новых значительных архитектурных ансамблей и улучшение санитарно-гигиенических условий городской жизни. Большое внимание в плане уделено увеличению количества зеленых на-

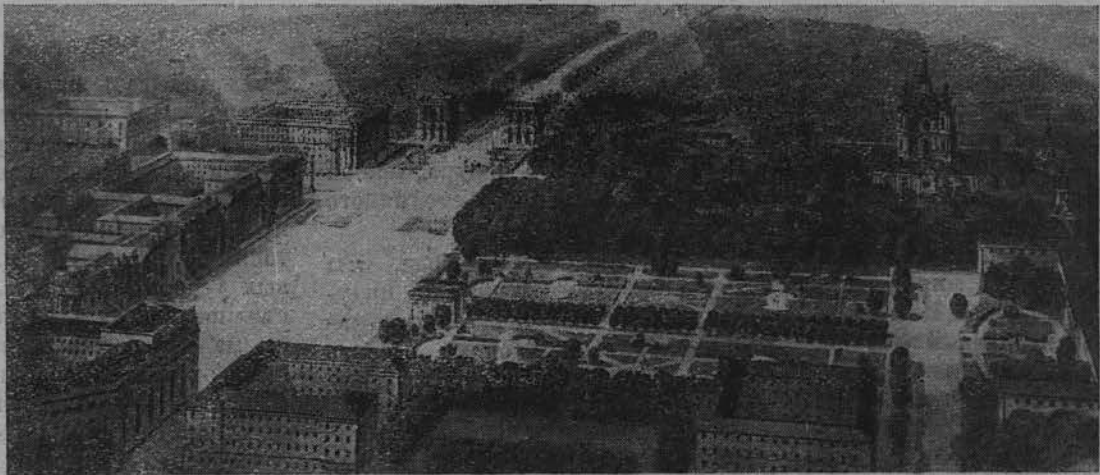
саждений и уменьшению плотности застройки и плотности населения центральной части города за счет отказа от восстановления полностью разрушенных дворовых корпусов; планом предусматривается также улучшение жилищно-бытовых условий в капитально восстанавливаемых домах путем постройки малометражных квартир и отказа от восстановления разбитых мансардных этажей и полуподвальных квартир.

Наиболее крупным из намеченных мероприятий по зеленому строительству является создание центрального городского парка, первая очередь которого определяется в 200 га. Парк раскинется на территории Кронверка, включив в себя парк имени Ленина, Петропавловскую крепость, всю территорию завода минеральных вод, территорию бывш. Народного дома, территорию Зоологического сада, территорию, прилегающую к Артиллерийскому музею, городской питомник вдоль проспекта Добролюбова и значительную часть Петровского острова.

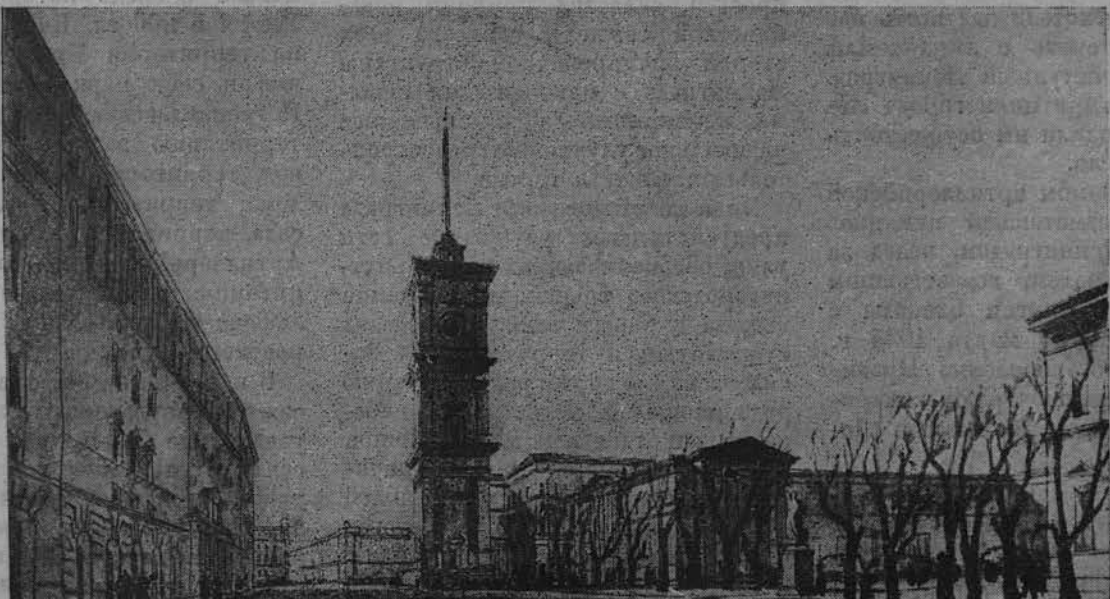
В плане расширения зеленых насаждений предусматривается также увеличение больше чем в два раза сада имени 9 января в Кировском районе, создание крупного сквера на Международном проспекте (в районе Клинского рынка), сквера в районе улицы Плеханова и расширение ряда существующих садов.



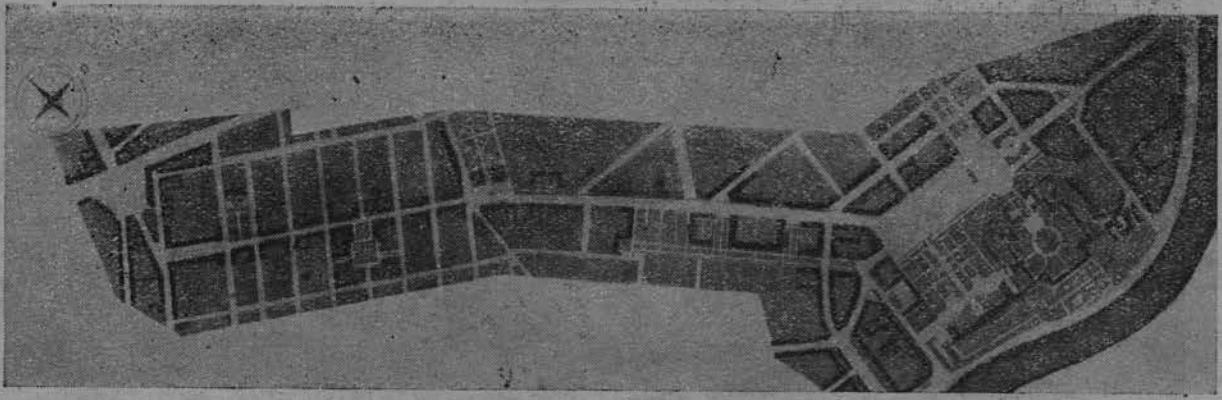
Ленинград. Проект реконструкции Суворовского проспекта. Перспектива на Смольный. Арх. Н. В. Баранов



Проект реконструкции Суворовского проспекта и площади около Смольного. Арх. И. И. Фомин и Б. Н. Журавлев



Проект реконструкции Суворовского проспекта. Арх. Б. Р. Рубаненко



Проект реконструкции Суворовского проспекта. Арх. Б. Р. Рубаненко



Проект реконструкции площади Стачек. Арх. В. А. Каменский и Г. А. Ашрапли

Другим крупным мероприятием по улучшению внешнего облика города является реконструкция Суворовского проспекта и района Смольного.

Реконструкция Суворовского проспекта, как важнейшей магистрали города, ведущей от Невского проспекта к Смольному, предполагает изменение облика и пространственной композиции наиболее важных звеньев этой магистрали. Очевидно, что попытка расширения наиболее узкой части проспекта — от 2-й Советской до 9-й Советской улицы — ввиду интенсивности капитальной застройки оказалась бы совершен-

но нереальной, а реконструкция даже всех фасадов зданий, формирующих этот отрезок проспекта, не изменила бы существа дела. Поэтому в основу принятого плана положено расширение только головного отрезка улицы — от Невского проспекта до 2-й Советской улицы в правую сторону, — что приведет к выпрямлению всей трассы магистрали. В облике проспекта большую роль будет играть активное внедрение зелени, и только перед площадью Диктатуры улица будет складываться из сплошной монументальной застройки.

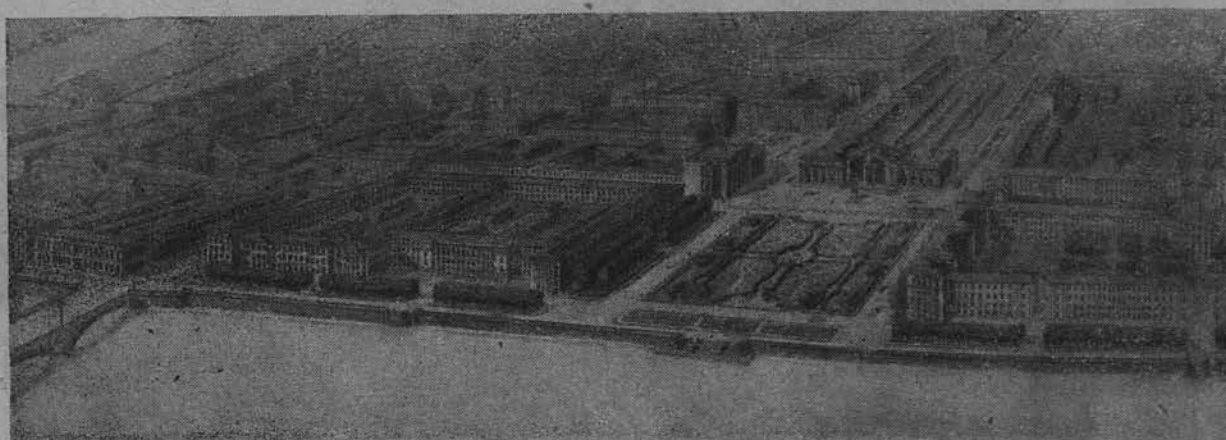
Узел у 9-й Советской улицы подлежит реконструкции так же, как и участок улицы от Кирочной до Смольного.

На базе площади Растрелли и площади Диктатуры намечается создание единой площади, простирающейся вдоль зеленого массива, в котором находится здание Смольного.

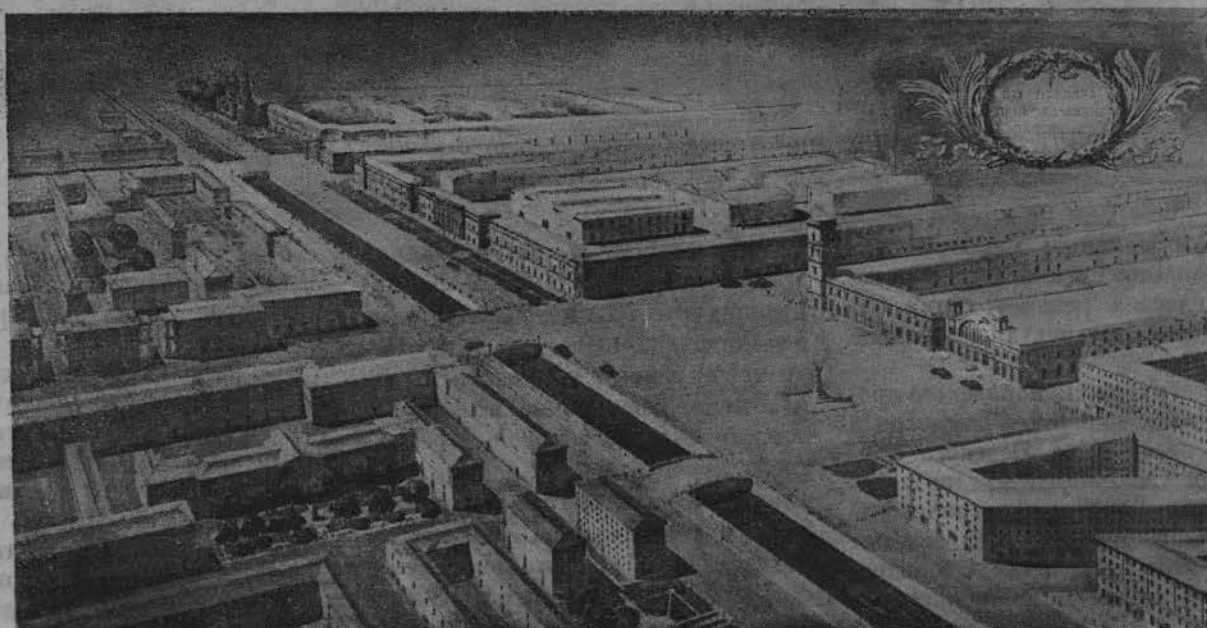
Общий замысел проекта предполагает включение в единый ансамбль Таврического дворца и улицы Воинова, раскрытие панорамы Смольного монастыря в сторону этой магистрали за счет расширения ее до 100 м и создание



Проект реконструкции площади Финляндского вокзала (генеральный план). Арх. А. С. Гинцберг



Проект реконструкции площади Финляндского вокзала (перспектива)



Проект реконструкции площадей Варшавского и Балтийского вокзалов. Перспектива. Арх. В. А. Кименский и А. А. Лейман

парадной зеленой эспланады от Таврического дворца до площади.

Третье крупное мероприятие, связанное с улучшением облика города и работы внутригородского транспорта, — это реконструкция района Финляндского вокзала. Здесь предполагается расширение аллеи Ленина, по масштабу близкое к площади Декабристов, и раскрытие вновь перестроенного Финляндского вокзала в сторону Невы. Одноэтажная пристройка Финляндского вокзала должна быть снесена и взамен ее на большой глубине, на улице Комсомола, параллельно этой улице, должна быть выстроена новая головная часть вокзала. Памятник Ленину будет перенесен на ось, совпадающую с новой шириной площади.

Существенные изменения будут проведены также в районах Варшавского и Балтийского вокзалов.

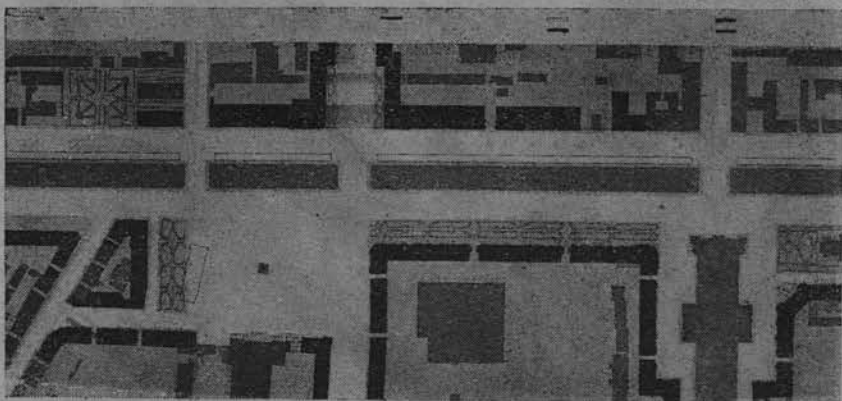
Международный проспект по-прежнему остается важнейшей магистралью города. Намечается первоочередное окончание реконструкции Сенной площади, проект которой за время войны значительно улучшен.

В связи с разрушением значительной части застройки в прибрежной полосе Васильевского острова, в конце Большого проспекта предполагается создать приморский бульвар и большой парк. В этом случае жилая застройка города непосредственно будет иметь доступ к берегу моря, и ленинградцы смогут любоваться взморьем не только с весьма ограниченной стрелки Елагина острова, но и с открытой к заливу территории Васильевского острова.

План восстановления города предусматривает также создание двух районных административных центров — Фрунзенского на месте Ипподрома и Василеостровского — на месте разрушенного Андреевского рынка.

Наряду с этими и другими реконструктивными мероприятиями намечается решение и других, более локальных задач, в частности, озеленение многих жилых улиц.

Если то или иное здание представляет собой архитектурно-художественную ценность, то при восстановлении намечается реставрация внешнего облика этого здания; в противном же случае здания восстанавливаются по новым проектам. Так, например, такле



Проект реконструкции площадей Варшавского и Балтийского вокзалов.
Генеральный план



Проект планировки центрального городского парка (за Петропавловской крепостью). Арх. Н. В. Баранов,
А. И. Гурьев, Н. Г. Агеева

здания, как жилой дом на Мойке, угол Марсова поля, Инженерный замок, дом бывш. Лаваль, дом по Невскому проспекту, угол канала Грибоедова и другие здания восстанавливаются в прежнем виде. Однако внутренней планировке некоторых из этих зданий будут приданы черты современности. В то же время архитектура таких восстанавливаемых зданий, как дом на улице Пестеля, угол Моховой ул., дом на Дворцовой набережной вблизи Мраморного дворца, на улице Гоголя (вблизи Невского), на Невском проспекте, угол Фонтанки, на Фонтанке, угол проспекта Майорова, и ряд других, будет определяться новыми решениями, предусматривающими улучшение ансамбля данного микро-района.

* * *

Проекты восстановления разрушенных неприятелем зданий и целых ансамблей уже начали осуществляться в натуре сотнями тысяч ленинградцев. Если раньше законом жизни города был лозунг: «Все на защиту Ленинграда!», то теперь ведущим является лозунг: «Все силы на восстановление Ленинграда!».

Достаточно сказать, что осуществление прямого въезда на Охтенский мост уже заканчивается. Это крупное градостроительное мероприятие явилось как бы презрительным вызовом подлому врагу в момент, когда дни его под Ленинградом были сочтены. Созидательная работа началась в конце 1943 г., еще в дни блокады, и тысячи ленинградцев с энергией ее завершили.



Обмерные и реставрационные работы в Гатчинском дворце, разрушенном немецкими захватчиками. 1944 г.

В расширении сада имени 9 января принимают участие массы трудящихся недавнего прифронтового района. Ведется уже строительство и центрального городского парка. Полным ходом идут расширение аллеи Ленина и остальные подготовительные работы в районе Финляндского вокзала. Закончено расширение Суворовского проспекта на участке от Кировской улицы до Смольного. Проводятся работы по созданию площади на 6-й Советской улице. Очищается территория, примыкающая к Клинскому рынку, и там разбивается большой сад.

Заканчивается создание нового сквера на площади Восстания, в центре которого воздвигается перенесенный с переднего края обороны, от Пулкова, фонтан, построенный архитектором Томоном.

Подходят к концу разнообразные восстановительные работы в Таврическом саду, в Лесном парке и во многих других районах.

Восстановлены театр оперы и балета имени Кирова, здание Музыкальной комедии, капитально отремонтированы театр имени Пушкина, Михайловский дворец, здание Филармонии и ряд других крупных общественных зданий города. Восстанавливаются Инженерный замок, Зимний дворец, Эрмитаж, Русский музей, Публичная библиотека и Горный институт.

Большие восстановительные работы начаты также в Пушкине, Павловске и Петродворце.

Разрабатываемые мастерскими архитекторов Левинсона и Оли проекты восстановления городов Пушкина, Павловска и Петродворца основаны на том пункте поста-

новления Правительства о восстановлении Ленинграда, который гласит: «Предредить восстановленные города Пушкина и Петергофа [Петродворца] как мест массового отдыха трудящихся Ленинграда».

Проекты предусматривают воссоздание внешнего ансамбля дворцово-парковых территорий и постепенную реставрацию Екатерининского, Павловского, Александровского и других дворцов.

* * *

Приступая к громадным восстановительным работам и к новому строительству, мы обязаны отдать себе отчет в том, каковы же должны быть принципы творческой практики ленинградских архитекторов, каким должен быть язык нашей архитектуры, облик наших ансамблей, площадей, набережных, проспектов, садов и скверов города.

Титаническая эпопея Великой Отечественной войны и одно из блестящих событий этой эпопеи — героическая оборона Ленинграда — должны найти достойное отражение в облике нашего любимого города.

Ленинградским архитекторам выпала не только почетная и трудная доля — пережить вместе с городом тяготы двух с половиной лет его обороны, участвовать в его защите, но и ответственная задача: выразительными монументальными средствами архитектуры, достойной наших великих предшественников-зодчих, отразить эти события в облике новых зданий, новых улиц, площадей, набережных, в зеленых массивах и монументах. В связи с этим сейчас, как никогда, мы должны критически просмотреть нашу довоенную и сегодняшнюю творческую практику.

Каждый город — Ленинград или Москва, Киев или Ярославль, Баку или Тбилиси — имеет право на свою, только ему присущую архитектурную индивидуальность.

Штамповать по одному образцу, по одному типовому облику населенные места несовместимо с понятием современной архитектуры.

Совершенно очевидно и то, что современное архитектурно-художественное произведение должно быть основано на учете местных строительных материалов, достижений инженерно-строительной

техники и индустриальной базы строительства.

Большой художник-архитектор, работающий в определенной среде (природа, город, отдельный сложившийся ансамбль), не может от нее абстрагироваться и, создавая самостоятельную вещь, включает ее в эту среду. Большие мастера-иностранцы — Растрелли, Кваренги, Росси, — работая в России, создавали подлинно русские вещи. Красочная и живописная палитра мастеров московского барокко XVIII в., узаконенное пятиглавие церквей, отделка фасада не облицовочным камнем, а штукатуркой, — сделали постройки Растрелли национальными памятниками русского искусства, глубоко отличными от родственных им по форме памятников западноевропейского барокко.

Общепризнанным является факт, что наш город представляет собой сокровищницу русского искусства, национальную гордость нашей страны.

Создавая современную архитектуру, завтрашний облик новых ансамблей Ленинграда, мы должны, в первую очередь, черпать принципы нашей творческой работы из градостроительных традиций этого города. В то же время мы ни в коем случае не должны повторять под флагом «национальной культуры» той архитектурной бессмыслицы, которая появилась во второй половине XIX в. в облике здания Торговых рядов на Красной площади — в Москве, «Церкви на крови» и дома против театра имени Пушкина — в Ленинграде.

Создавая свою современную архитектуру, мы не должны находиться во власти догм русского барокко или классицизма. Мы обязаны их изучить и понять и на базе основных принципов русской классики создавать современную советскую архитектуру.

Беспочвенность, отсутствие преемственности и здоровой традиции в зодчестве, как и во всяком искусстве, приводят к его выхолащиванию и неизменному провалу. Периоды отрицания национальных традиций, периоды нигилизма в искусстве ничего общего с подлинно революционным искусством не имеют.

Развивая традиции лучших образцов ленинградской архитекту-

ры, мы должны создать свою современную, прогрессивную архитектуру. Подлинные мастера русской архитектуры никогда не занимались копированием, эпигонством, жалким подражателеством. Они сумели в своих произведениях, украшающих Ленинград, ярко отразить определенные эпохи его жизни социально-экономическим условиям, которые существовали в то или иное время. Смогли ли мы в нашей довоенной практике найти новый архитектурный язык, достойно отражающий великую Сталинскую эпоху? Нет, этой задачи мы еще не решили, и сейчас нам предстоит ее решить.

Выдающиеся русские архитекторы создали ленинградские ансамбли по принципу пространственной органической взаимосвязи составных элементов, формирующих одно большое целое — общегородской центр Ленинграда.

В нашей работе мы осознали это и, решая проблему создания нового общегородского центра, стремимся отразить эту великую традицию. Проект южной части общегородского центра — ансамбль площадей у Дома Советов выдержал испытание временем, и, очевидно, в нашей дальнейшей работе этот принцип надо развивать.

Наши предшественники создали ясный силуэт городской застройки, великолепно отвечающий естественным условиям города. На низких берегах Невы горизонтальная трактовка основного массива города эффектно оживляется контрастирующими вертикалями общественных, не спорящих друг с другом, зданий.

Очевидно, и эту традицию мы также должны развивать и создать в предстоящей застройке монументальный силуэт новых районов города.

Мастера русской архитектуры, формируя на протяжении двух столетий облик города, создали определенную масштабность, модуль основных членений и ордера, которые и предопределили силу воздействия замечательных ансамблей города — площадей, набережных, проспектов.

Мы знаем архитектурно-художественную ценность Дворцовой площади, мы знаем, что она создавалась на протяжении ста лет, что составные ее элементы имеют различную стилевую характеристику

и вместе с тем действуют согласованно, как одно целое.

Барокко Зимнего дворца и ампир Главного штаба достаточно контрастны, но они согласованы, потому что Росси продолжил в здании штаба масштаб Зимнего Дворца, его ордер и основные членения, отвечающие произведению Растрелли.

Об этом качестве мы очень часто забывали, а именно это качество — масштабность и модуль, а не та или иная внешне-формальная характеристика — определяет ансамблевый принцип застройки.

Разве новый Дом промышленности на углу Садовой и проспекта Майорова, построенный архитекторами Фоминым и Левинсоном, кажется инородным телом в застройке данного микрорайона потому, что он решен авторами не в стиле барокко или ампир? Отнюдь нет. Это произошло потому, что авторы не учли закона масштабности, закона соразмерности, не учли окружающих зданий. Разве улучшение архитектурных качеств улицы Горького в Москве может зависеть от стилевой характеристики фасадов формирующих ее новых зданий? Нет, слабые стороны этого большого комплекса вытекают из немасштабности габаритов жилых корпусов по отношению к окружающему массиву застройки и к рельефу местности.

Это положение крайне важно, так как в нем ключ к выявлению творческой индивидуальности автора, его умения формировать ансамбль.

Мы забываем нередко о важной традиции русских зодчих — обдуманно располагать общественные здания, размещать их так, чтобы они ощущались на большом окружении и чтобы благодаря этому усиливалась их роль в ансамбле.

Именно потому, что мы забываем об этом, Дом Советов в Ленинграде поставлен так, что он открывает Московское шоссе неожиданно только при въезде на площадь. Здесь архитекторы оказались в плену у надуманных фетишизированных схем внутригородского транспорта.

Дом Союзпушпины, Дом Московского Райсовета и другие здания включены в рядовую застройку магистрали, и, следуя по ней, можно этих зданий и не заметить.

А вспомним, как поставлены Биржа, Адмиралтейство, театр имени Пушкина, Смольный монастырь, колокольня Владимирского собора, как поставлены старые общественные здания и древние русские церкви в Москве, Ярославле, Новгороде, Пскове, Владимире, как уместно и эффектно в пейзаже сельской местности всегда располагались церкви и помещичья усадьба!

Важной градостроительной традицией Ленинграда является органическое, активное включение скульптуры и живописи в архитектурную композицию.

Замечательные монументы Петру I, Суворову, Кутузову, Барклаю и другие, конная группа над портиком театра имени Пушкина, колесница победы над аркой Главного штаба, барельефы Адмиралтейства, чугунные узоры оград, решетки мостов — вошли как неотъемлемое звено в пейзаж города. Сейчас, когда убраны конные скульптуры Аничкова моста, когда скрыт Медный всадник, особенно остро ощущается роль монументальной скульптуры.

К сожалению, до сего времени ленинградские художники и скульпторы стоят еще в стороне от градостроительных задач, от восстановления города. Только отдельные скульпторы и художники, как, например, скульптор Троупянский (восстановивший барельеф Адмиралтейства) и художник Щербатов (руководящий росписью plafона театра имени Кирова), включились в эту важную деятельность.

Повидимому, Ленинградскому отделению Союза художников такое отношение к восстановлению Ленинграда придется изменить.

Одним из самых важных и серьезных вопросов является вопрос о жилище.

Нам нужно сейчас проектировать жилище с полным учетом удобств, с подлинной заботой о людях, которые здесь будут жить. Наш народ, с оружием в руках защищающий свою свободу, имеет право на то, чтобы жить удобно, ощущать в своем доме, в своей

квартире заботу архитектора, который строил это здание.

Существует распространенная формула: «архитектура стоит денег». Некоторые архитекторы, признавая неудачи своей архитектурной практики, оправдываются этой формулой, указывая на то, что до революции были, якобы, большие возможности, — раньше строили богатые дворцы, и архитектору было где «развернуться»; сейчас же будто бы этого сделать нельзя, так как наши жилые дома или общественные здания лимитированы жесткими нормами затрат.

Верно ли такое утверждение, действительно ли такими дорогими были постройки наших предшественников? В настоящий момент, когда мы увидели «анатомию» разгромленного немцами Большого Петергофского дворца, мы должны были понять, как великолепно была внешность этого здания и как удивительно просто это здание было сделано. Великолепие достиглось минимумом материальных средств, умноженных на талант зодчего.

Это убедительно говорит о том, что сегодня, как никогда, формулу: «архитектура стоит денег» надо пересмотреть, ибо в военное и послевоенное время страна требует и будет требовать от нас умения не только правильно считать деньги, но и, затрачивая их, получать наилучший архитектурно-художественный эффект.

И, наконец, о лозунге: «архитектор — на леса!». Не подлежит сомнению, что при восстановительных и реставрационных работах архитектор должен быть действительно неразрывно связан с постройкой. Опыт восстановления театра имени Кирова и ряда других крупных объектов убедительно подтверждает это положение. Там, где архитекторы руководят восстановлением, обеспечивается успех дела, а там, где они не хотят идти на постройку, происходят крупные недоразумения.

Если мы правильно осуществим лозунг: «архитектор — на леса!», мы более активно включимся в процесс восстановления города. Ведь от нас зависит внедрение ти-

повых стандартных элементов, от нас зависит максимальный учет уцелевших конструкций и имеющихся строительных материалов, организация поточного и скоростного строительства, внедрение той или иной механизации. Мы должны принимать активное участие и в работе предприятий строительных материалов.

* * *

Роль архитектора теперь, когда происходит гигантское восстановление города, в которое включены сотни тысяч людей, — исключительно велика.

Ленинград построен на высоком уровне строительной культуры. Руководить работами по восстановлению города так, чтобы не снизить этого уровня культуры, — очень важная и почетная задача архитектора.

Если мы допустим снижение строительной культуры города, мы будем в неоплатном долгу перед историей и перед будущими поколениями ленинградцев.

Велика роль архитекторов и в подготовке кадров. Мы должны включиться в подготовку кадров массовых строительных специальностей и мастеров отделочных работ.

Творческий рост архитекторов, их напряженная работа по повышению своего мастерства являются серьезной предпосылкой успешного восстановления города.

Никогда еще в истории нашего города и нашей страны не предстояло такого объема строительных работ. После войны наступит небывающая эпоха строительства, эпоха созидательного творческого труда. В этих условиях, как никогда, становится большой и ощутимой роль архитектора. Поэтому и создан правительственный Комитет по делам Архитектуры. Архитектура приобрела характер государственной деятельности. Из этого мы должны сделать серьезные выводы.

Своей работой мы должны оправдать доверие Партии и Правительства, доверие народа. Мы обязаны работать значительно лучше, эффективнее — на полную силу своего творческого темперамента.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА¹

В. Лавров

Более двух лет Новгород находился в руках немецких захватчиков. Город за это время подвергся катастрофическому разорению. Все деревянные здания выгорели, от большинства кирпичных остались только стены. Все архитектурно-исторические памятники в большей или меньшей степени повреждены.

В сообщении Чрезвычайной Государственной Комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, опубликованном 5 мая 1944 г., подробно перечисляется ущерб, нанесенный Новгороду.

¹ Публикуемый эскизный проект восстановления Новгорода составлен в архитектурной мастерской Комитета по делам Архитектуры при Совнаркоме СССР под руководством академика А. В. Щусева.

В составлении проекта принимали участие: по вопросам архитектурно-

Из 2346 жилых домов в городе сохранилось только 40. Разрушены все промышленные предприятия, расхищены в музей ценнейшие коллекции по археологии, истории и искусству.

Уничтожены или тяжело повреждены величайшие памятники древнерусского искусства. Из более чем 60 памятников, состоявших на государственном учете, все в большей или меньшей степени пострадали, а семь из них (в том числе — Спас-Нередица, Успенье в Володове) превращены в груды камней и кирпича, из-под которых выступают остатки стен.

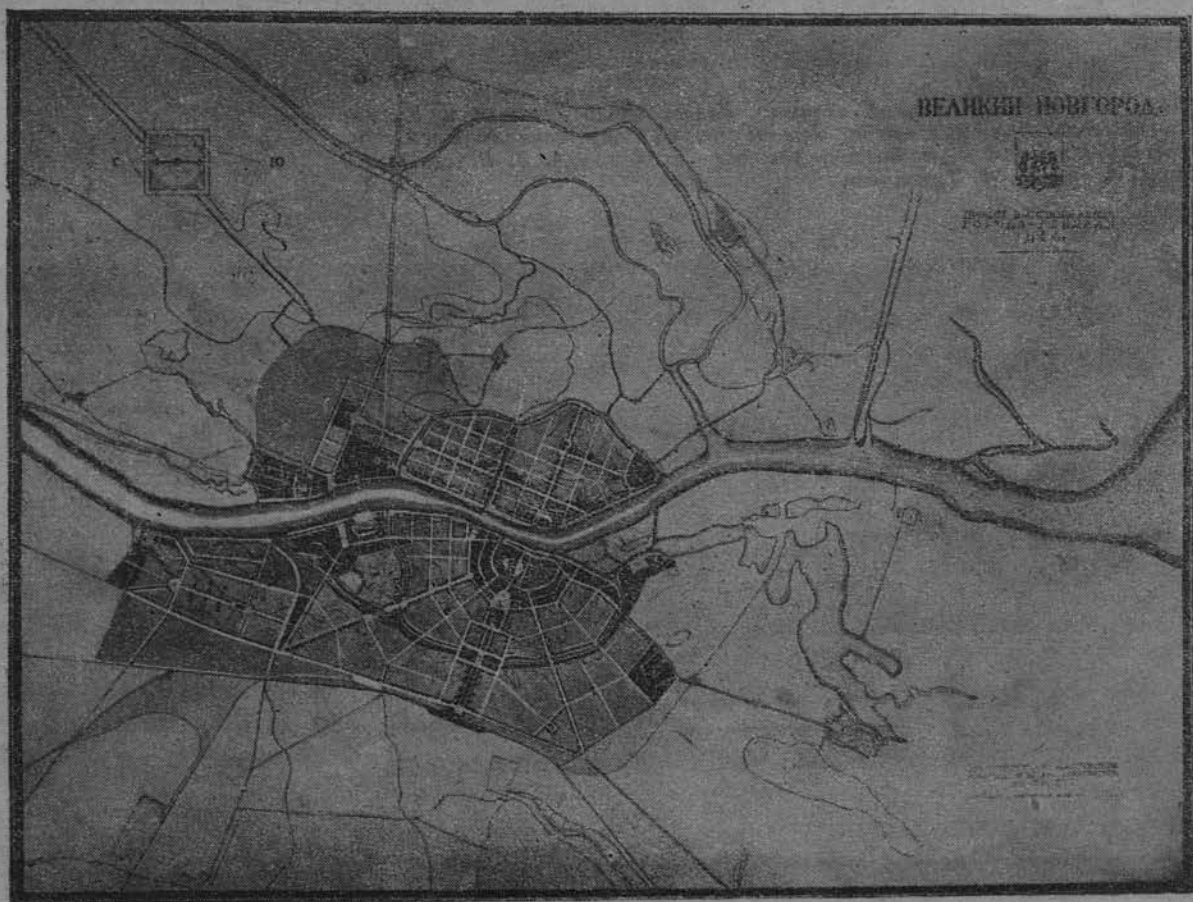
планировочным — В. А. Лавров при содействии А. Г. Богоровой; по вопросам застройки отдельных частей города — В. Д. Кокорин, Д. Б. Савицкий, Н. Я. Тамонькин; по вопросам архитектурно-историческим — П. Н. Максимов; по вопросам экономическим — Я. П. Левченко и по вопросам ниже-

Разрушения в Новгороде произведены немецко-фашистскими оккупантами преднамеренно и по определенному плану, что подтверждается многочисленными показаниями свидетелей.

При восстановлении города представляются известные возможности исправить дефекты его планировки и застройки.

Архитектурная мастерская Комитета по делам Архитектуры при Совнаркоме СССР, под руководством академика А. В. Щусева, занята составлением предварительного проекта восстановления Новгорода.

перно-техническим — Н. П. Глаголев и П. А. Спышинов. Консультанты: по архитектурно-историческим вопросам — член-корреспондент Академии Архитектуры СССР Д. П. Сухов, по инженерно-техническим вопросам — член-корреспондент Академии Архитектуры СССР П. В. Щусев.



Эскизный проект восстановления Новгорода. Генеральный план. Авторы — академик А. В. Щусев и арх. В. А. Лавров при участии А. Г. Богоровой

Работа эта представляет особые трудности. Ведь Новгород — не только современный город областного значения, но и город с большой историей, с многовековой художественной и строительной культурой. В продолжение веков новгородские зодчие украсили свой город столькими монументальными сооружениями, что он и до сих пор является одним из первых по количеству архитектурных памятников мирового значения.

Поэтому в проекте восстановления была поставлена двойная задача: с одной стороны, удовлетворить всем требованиям совре-

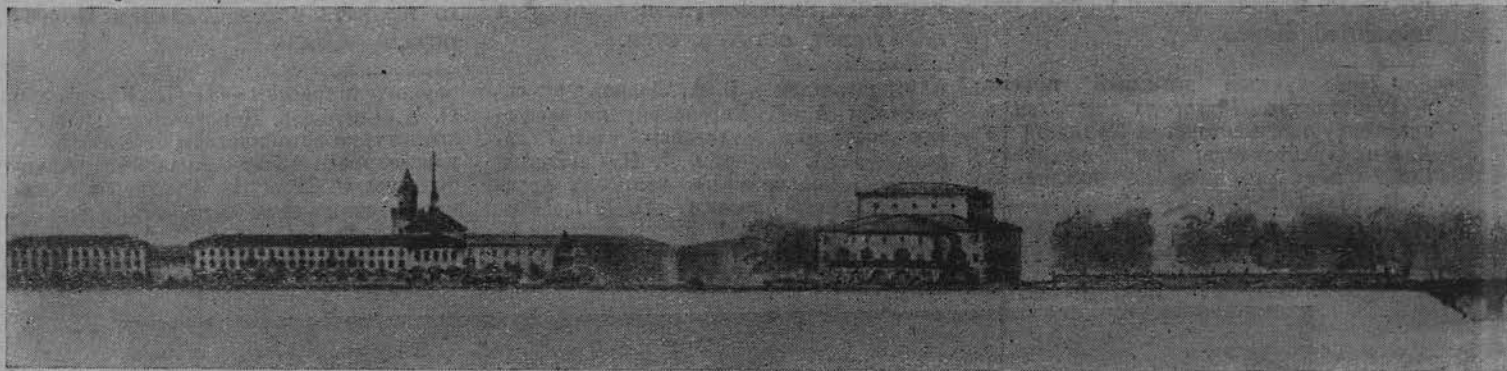
менного культурного и благоустроенного города, а с другой — использовать богатейшее историко-художественное наследие, органически включив его в новую застройку города и произведя необходимую реставрацию поврежденных зданий.

* * *

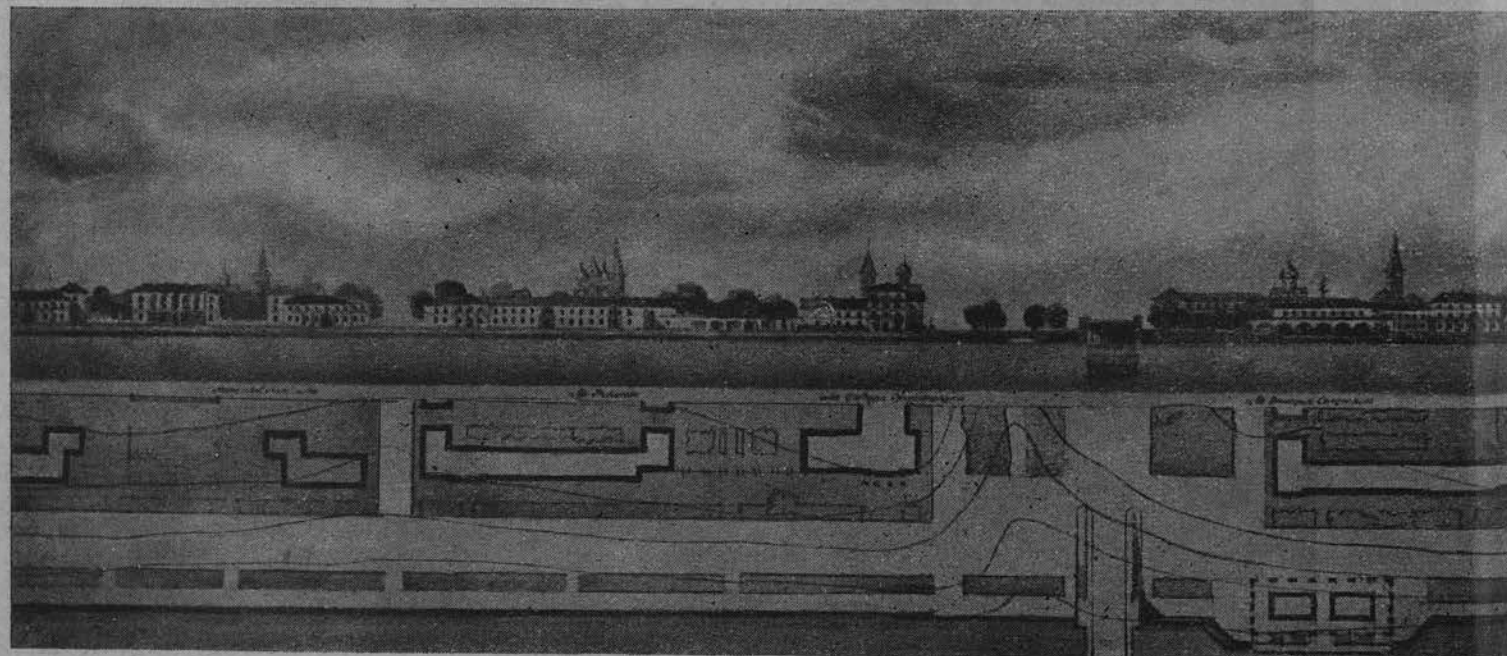
Не будем останавливаться на богатой событиями истории Новгорода. Всему культурному человечеству известны те огромные архитектурные ценности, которые накопил Новгород в течение многих веков своего бурного и блестящего существования.

С утратой самостоятельности и прежнего торгового значения Новгород значительно опустел, и лишь учреждение Новгородского наместничества, а затем губернии в конце XVIII в. содействовало некоторому росту благоустройства города.

В первой половине XIX в. Новгород застраивается по главным улицам каменными или деревянными двухэтажными домами, иногда с мезонинами. Фасады этих домов выдержаны в скромных классических формах с рустованным доколом и чередующимися наличниками на окнах второго этажа.



Эскизный проект застройки главной площади. Разрез вдоль площади и Кремля со зданиями Облсполкома и театра, историческими сооружениями Кремля и восстанавливаемым мостом через Волгов. Авторы — академик А. В. Шусев, арх. Д. Б. Савицкий и арх. Н. Я. Тамонькин



Эскизный проект застройки набережной Торговой стороны. Авторы — академик А. В. Шусев и проф. В. Д. Кокорин

Установилась своеобразная разнородность в прорисовке архитектурных деталей жилых домов. Лучшие жилые и общественные дома группировались на центральных улицах и набережных города, например, «Путевой» дворец, казармы-манеж близ Зверина монастыря и другие.

К началу XX в. в городе имелось до 1500 домов, но строительство второй половины XIX в. дает примеры, явно ухудшающие облик города. Появляются жилые и общественные здания, громоздкие по объему и силуэту, вырывающиеся

из общего архитектурного ансамбля города.

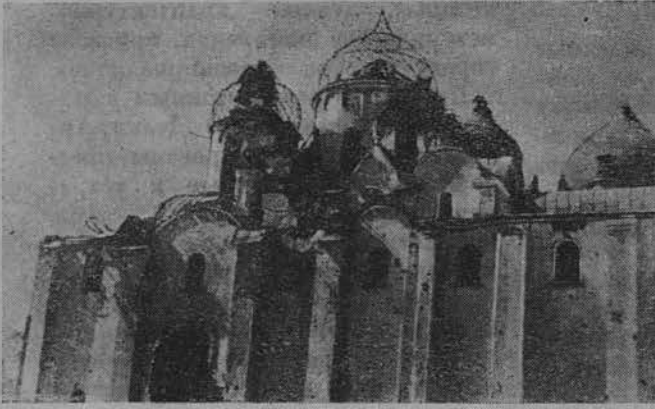
Возникавшие промышленные предприятия размещались не всегда удачно, например, мебельная фабрика и небольшой механический завод — на территории, непосредственно примыкающей к великодушному комплексу Ярославова Дворища. Некоторые храмы большой историко-художественной ценности оказались в глубине застроенной территории, в условиях, затруднительных для обозрения.

Все это значительно снизило архитектурное качество города, ста-

вило в невыгодное положение некоторые лучшие архитектурно-исторические памятники, придавая городу оттенок «провинциализма».

Проектом, разработанным в мастерской Комитета по делам Архитектуры, сформулированы предложения, направленные к устранению дефектов застройки города, искажающих его исторически сложившийся облик. Лучшие сооружения города, как исторические, так и современные, должны быть поставлены в наиболее благоприятные условия, причем исторические сооружения должны органически вписаться в архитектурно-планиро-





Новгород. Поврежденный собор Софии



Новгород. Поврежденная церковь Никиты на Московской ул.

вочную композицию восстанавливаемого города.

С этой целью предусмотрен ряд мероприятий. Упорядоченная по плану конца XVIII в. сеть улиц представляет собой на Софийской стороне радиальное начертание (улицы сходятся к Кремлю), а на Торговой стороне — безразличную прямоугольную сетку. Жизненные потребности города выявили главные направления улиц, где концентрировалась лучшая застройка города (например, на Софийской стороне — Ленинградская улица и ближайшие к Кремлю полукольца, на Торговой стороне — Московская и Первомайская улицы).

При восстановлении города оставлена (в пределах городского вала) сложившаяся сеть улиц и подчеркнуты главнейшие из них, могущие претендовать на магистральное значение. Укрупнены жилые кварталы; ряд улиц превращен во внутриквартальные проезды. Магистраль Ленинград — Москва и Ленинград — Псков, до сих пор проходившая через центр города и через Кремль, выводится за пределы города.

В связи с дифференциацией улиц пересмотрены их профили и увеличена зеленая на них. Набережные в пределах валов по проекту доступны для сквозного проезда, озеленены, а их откосы упорядочены. На участках против Кремля, с двух сторон реки, предложено устройство каменных набережных.

Мост, разрушенный немцами захватчиками, должен получить при восстановлении совершенно иной вид, поскольку он соединяет

две такие важнейшие части города, как Кремль и Вечевая площадь, с Ярославовым Дворищем.

Железнодорожный узел, вклинившийся ранее с товарной станцией в границы города, отнесен на запад, а вокзал поставлен более правильно относительно сети улиц.

Промышленные предприятия вынесены за черту городского вала, опоясывающего исторически сложившуюся территорию города с ее памятниками. Новое местоположение предприятий связано с транспортным узлом города; они достаточно изолированы от жилых районов и не снижают их санитар-

но-гигиенических условий. Большое внимание уделяется водному транспорту. Новгород превращается в значительный речной порт с крупным судостроительным заводом.

Таковы, вкратце, общепланировочные мероприятия, значительно улучшающие благоустройство восстанавливаемого Новгорода.

Каждый город должен иметь свой композиционный центр, определяющий архитектурное лицо всего города. В Новгороде таким центром является, естественно, Кремль с его уникальным храмом Софии. Древние новгородцы отождествляли свой родной город с этим храмом. Они говорили: «Где София — там и Новгород».

Но, наряду с историческим, должен быть и современный центр с ведущими сооружениями нового Новгорода. Ведь таким зданиям, как, например, Облисполком или Горсовет, перед которыми нужно развернуть обширную площадь для празднеств и демонстраций, будет тесно в стенах старого Кремля. Эти здания следует вынести за его пределы, но поместить тут же, рядом, чтобы новая площадь с административными зданиями, трибунами и проектируемым монументальным памятником героям Великой Отечественной войны, защищавшим Новгород, была архитектурно и композиционно тесно связана со старым ядром города — Кремлем, составляя с ним одно целое. Это соседство будет символизировать основную идею восстанавливаемого



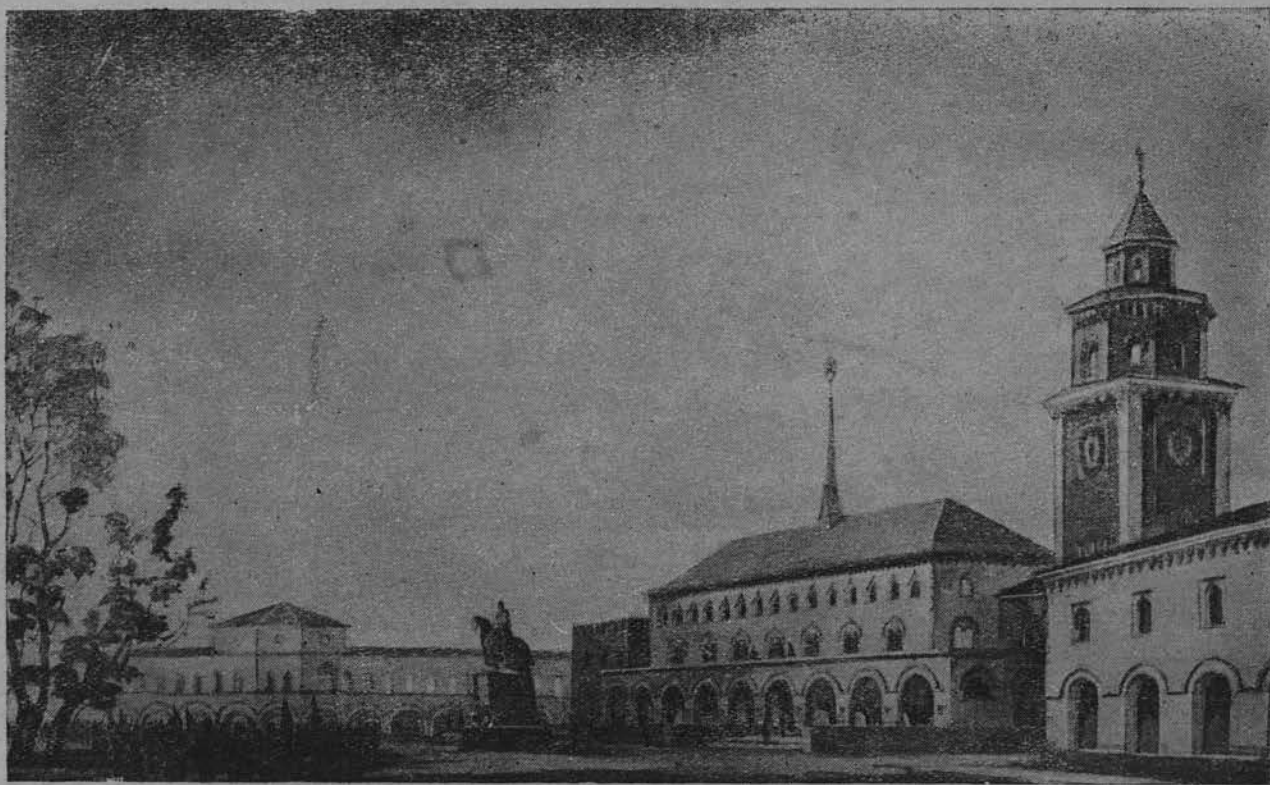
Новгород. Поврежденная церковь Дмитрия Солунского на Московской улице



Перспектива восстановления Вечевой площади и Ярославова Дворца



Перспектива расширения Знаменской площади на Торговой стороне



Перспектива дома Облсполкома и главной площади перед Кремлем

города — органическую связь и преемственность исторически сложившихся традиций русского градостроительства с идеями нового советского градостроительства.

* * *

Исключительное значение для Новгорода имеет введение исторических памятников архитектуры в общий ансамбль реконструируемого города, согласование с ними характера застройки прилегающих кварталов.

Как подойти к решению этого важнейшего вопроса? Как уже указывалось, в городе насчитывается более 60 исторических сооружений, находящихся под государственной охраной. Они сосредоточены на сравнительно небольшой территории, близко друг от друга, иногда — в непосредственном соседстве, группами, иногда — разрастаясь в целые самостоятельные ансамбли.

Крупнейшее средоточие исторических памятников — это Кремль на Софийской стороне и Ярославово Дворище с Вечевой площадью на Торговой стороне. Менее значительные группировки памятников сохранились и в районе Зверина монастыря, и на Славяном конце, и на центральной Московской

улице, в месте ее пересечения с Федоровским ручьем, и в конце Первомайской улицы, и во многих других местах.

Возможны два подхода к включению исторических памятников в современную застройку города. В первом случае они выделяются из общей застройки города, изолируются на своей самостоятельной площадке. Это как бы вынесенные под открытое небо музейные экспонаты, органическая связь которых с окружающей современной застройкой не обязательна. Задача сводится к показу, демонстрации памятника, к созданию условий для его наилучшего обозрения, возможности его охраны и производства, если это потребуется, археологических исследований на территории, непосредственно примыкающей к памятнику. Такой принцип размещения памятников в системе плана города можно было бы назвать музейно-экспозиционным.

Во втором случае памятник или группа памятников включается в общую застройку города, а самостоятельная площадка, на которой они расположены, органически связывается со всей прилегающей городской территорией. Историче-

ские архитектурные памятники становятся тогда не только музейными экспонатами, но и живыми участниками в формировании нового, современного ансамбля города. Они воспринимаются как воплощение исконных русских национальных традиций, которые должны быть подхвачены и развиты в новом строительстве города. Такой подход к размещению исторических памятников в системе плана города можно было бы назвать градостроительным. Само собой разумеется, что интересы охраны памятников и в этом случае никак не должны быть ущемлены.

Второй подход является наиболее правильным и плодотворным, ибо только в этом случае широко, полно и всесторонне удовлетворяются, наряду с практическими нуждами, также историко-культурные и архитектурно-художественные требования и интересы городского ансамбля.

Попытка такого градостроительного подхода к включению исторических памятников в новую застройку восстанавливаемого Новгорода была предпринята в публикуемом проекте. Например, при решении ответственного узла

Новгорода — Вечевой площади и Ярославова Дворища с многочисленными памятниками — представлялось на первый взгляд наиболее правильным расчистить это место от позднейших застроек и организовать обширное озеленение пространства; при этом памятники могли бы быть легко доступны для обозрения, видны издали, а близ них можно было бы в дальнейшем вести археологические раскопки без излишних помех. Но при более внимательном рассмотрении выяснилось, что такая расчищенная площадь была бы бесформенна и несоизмеримо велика относительно общего планировочного пятна Торговой стороны Новгорода. Расположение на ней памятников под разными углами поворота, исторически обусловленными существовавшей здесь ранее застройкой и пролеганием ныне почти исчезнувших улиц и проходов, создавало бы впечатление случайности и бессмысленности их постановки.

Поэтому оказалось необходимым ввести в общий ансамбль Ярославова Дворища ряд дополнительных новых сооружений, частично используя старые фундаменты сгоревших зданий, с тем, чтобы все его обширное пространство расчленило на ряд соподчиненных участков. Этим были достигнуты и масштабное соответствие цент-

ральной части Торговой стороны с окружающим пространством, и более разнообразный и богатый показ памятников, и лучшая их связь между собой при сохранении удобств для их будущего археологического обследования.

В качестве другого примера можно привести часть Московской улицы на участке ее пересечения с Федоровским ручьем. Здесь по фронту улицы, на небольших интервалах, разместились несколько значительных памятников — церкви Климента, Дмитрия Солунского и Никиты.

Сначала возникла мысль объединить их общим сквером, удалив отсюда всю новую застройку. Но при построении развертки улицы оказалось, что вся группа памятников в этом случае выпадает из общей композиции улицы и воспринимается как провал в общей линии застройки. Поэтому в конце концов были введены новые корпуса, для чего частично используются сохранившиеся стены жилых домов.

Стилевое согласование новой жилой застройки с архитектурой исторических памятников достигается тем, что новым и восстанавливаемым зданиям, находящимся в соседстве с памятниками, приданы спокойные скромные формы;

они трактуются как фон, на котором еще ярче должны блистать жемчужины русской исторической архитектуры.

Что же касается наиболее значительного ансамбля древнего Новгорода — Кремля, включающего крупнейшие памятники исторического Новгорода, то он становится своего рода архитектурным заповедником. Кремль не только не должен застраиваться новыми зданиями, но даже, по мере возможности, освобождаться от позднейших, не имеющих художественной ценности построек.

В пределах заповедника размещаются музеи и ученые, учебные и культурные учреждения, связанные, главным образом, с историко-археологическими и реставрационными работами.

Ряд архитектурных памятников расположен за чертой города (например, Спас-Передица, Юрьев и Антониев монастыри и другие). Они окружают город в виде полукольца большого радиуса.

Эти памятники, сильно пострадавшие, будут восстановлены. Для лучшего и планомерного их обозрения проектируется прогулочная туристическая кольцевая автострада-аллея, соединяющая все выдающиеся сооружения в окрестностях Новгорода.



Перспектива Новгородского Кремля — архитектурно-исторического заповедника. Соборная площадь



Ivan Starov

И. Е. СТАРОВ

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

А. Петров, Н. Белехов

Иван Егорович Старов родился в 1744 г. в Москве. Он был на несколько лет моложе своих генеральных современников-москвичей — Баженова и Казакова. Но, в отличие от них, вся творческая деятельность Старова протекла в Петербурге, куда он был отправлен из Москвы в 1756 г. в гимназию при Академии Наук для подготовки к поступлению в Академию Художеств.

До нас дошли многочисленные свидетельства его творческой одаренности и любви к искусству, отмеченных уже на школьной скамье. Валлен Деламот дал высокую оценку способностям талантливого юноши, окончившего Академию в 1762 г. и направленного для совершенствования во Францию и Италию¹.

¹ Письмо Деламота опубликовано I. Réau в „Histoire de l'expansion de l'art français moderne“, Paris, 1924, p. 121.

В Париже Старов занимался в мастерской Шарля де Вальи, выставляя свои работы на отчетных выставках воспитанников Academie de l'Architecture. Из Парижа Старов отправился в Рим, где со страстью отдался изучению античных памятников. С группой сверстников-французов он обмерял античные руины. В живых беседах на развалинах, в поездках по окрестностям Рима с путевым альбомом он расширял свой художественный кругозор, знакомился с идеями теоретиков-новаторов, живо подвигавшими талантливой, ищущей молодежью.

Уже в Риме он критически оценивал художественные принципы французской школы, преподанные ему в Петербургской и Парижской Академиях. Он знакомился с теоретическими воззрениями передовых архитектурных кругов, отвергавших «французской в художе-

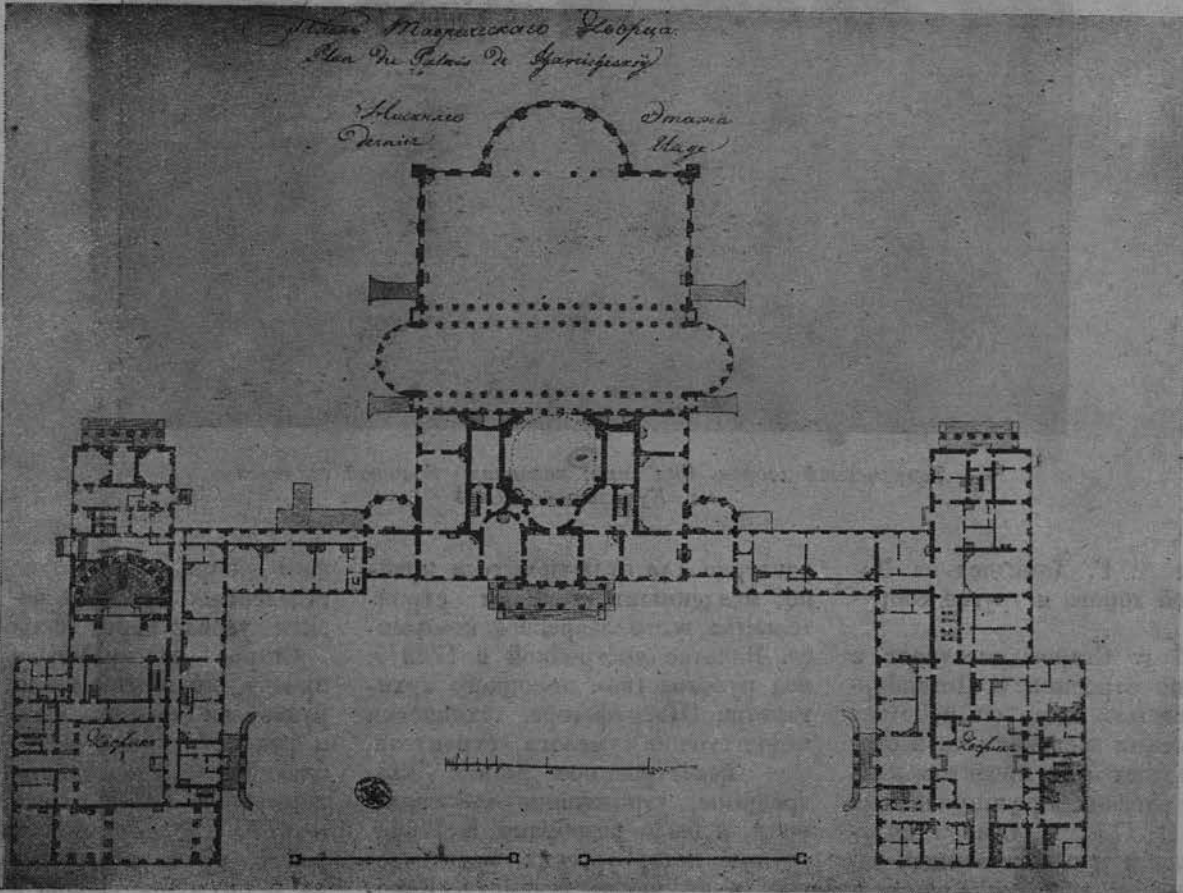
ствах вкус» и призывавших к изучению подлинной античной архитектуры и раскрытию ее глубочайшей сущности.

Старов вернулся в Петербург в 1768 г. сложившимся художником. В первые годы после возвращения из-за граниды Старов жил, работал и преподавал в Академии Художеств. Директор Академии А. Ф. Кокоринов приблизил его к себе. Старов в эти годы много проектирует, и первые же его работы упрочивают за ним славу талантливого мастера. Уже в 1771—1773 гг. по его проектам воздвигаются великолепные дворцовые ансамбли — дошедший до нашего времени дворец в Богородицке¹, известные лишь по чертежам и описаниям усадебный дом и церковь в селе Никольском под Мос-

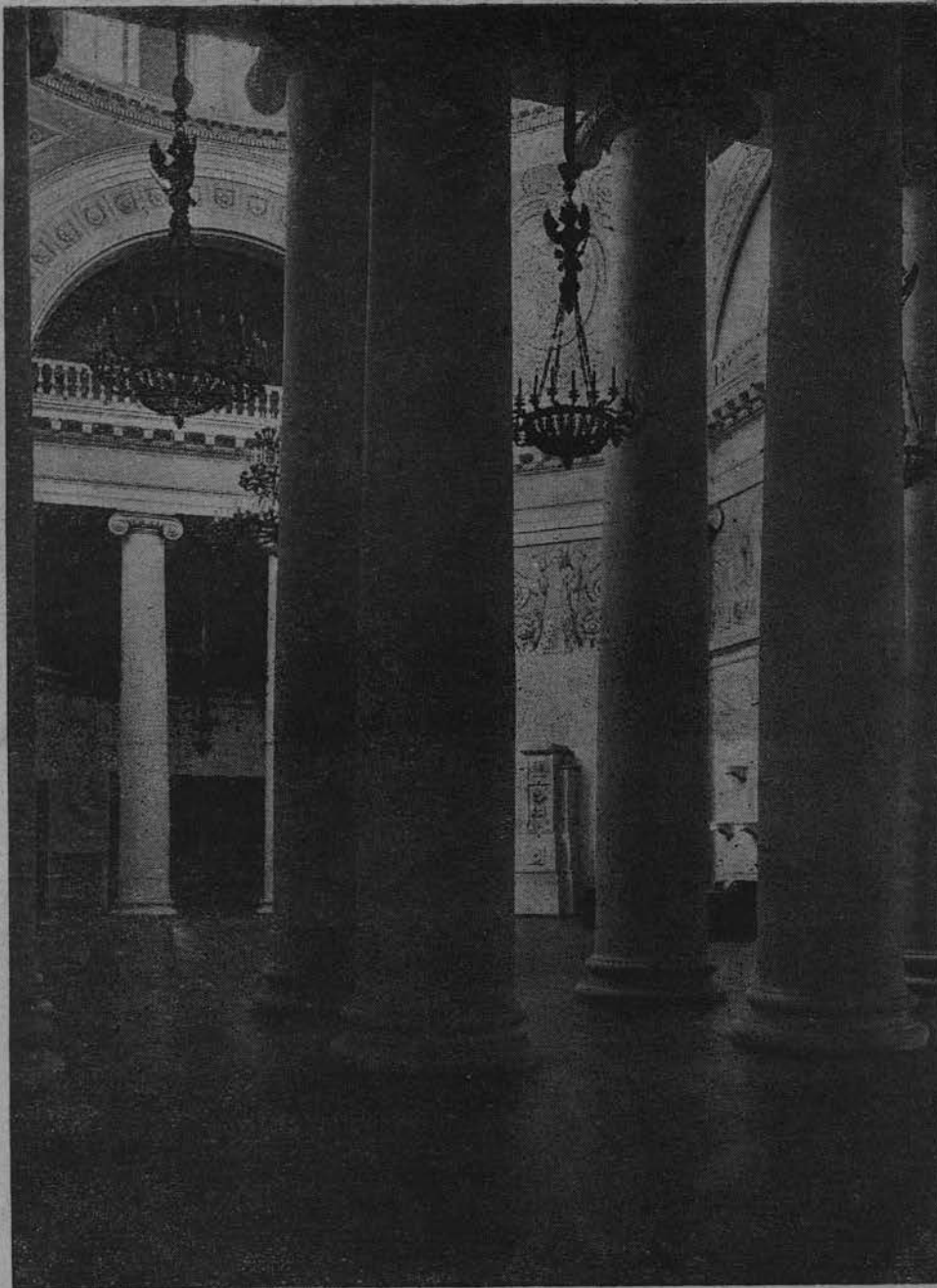
¹ В 1941 г. варварски разрушен немецкими захватчиками.



Таврический дворец



Таврический дворец. План (чертеж XIX в.)



Таврический дворец. Вид через колоннаду Большой галереи на Купольный зал

квой, дом А. Г. Демидова на Петергофской дороге и другие сооружения.

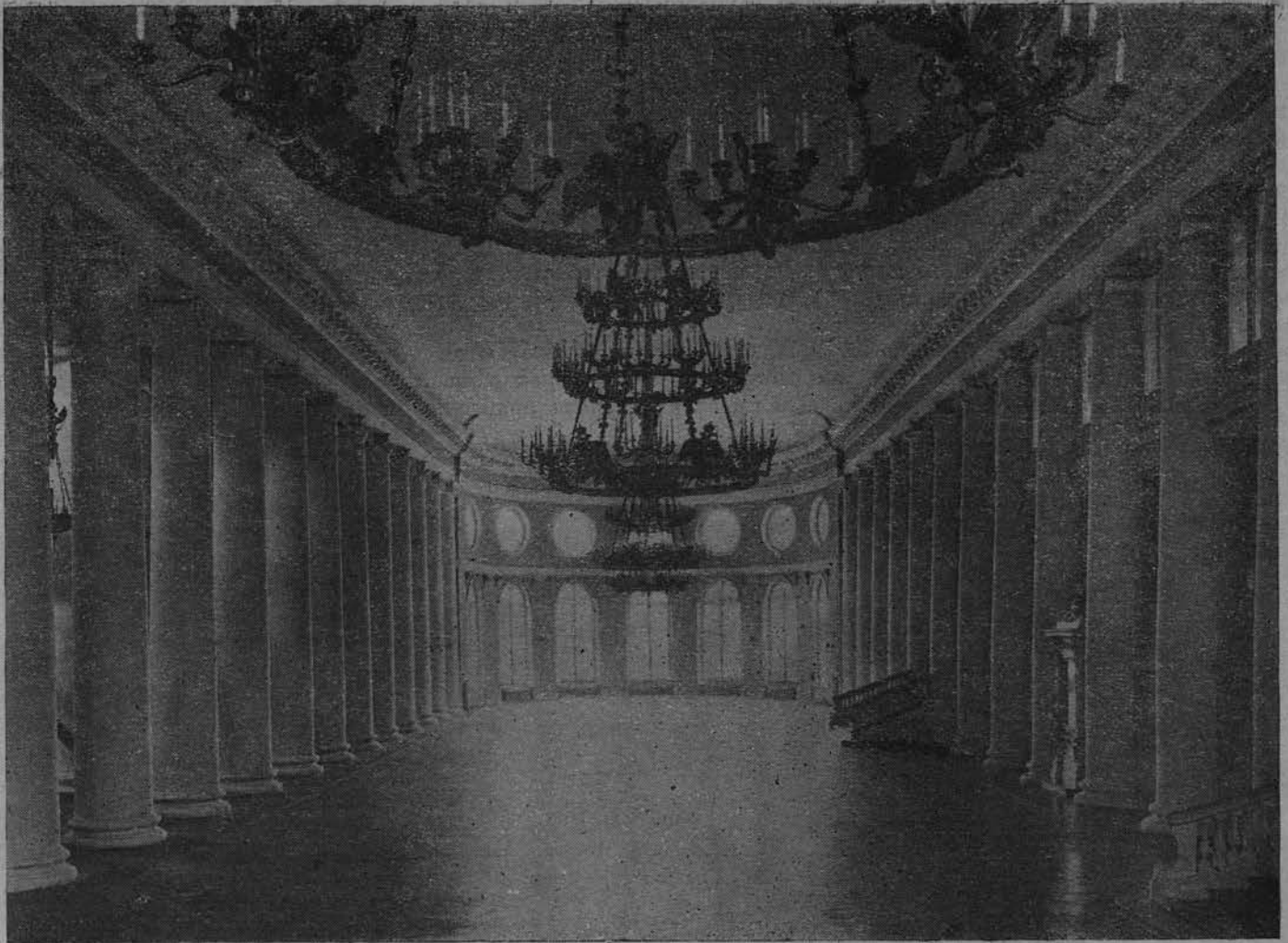
В 1771 г. Старов поступает в «Комиссию строения С.-Петербурга и Москвы». Здесь он работает над вопросами застройки двух столиц и создает ряд проектов планировки русских провинциальных городов. В 1774 г. Старов получает большой и ответственный заказ на проект собора в Александро-Невской лавре в Петербурге.

Судьба этого проекта была ха-

рактерна для отличавшегося крайне медленными темпами строительства всего лаврского комплекса. Начатое постройкой в 1722 г. под руководством немецкого архитектора Швертфегера, технически недостаточно умелого строителя, еще недостроенное здание дало трещины, угрожавшие ему падением, и было разобрано. В 1764 г. группе петербургских архитекторов, в их числе Деламоту, Кокоринову и Фельтену, Екатерина II поручила составить проекты но-

вого собора. Но ни один из представленных проектов не был признан удовлетворительным.

Старов не только разработал проект, но и от начала до конца руководил строительством собора и реконструкцией всего лаврского ансамбля. Строительство продолжалось 12 лет и было закончено в 1790 г. Успешное завершение работ упрочило репутацию Старова. Сооружение собора с его грандиозным куполом было сложной строительной задачей.



Таврический дворец. Общий вид Большой галереи.

Конец семидесятых и восьмидесятые годы XVIII в. — зенит проектной и строительной деятельности Старова. Он настолько перегружен работами, что на несколько лет отказывается от преподавания в Академии Художеств. Мы видим его в эти годы на лесах многочисленных строек в столице и ее окрестностях.

В 1783 г. начинается строительство Таврического дворца для Г. А. Потемкина.

Потемкин становится заказчиком Старова уже в семидесятых годах. Первой работой Старова для Потемкина была перестройка Аничкова дворца. В 1778 г. Старов строит для Потемкина «увеселительный дворец» на загородной даче Озерки. Он проектирует дворцы в имениях Потемкина — Осиновой роще и в Островках на Неве, близ столицы. Вскоре Старов становится исполнителем всех

строительных начинаний «некоронованного главы русского государства». Из сохранившейся собственноручной докладной записки Старова мы знаем, что он в течение 17 лет возглавлял проектную мастерскую, содержащуюся Потемкиным на личные средства.

В 1786 и 1790 г. Старов по распоряжению Потемкина ездил на юг — в степную Украину, где велось строительство очень крупного масштаба. Первая кратковременная поездка Старова была связана с подготовкой к путешествию Екатерины II в Херсон и Крым. Вторая поездка, значительно более длительная, продолжавшаяся около года, оказалась чрезвычайно плодотворной. В эту поездку Старов разработал проекты планировки двух крупнейших административно-политических и хозяйственных центров края — городов Николаева

и Екатеринослава (ныне Днепропетровска).

Потемкин оценил значение Николаева и предугадал его будущее, как крупнейшего кораблестроительного центра на Черном море. Старов разработал проект планировки города, адмиралтейства в нем, городских присутственных мест и других сооружений. Имя Старова неразрывно связано с историей этого города. Сохранились и его проекты дворца в Богоявленске, загородной резиденции Потемкина, близ Николаева¹.

Проект планировки Екатеринослава, исполненный Старовым, был утвержден Потемкиным в Яссах в 1790 г. Он получил осуществление так же, как проект большого дворца в Екатеринославе, на берегу Днепра. Перестроен-

¹ Ныне город Марти. Дворец был разобран в начале XIX в.

ный позднее В. П. Стасовым, этот дворец в несколько измененном виде дошел до нашего времени.

Еще до своей первой поездки на юг, в 1785 г., Старов приступил к постройке грандиознейшего из дворцовых комплексов екатерининской эпохи—дворца в Пелле. Этот дворец, о котором мы можем судить лишь по немногим сохранившимся чертежам, изображениям и архивным документам, был разобран до основания еще при жизни его автора и строителя, по приказанию Павла I.

В 1786 г. Старовым был разра-

ботан сохранившийся почти целиком проект дворца для графа Н. П. Шереметева в Москве, известного под именем «Никольского дома». В эти же годы он перестроил шереметевский «Фонтанный дом» в Петербурге и выполнил неосуществленные проекты усадебных построек в Вознесенском, усадьбе Н. П. Шереметева на правом берегу Невы, против Пеллы, и в «Шампетре» на Петергофской дороге.

Сохранившаяся в архиве Останкинского дворца-музея ценнейшая сюита проектов Старова полнее и

лучше, чем разрозненные графические материалы другихохранилищ, раскрывают перед нами обаяние и силу гения этого замечательного мастера русского классицизма.

Педьзя обойти молчанием и два усадебных комплекса, созданные Старовым в восьмидесятих годах—Сиворицы и Таицы. Обе усадьбы хорошо сохранились, но до сих пор остаются неизученными и малоизвестными. Таицы и Сиворицы, в прошлом принадлежавшие Демидовым, соперничали своими прекрасными парками с царскими резиден-



Церковь в селе Никольском-Гагарине

диями в окрестностях Петербурга. Авторам этих строк удалось спасти перед занятием Сиворин немецкими войсками хранившийся в усадьбе альбом проектов Старова, показывающий творчество зодчего с новой стороны¹. Мы знакомимся здесь с его проектами в духе псевдо-готики, из которых многие были осуществлены в натуре.

Одним из последних монументальных сооружений, воздвигнутых по проекту Старова, был собор Казанского женского монастыря. В проекте, разработанном в 1796 г., Старов дал архитектурное решение, позднее варьировавшееся мастерами ампира, до Стасова и Монферрана включительно.

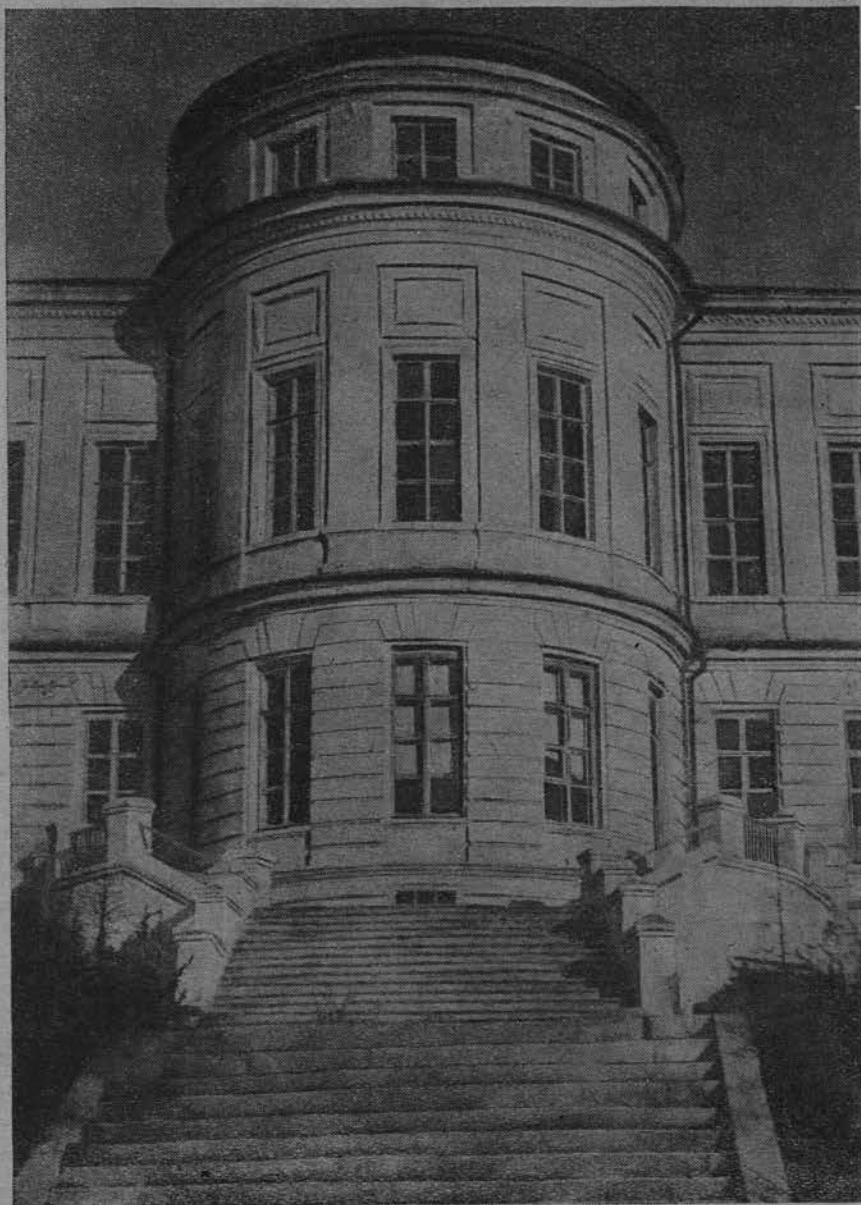
Таковы в общих чертах основные этапы творческого пути выдающегося зодчего.

Следует сказать несколько слов о деятельности Старова как главного архитектора Конторы строения домов и садов дворцового ведомства.

Контора строения была крупнейшим в стране проектным и строительным учреждением. Постоянный ее штат составляли свыше 500 строителей всех квалификаций — архитекторов, архитектурских помощников и учеников, мастеров каменных, штукатурных, лепных, резных, столярных, кровельных, слесарных и других работ. Кроме постоянного штата, Контора набирала ежегодно до 2000 сезонных рабочих. Под руководством Старова, возглавлявшего этот коллектив, велись все строительные работы во дворцовых зданиях в столице и ее окрестностях. Без его наблюдения не обходился ни один мелкий ремонт, ни одна крупная перестройка.

В 1785 г. Старов возобновил преподавательскую работу в Академии Художеств. Он возглавил архитектурный класс Академии. Его помощником был архитектор Ф. И. Волков. Последний вскоре сделался участником проектных и строительных работ Старова. Дружба и творческое единомыслие связывали этих двух мастеров долгие годы. Позднее к ним присоединился А. Д. Захаров.

Старову были близки знаменитый скульптор Ф. И. Шубин и



Дворец в Богородицке

талантливый декоративный живописец Ф. Данилов. Эти три мастера очень часто работали совместно.

В царствование Павла I Старов подвергся опале. Он отошел от строительной деятельности, но сохранил звание ректора архитектуры Академии Художеств.

Последние годы жизни он не проектировал и не строил. Болезни приковывали его к постели. И. Е. Старов скончался в Петербурге 5 апреля 1808 г.¹

¹ Дата устанавливается из «Дела о смерти члена Комиссии о построении Казанского собора И. Е. Старова», Ленинград, Центр. историч. архив, фонд Комиссии, Дело № 690, 1808 г.

* * *
Творческий путь Старова богат глубокими исканиями и большими достижениями. Счастливые находки проектов мастера, остававшиеся до последнего времени неизвестными, и новые документы позволяют восстановить многие недостававшие звенья в цепи творческого развития зодчего.

В ранних работах Старов еще не свободен от барочного влияния. Отзвуки творчества мастеров французского классицизма — Габриэли, Шарля де Вальи, а также Деламонта чувствуются в его первых дворцовых и усадебных сооружениях — дворцах в Богородицке и Бобринках, усадебном доме в Нл-

¹ Ныне альбом находится в собрании архитектурной графики Государственной Инспекции по Охране Памятников в Ленинграде.



Усадебный дом в Свирицах (1775—1777)

кольском и других. От реминисценций барокко не свободен и Троицкий собор Александро-Невской лавры, задуманный под сильным впечатлением от собора Петра.

Центральное место в художественном наследии Старова занимает Таврический дворец, сыгравший значительную роль в развитии русского классицизма. Выразительность найденного Старовым архитектурного образа столичного дворца вельможи, ясность и логичность лежащей в его основе композиционной схемы вызвали многочисленные подражания Таврическому дворцу в русской усадебной архитектуре.

Суровое величие главного фасада дворца, его спокойная мощь

и монументальность, классическое равновесие масс, простота и ясность планового решения означают окончательный разрыв с традициями барокко. Старов создает новый художественный тип дворцово-усадебного ансамбля, решенного в формах строгого классицизма.

В композиции внутренних пространств дворца зодчий выступает перед нами как непревзойденный мастер интерьера.

Основными помещениями дворца были восьмиугольный купольный зал, «подобный афинскому Одеону», как писал Державин, большая галерея и зимний сад. Последний отделялся от галерей единственной в мире по протяженности колоннадой из восемнадцати цар

нических колонн. По смелости замысла перспектива колоннады Таврического дворца не имеет себе равной в архитектуре русского и западноевропейского классицизма XVIII в.

Следующим этапом на пути творческого роста мастера и кристаллизации его художественного мировоззрения явилась работа над проектом дворца в Пелле, в сравнении с которым, по словам Екатерины, другие ее дворцы должны были казаться хижинами.

Судьба Пеллинского дворца постигла и проектные чертежи. Однако сохранившиеся материалы позволяют раскрыть идейный замысел Старова и определить место этого сооружения в архитектурных исканиях эпохи.

В начале восьмидесятых годов, в пору всеобщего увлечения античностью, Старов пытается в проекте Пеллы воссоздать образы дворцов императорского Рима.

О композиции Пеллинского дворца можно судить по сохранившемуся генеральному плану всего ансамбля.

Девять основных корпусов дворца объединялись галереями и аркадами в одно целое. Центральный корпус был тем композиционным центром, вокруг которого располагались в гармоническом равновесии остальные элементы ансамбля.

Если в Таврическом дворце Старов ограничивается одной внутренней колоннадой и скромными портиками главного и садового фасадов, то в Пелле он воздвигает целые леса колонн. Бесконечные колоннады соединяют главные корпуса друг с другом и служебными флигелями.

Пытаясь представить себе всю композицию дворца в Пелле в целом, невольно восстанавливаешь в памяти образы Пиранези, декорации Гонзаго, архитектурные фантазии «перспективных живописцев» XVIII в. Пиранезиевской мечтой о величии и красоте древнего Рима пронизан весь замысел, единственный по размаху и грандиозности в архитектуре XVIII в.

Об архитектурных формах ансамбля мы можем судить по сохранившемуся до наших дней зданию почтовой станции, строившейся по проекту Старова одновременно с Пеллинским дворцом¹.

¹ Здание сильно пострадало от рук немецко-фашистских вандалов.

Фасады зданий выдержаны в простых и строгих формах. Главный фасад украшен великолепно прорисованным портиком из четырех ионических колонн. Несмотря на небольшие размеры, здание отличается строгой монументальностью.

К числу интереснейших работ Старова относится выполненный им для графа П. П. Шереметева проект так называемого «Никольского дома» в Москве — обширного дворца, включавшего, кроме жилых помещений, театр, музей, редкостей и картинную галерею, открытые для посетителей. Этот своеобразный «Дворец искусств» не был построен, но проектные материалы изучались и использовались крепостными архитекторами Шереметева при сооружении Останкинского дворца.

Проект Никольского дома заслуживает отдельного исследования. Замечателен его план, обусловленный конфигурацией земельного участка и продуманный Старовым до мельчайших деталей. Необычайно тонко прорисованы и выисканы формы помещений, их размеры, их сочетаний в торжественные анфи-

лады парадных зал или нарядные и уютные группы жилых покоев.

В композиции главного фасада монументального и пышного дворца Старов впервые прибегает к коринфскому ордеру. Суровость и строгость, отличающие фасады Таврического и Пеллинского дворцов, уступают здесь место величественности и торжественности, изысканной декоративности. В проекте дворца Старов предвосхищает некоторые концепции России. Проект остался неосуществленным, но он дает очень многое для понимания творческой индивидуальности автора.

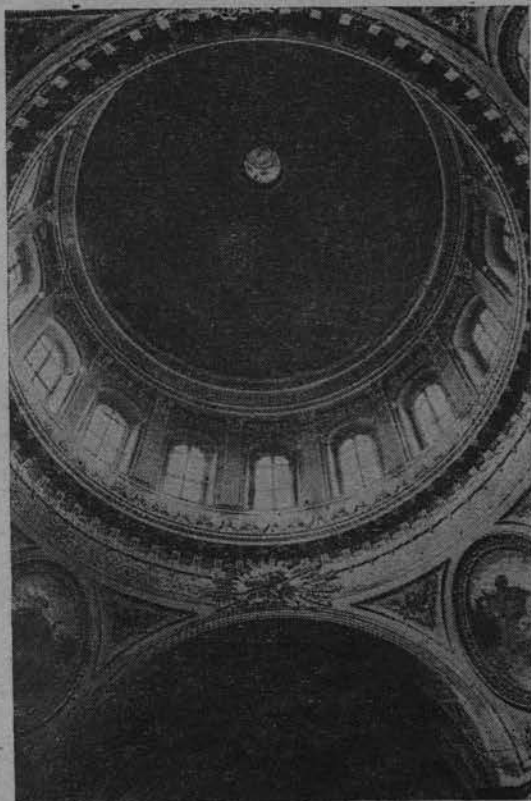
Многое из того, что было создано Старовым, утрачено, но и то, что сохранилось, говорит об исключительном значении его творчества в истории отечественного искусства.

Имя Старова обозначает одну из высших точек развития русского классицизма XVIII—XIX вв. Творческий диапазон Старова огромен — от грандиозного дворцового ансамбля до паркового павильона, от проекта планировки большого города до рисунка сторожевой будки у городской заставы.

Старов был новатором, неустанно ищущим и не останавливающимся на достигнутом. Он создал национальные образцы дворцового ансамбля, усадебного дома, собора, совершенно отличные от культивировавшихся его предшественниками. Он сумел сплотить вокруг себя лучшие художественные силы столицы и создал школу, продолжавшую развивать его идеи.

«Петербургский ампир» Стасова, России и других во многих существенных чертах является логическим следствием и развитием художественного наследия Старова и его школы.

Творческая энергия этих мастеров ампира, завершителей русского классицизма, была направлена, прежде всего, на создание грандиозных петербургских ансамблей. Они облекли беспредельные городские пространства Петербурга, его улицы и площади, в уже выработанные формы русского классицизма. В зарождении и развитии этих форм крупнейшую роль сыграло творчество Старова, смелого и страстного искателя, блестящего мастера классической школы русской архитектуры.



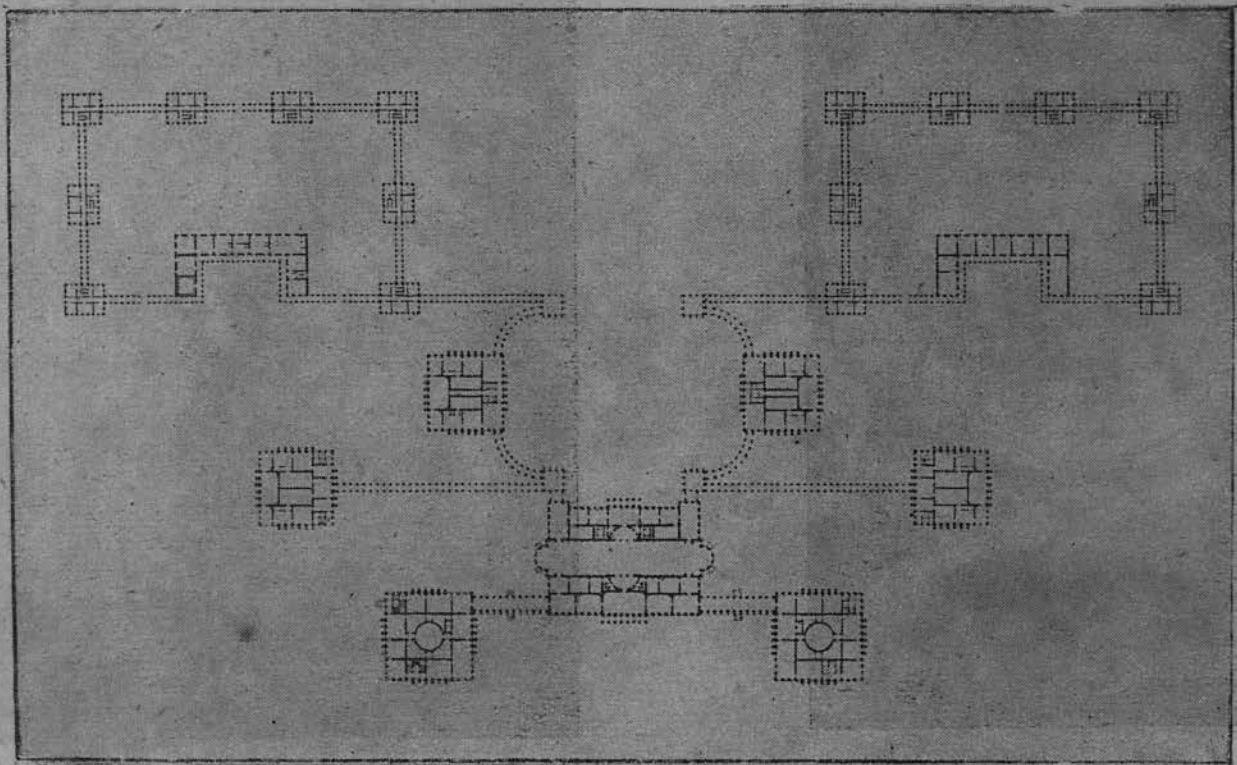
Купол Троицкого собора в Александро-Невской лавре



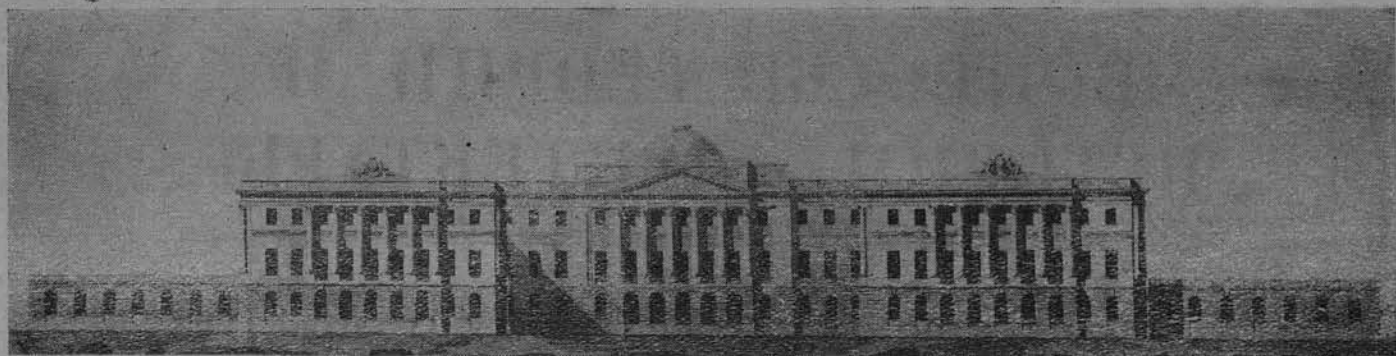
Троицкий собор. Внутренний вид. Акварель Ф. Данилова



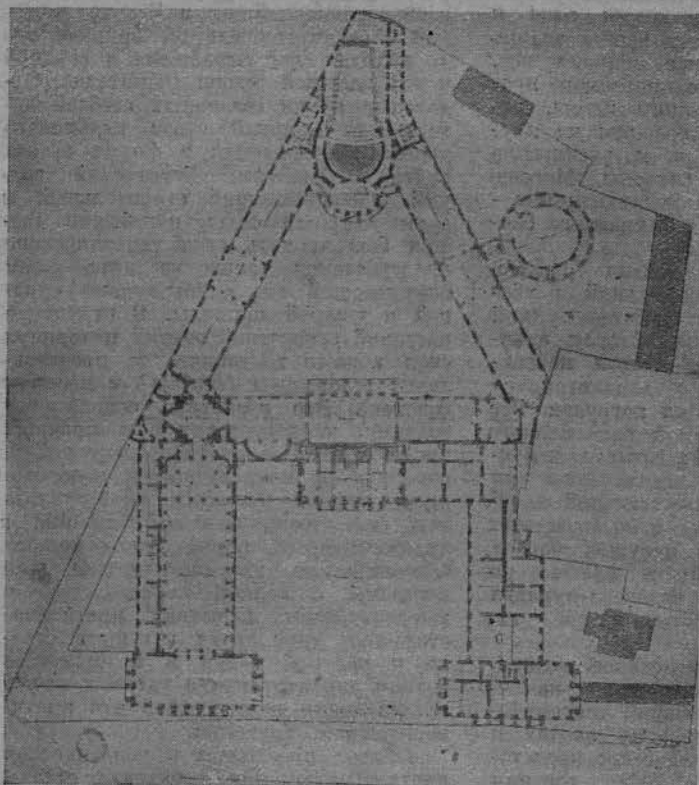
Дом в Пелле



Проект дворца в Пелле (1784—1789 гг.). План (копия)



Проект «Никольского дома» в Москве (1789—1792 гг.)
Вариант главного фасада без ограды



Проект «Никольского дома» в Москве. План (1789—1792 гг.).



Проект Богородицкого собора в Казани (1796 г.)
Главный фасад

Иван Егорович Старов должен быть по праву назван одним из основоположников русского архитектурного классицизма — этого мощного движения, создавшего непреходящие ценности национально-русского зодчества XVIII столетия.

Строитель Таврического дворца был мастером ярко выраженной творческой индивидуальности — в

каждой из выполненных им построек отчетливо различим его неповторимый архитектурный почерк. В то же время в этих строгих формах, чуждых всяческих излишеств, в этих монументальных и в то же время предельно простых объемах дворцов, храмов, загородных усадеб как бы предвосхищена более поздняя стадия русского классицизма — та ее пора, ко-

торая обычно именуется «русским ампиром».

В архитектурной манере Старова совместились начало и расцвет классицизма как единой великой школы русской архитектуры XVIII и XIX вв., и в этом совмещении — одна из своеобразнейших особенностей творчества этого выдающегося мастера.

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

ВОПРОСЫ ТЕКТОНИКИ И СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

Академик М. Гинзбург

I

Наиболее характерной системой организации внутреннего пространства здания в европейской архитектуре можно считать стоечно-балочную систему. Тектонические особенности стоечно-балочной, как, и вообще каркасной системы представляют собой значительное своеобразие. В системе каркаса все многочисленные статические усилия, распределенные в стеновой системе равномерно по поверхности стены, сосредоточиваются в отдельных частях и четко разделяются на несущие и несомые элементы. Поэтому тектоника стоечно-балочной и каркасной системы есть художественно-выразительное раскрытие системы несущих и несомых частей.

Уже в первобытной архитектуре (дольмены, кромлехи) мы имели дело с примитивным и тем не менее отчетливым выражением этих двух начал. Точно так же и в примитивной деревянной архитектуре народов, находящихся на низшем уровне развития, мы встречаем четкое членение на несущую стойку и лежащую на стойках балку. Значительнейшая часть мировой архитектуры, а в особенности европейской, уделяет этой важнейшей тектонической задаче большую часть своих творческих усилий. Так возникло и само понятие ордера. Довольно распространенной является точка зрения, согласно которой под словом «ордер» понимают стоечно-балочную систему, канонизированную в так называемой «классической» (античной и ренессансной) архитектуре. Такое понимание искажает самый смысл понятия. Вся история мировой архитектуры, в своих наиболее высоких проявлениях, демонстрирует нам непрерывно изменяющееся художественное выражение стоечно-балочной системы. В сущности говоря, ордер, в широком понимании этого слова, и есть конкретное для данной эпохи и данного народа художественное раскрытие тектоники стоечно-балочной системы.

Уже в египетской архитектуре мы встречаем совершенно своеобразное истолкование этой системы, неповторимое ни в каком другом стиле.

С наибольшей силой и остротой тектоническая выразительность ордера египтян проявлена в градиозных и монументальных колоннадах египетских храмов.

Контраст несущих и несомых эле-

ментов архитектурной системы вскрывается там с наибольшей полнотой. Колонны тесно придвинуты одна к другой: интерколумния равны толщине колонн либо даже меньше нее. Размер и величина полированного прямоугольного архитектурного камня, перекинутого с одной колонны на другую, является ключом к раскрытию всей тектонической системы. Масивность опор, величина интерколумния — функция массивного архитектурного блока.

Все статические усилия раскрываются зрителю с предельной и убедительной полнотой: интерколумний лимитируется каменным блоком архитрава, а гипертрофированная массивность опор наглядно демонстрирует сосредоточенные усилия нагрузки. Все статические возможности современного для египтянина строительного искусства использованы и истощены при этом с ясностью и потрясающей силой воздействия. Масштабы использованных массивов несомых и несущих частей подавляют ничтожного и жалкого по сравнению с ними человека-муравья величиной этой тектонической системы.

Но несмотря на предельное раскрытие работы примитивных каменных конструкций, в общий тектонический замысел плодотворно входят и рудиментарные тектонические представления, связанные с более древним строительным материалом — глиной. Мягкая округлость форм, простота немногих сочных мушлов — пережитки тектонических представлений в результате работы над глиной, точно так же, как и ковровый характер непрерывной вязи рельефов «en creux», сплошь покрывающих стволы колонн. Все это придает специфический характер египетскому ордеру, многократно увеличивает эффект искусственно повышаемой масштабности.

Мы можем наблюдать здесь благотворное действие традиционных тектонических представлений, не только не приходящих в противоречие с реальными задачами современного тектонического искусства, но обогащающих их за счет народного наследства.

В то же время следует отметить, что в понимании прочности каменных конструкций вылетают не только представления «глиняного» периода, но и наблюдения египтянина над окружающим его миром природы. Конкретные формы египетского ордера навеяны

формами окружающей египтянина флоры — лотоса, папируса. Листья этих распространеннейших в Египте растений в свернутом или развернутом виде находят свое отражение в верхней части несущей опоры (капители). Отдельные пучки связанных стеблей лотоса или мощный ствол пальмового дерева претворяются в форме ствола несущего элемента. Египетский зодчий, накапливающий строительный и архитектурный опыт, неизбежно должен был черпать свои тектонические представления также из мира форм окружающей его одновременно суровой и щедрой природы. В структуре растений египетский зодчий почерпнул свои первые тектонические представления о несущем (стебель) и несомом (цветок). Это позволило египетскому зодчему, не имеющему еще прочных представлений о статике сооружений, накопить и кондиционировать основные представления о работе конструктивных сил стоечно-балочной системы в художественных формах, где основные тектонические взаимоотношения уже показаны с полной очевидностью в выразительном и четком противопоставлении друг другу несущего ствола и несомой балки и в не менее четком акцентировании узловых точек, соединяющих между собой эти противоположные элементы.

Первое проявилось в пластическом противопоставлении трактовки ствола, расширяющегося книзу, абстрактно-геометрической форме балки. В этом противопоставлении вполне отчетливо сказывается хотя и интуитивное, но первое понимание законов тектоники. Несомая часть, как более инертный материал, принимает неизменяемую кристаллическую форму. Зато несущий нагрузку ствол, под влиянием веса нагрузки как бы оживает. Его пластическая форма, расширяясь книзу, «застывает» уже после того, как принимает наиболее надежное в статическом отношении положение.

Точно так же, соединения ствола с основанием, на котором он покоится, и балкой, которую он несет, подчеркиваются художественно найденными формами базы и капители.

С удивительной ясностью мы можем наблюдать в египетском ордере, как, наряду с тектонически ярко выраженной каменной стоечно-балочной системой, переплетается другая тектоническая система — пассивно-реалистического и одновременно символического

го отображения сил растительного мира, который должен монументально величие камня поднять до еще большего «космического» масштаба. Радионально-конструктивные предпосылки архитектурной системы с поэтическим своеобразием перекрещиваются с изобразительными образами египетской природы. Каменная плита-база, дающая в своем происхождении устойчивость деревянной опоре, окрашивается в коричневый цвет, изображая земляной холм. Массивный ствол опоры, несущий значительную нагрузку, дематериализуется символическим отображением растущего ствола мощного пальмового дерева или связанного пучка раскрывающегося лотоса, на вершине которых скрывается корона лепестков. Громадное статическое усилие массивной опоры неожиданно опрокидывается аналогичной со свободно растущим стволом, а самое ответственное в тектоническом отношении место передачи усилий архитектурной балки вертикальной опоре как бы умышленно прикрывается распутившимися лепестками капителя.

За мощными архитектурными балками полированного камня легко и свободно растекается изображение небесного свода. Звезды, солнце, созвездия, летающие птицы, сплыв глубина — все это скрывает падежность изолирующей оболочки перекрытия. Радионалистическая логика архитектурной системы переплетается с фантастической наивного, подетски образного мышления.

Именно в этом примитивном дуализме тектонических представлений, иногда вступающих в противоречия, а иногда по контрасту взаимно усиливающих каждое из них, заключено своеобразие египетского искусства, очарование и детская свежесть этих монументальных форм.

II

Однако наиболее полное и глубокое раскрытие стоечно-балочной системы мы встречаем в *античном греческом ордере*. Именно здесь — в дорическом и ионическом ордерах — тектоника стоечно-балочной системы получила для своего времени исчерпывающее по точности и завершенности развитие.

Греческий дорический ордер получил свой законченный художественный облик в результате длительных творческих исканий, в которых можно проследить наследие более примитивной тектоники крыто-микенского ордера и рудименты деревянных, дерево-керамиковых и керамика-каменных конструкций. Но прежде всего, он разрешает с исключительной ясностью и глубиной основные тектонические задачи каменной (и мраморной в особенности) стоечно-балочной системы.

Как и в египетском ордере, архитектурная часть решена более сухими геометрическими средствами, а несущая (колонна), в контраст этому, доведена до исключительно богатой и тонкой пластической игры. Вся форма колонны, подобно человеку, несущему тяжесть и стремящемуся принять наиболее устойчивую позу, как бы припала положенно, наиболее приспособленное для поддержки вышележащих горизонтальных частей. Она сильно распрямлена к основанию, что придает

ей громадную устойчивость. Ее приплюснутость в нижней трети высоты (энтазис) как бы является результатом некоторого расплющивания формы и служит очевидным доказательством результата выполняемой статической работы. Эхин капителя, подобно распрямленной человеческой руке, поддерживающей тяжесть, также как бы является результатом некоторого расплющивания верхней части ствола под давлением нагрузки и в то же время переходной формой к абаку капителя, играющему роль подбалки в распределении усилий архитектора.

Весь ствол покрыт вертикальными желобками (каннелюрами), придающими колонне дополнительную жесткость и превращающими ее ствол в лучок общих усилий. Полочка разделяет антаблемент дорического ордера на две части: верхнюю и нижнюю. Нижняя — гладкая, прямоугольная балка-архитрав, непосредственно принимающая нагрузку вышележащих частей и передающая ее опорам. Как элемент, конструктивно наиболее работающий, архитрав лишен каких-либо декоративных украшений. Его простая кристаллическая форма бруса, перекинутого со стойки на стойку, выражена в греческом ордере лаконически, одними конструктивными приемами. Верхняя часть антаблемента отражает более сложное содержание, в котором конструктивные функции носят второстепенный характер, а преобладают задачи вертикального ограждения внутреннего пространства. Эта верхняя часть (фриз) соответствует торцам перпендикулярно уложенных второстепенных бабок; соответственно этому, она расчленена вертикально на чередующиеся триглыфы и метопы. Первые как бы соответствуют торцам балок и своими вертикальными расчленениями повторяют вертикальные линии каннелюр колонн; вторые, — как неработающие статически элементы, — заполнены скульптурными барельефами. Вся композиция завершает карниз, состоящий из трех элементов, из которых каждый четко выполняет свою функцию: прямоугольная выносная плита (гейсон), защищающая от дождя, над ней — свеса, работающая как водосточный желоб, а под ней — капельники, защищающие антаблемент от затекания на его поверхность атмосферной влаги.

Интересно отметить важный тектонический признак. Каждое расчленение отделено от соседнего каким-либо промежуточным элементом меньшего значения. Этим достигается подчеркнутая четкость в распределении тектонической работы между всеми элементами. Так, карниз отделяется от фриза полочкой, фриз от архитектора — полочкой с капельниками, антаблемент от колонны — абаком, и только расширяющаяся основание колонны непосредственно переходит в ступени стилобата, резко отделяющего весь ордер от земли.

Общая тектоническая система дорического ордера остается неизменной на всем протяжении его дальнейшего многовекового существования. Чувствительно изменяется только ее конкретное художественное выражение из века в век, даже из десятилетия в десятилетие; при этом, что особенно важно,

изменение одной какой-либо детали неизбежно влечет за собой неразрывное и соответствующее изменение всех остальных частей. Подобно тому, как все люди в своей структуре однородны, но непохожи друг на друга в отдельных своих чертах, так и все дорические храмы античности однородны в своей тектонической системе, но крайне индивидуализированы в качестве тектонического выражения.

Интересно с этой точки зрения сравнение дорического ордера храма Посейдона, базилика в Пестуме (VI в. и начало V в.) с дорическим орденом Парфенона или какого-нибудь эллинистического храма. Одна и та же тектоническая система, почти одни и те же архитектурные детали придают различное художественное выражение тектонической системе.

Относительно большая высота антаблемента архаического периода (Пестум) и, следовательно, ощущение большого веса нагрузки вызывают необходимость в колонне, более короткой, мощной и расширенной к основанию, с более ярко выраженным энтазисом. Из тех же соображений соответственно уменьшаются интерколумния, а эхин капителя становится более расплющенным, формы всех кривых — более сочными и напряженными. Тектоническое выражение всех частей, взаимосвязь форм всех элементов и линий всех муллов — все это становится функцией изменившихся отношений высоты антаблемента (несомой нагрузки) и колонны (несущей опоры), т. е. иных весовых нагрузок и, следовательно, иной работы статических усилий системы.

В V в. до н. э., в эпоху расцвета эллинского гения, отношение высоты антаблемента к высоте колонны уменьшается и приходит к большему равновесию несущих и несомых частей (Парфенон, Пропилеи). Общее тектоническое выражение становится более спокойным, устойчивым и гармоничным. Исчезает расплющенность форм от чрезмерной нагрузки. Расширение колонны к основанию, ее энтазис, вынос линии эхина — все это становится более сдержанным. Все, даже в мельчайшей детали, подчиняется новому тектоническому выражению.

И, наконец, в эллинистической дорике высота антаблемента в отношении высоты колонны становится уже значительно меньшей, интерколумния увеличиваются, колонны и все ее детали становятся более сухими, подобранными, легкими. Вес нагрузки заметно уменьшился; в связи с этим тектоническое выражение приобрело черты, передающие легкость и свободу, с которой несущие части справляются с несомыми. Забота о выражении тектонической прочности всех частей своего сооружения побудила греческого художника создать делую систему художественных приемов, корректирующих оптические иллюзии, разрушающие выразительность общего тектонического решения. Так, впечатлению прогиба горизонтальных линий большого протяжения, производящее ощущение ненадежности конструкции, греческий зодчий корректировал тем, что придавал всем им некоторую выпуклость. Точно так же, замечая, что угловые ко-

лонны периптера, вырисовываясь на фоне неба, как бы «съедаются» этим фоном и тем самым ослабляют углы сооружения (по соображениям техники нуждающиеся, наоборот, в укреплении), греческие художники утоляли их сравнительно с остальными колоннами. Все средства художественного воздействия, которыми располагал греческий зодчий, были направлены на подчеркивание ясности тектонической системы дорийского ордера. Это относится также и к использованию светотени, хотя и являющейся чисто пластическим средством. Тени под абаксами капителей и особенно под карнизом умножают выразительность горизонтальности тяготеющего к земле архитектурного объема. Собственные тени в стволах колонн и сочные тени в интерколумниях умножают впечатление устойчивости несущих вертикальных колонн. Контраст вертикальных и горизонтальных элементов тем самым обостряется пластическими средствами до возможного предела.

Ясность тектонической картины дополняет принцип, по которому распределяются средства выразительности отдельных частей. По этому принципу все конструктивно работающие элементы остаются наиболее строгими и сдержанными в своей трактовке. Зато все несомые, части (ограждения) сплошь заполнены скульптурными барельефами и скульптурой. Таковы метопы и треугольные тимпаны фронтонов.

Ту же тектоническую работу выполняет и цвет. Работающие части — колонны и архитрав — вовсе не окрашивались. Интенсивная окраска начинается с верхнего пояса архитрава. При этом горизонтальные обломы окрашивались в красный цвет, а вертикальные — в синий. Таким образом, основное противопоставление элементов архитектурной системы — вертикальных и горизонтальных — дважды подчеркивалось в интересах тектонической выразительности сочными тенями пластических элементов и контрастным сопоставлением цветовой окраски.

Принципиально таково же тектоническое решение и ионического ордера, в котором изменено лишь конкретное художественное содержание. Основные тектонические принципы и приемы расчленения и связи отдельных элементов здесь почти ничем не отличаются от дорического ордера. Однако художественное качество тектонического выражения здесь совершенно отлично. Если в дорическом ордере напряженнее работающих статических сил выражено с сосредоточенной и упругой силой, в котором характер самой работы несущих и несомых частей прежде всего доходит до зрителя, то в ионическом ордере игра статических напряжений приведена к такому равновесию и гармонии, при которых эти усилия почти незаметны. Поэтому в дорическом ордере — волнующее напряжение упругой силы, в ионическом — легкость и изящество стройного существа, незаметно для зрителя справляющегося со своей работой. Отсюда и возникло в древнейшие времена уподобление дорического ордера — мужской силе, а ионического — женской грации.

Если для египтянина дополнительным материалом для возникновения тектонических представлений послужили элементы окружающей флоры, то одним из важнейших источников тектонического мышления для греков явилось, как мы видим, обнаженное человеческое тело, культ которого в греческой жизни занимал значительнейшее место. Человеческое тело, как статическая система скелета и мышечного покрова, гибкая и упругая, чутко изменчивая от характера своей нагрузки, легко приспосабливаясь к различным положениям и усилиям, — было всегда предметом пристального наблюдения и глубокого восхищения афинянина во время обычных спортивных состязаний или олимпийских игр. Этот культ здорового человеческого тела был источником столь блестящего развития античной скульптуры. Он обесценил во всем греческом искусстве примат пластического начала и, несомненно, он же стал одним из толчков кристаллизации в греческом искусстве основных тектонических представлений. Понятие упругости тела — мясистого, мускулистого и сухого — стало естественно переноситься и на архитектурно-конструктивные концепции, выражая эти общечеловеческие категории тектоническим языком конструктивных и художественных форм. Для античного грека человеческое тело было идеальным сочетанием разума и красоты, ума и чувства, лучшим примером равновесия и гармонии внутренних и внешних сил.

Исключительно трудно говорить о греческом ордере, не касаясь его пластики, в которой полнее всего выражено мастерство эллинского гения. Здесь мы хотим лишь уяснить себе его тектоническую сущность. Тектоника каждого сооружения, *прежде всего, исходит из истолкования статических свойств используемых в сооружении материалов.* Однако мы уже говорили о том, какое громадное значение сохраняют в художественном творчестве традиционные представления, с одной стороны, и аналогии и уподобления, связанные с мировоззрением человека, — с другой.

Только в таком аспекте можно понять тектоническое богатство греческого ордера.

Шуази объясняет тектоническое своеобразие дорического ордера его непосредственным происхождением от деревянных форм. Это, безусловно, правильно; несомненным можно считать тот факт, что первая стадия греческой архитектуры была чисто деревянной. Но это толкование одновременно и неправильно, потому что является попыткой объяснить все совершенство греческих форм эпохи расцвета одними пережитками.

Вполне де Дюк блестяще истолковывает греческий ордер как глубокое происхождение в пластические свойства нового материала — мрамора. Это, несомненно, правильно, потому что никто так не понял пластические возможности мрамора, как греки V в. Но это в то же время и неправильно, так как из этого толкования выпадает долгий и плодотворный период деревянно-керамиковой и камельно-штукатурной

архитектуры с ее традиционными ассоциациями.

Объяснение Шуази, и объяснение Вполне де Дюка не в состоянии до конца раскрыть тектонику греческого ордера, если не включить сюда еще тектонические ассоциации здорового обнаженного тела, с упругой мышечной системой, преодолевающей инертную силу тяжести. Необходимость изменения отношений всех частей греческого ордера, неразрывно следующего за изменением одной из них (величины интерколумния, например, или толщины колонны), безусловно, является следствием непрерывных наблюдений над структурой обнаженного тела и изменением взаимного расположения всех его частей в связи с изменением положения одного лишь его члена (руки или ноги). При этом мерой тектонической выразительности ордера у грека всегда был человек, основа и центр греческого мировоззрения, нормальный гражданин греческого полиса, изблженный объект греческого изобразительного искусства, способный передать своим пластическим образом и радость и печаль, и счастье и горе, герой греческого эпоса и драмы, главное действующее лицо мифов и сказаний, человек-герой-бог и все тот же человек.

В греческом ордере общее тектоническое выражение выходит далеко за пределы действия собственно статических сил архитектурной системы. Каменная материя дорийского храма как бы оживает под влиянием веса нагрузки, сплющивается, напрягается, утоняется. В мраморе дорийских колонн как бы ощущается биение живого тела, скрытая энергия мускулов, нежная белизна кожного покрова. Однако в отличие от египетского ордера здесь эти обе системы усиливают, многократно умножают друг друга, вступая в художественное взаимодействие без всяких противоречий. Из двух стоящих друг против друга на Афинском Акрополе типов опор: дорических колонн Парфенона или юных кор Эрехтейона — неизвестно, который более пластичен и одушевлен и который — более тектоничен. Подобно страстям героев шекспировских трагедий, перерастающим в общечеловеческие, вечные категории — простые статические усилия архитектурной системы дорийского храма — приобретает такое же общечеловеческое значение. Они глубоко волнуют зрителя, приподымают его над миром повседневной реальности, заставляют испытывать всю гамму человеческих переживаний — от тяжести, сосредоточенности и напряжения до чувства облегчения, освобожденности и радости.

Гуманизм греческого мировоззрения не только сделал неотделимыми от понимания статичности каменных конструкций — статику человеческого тела, от выразительности языка мрамора — выразительность языка человеческих движений, но благодаря высокому месту, занимаемому свободным гражданином в греческом обществе и человеком — в греческом мировоззрении, поднял тектонику греческого ордера на уровень высочайших концепций человеческого гения. Греческий ордер — бездушная схема в умах творческих реставраторов и копистов — в V веке

до и э. был, как и скульптура голого тела, послушнейшим орудием в руках художника, способным вызывать любые чувства у гражданина греческого полиса.

Драгоценные остатки этого величайшего из искусств через 25 столетий сохранили и для нас эту поразительную силу художественного воздействия.

III

В генезисе тектоники европейской стоечно-балочной системы *римская архитектура* играла второстепенную роль. Пути развития римского зодчества шли в широм направлении: римская архитектура внесла свою громадную долю в развитие другой системы — стеновой. Понимание роли и значения римской архитектуры может быть достигнуто только на базе изучения последовательного развития тектоники стеновой системы. Последовательность эта сказывается в появлении арочного проема, наиболее целостно сохраняющего зрительную прочность стены, в возникновении разнообразных сводчатых перекрытий, органически переносящих тектонические принципы стены из вертикальной плоскости в горизонтальную. Точно так же, появление у римлян нового строительного материала — *бетона* становится естественным и последовательным звеном в развитии тектонической системы стенового ограждения. Бетон был ненужен греческому зодчеству, он просто не нашел бы себе соответствующего места в развитии греческой стоечно-балочной концепции. Но бетон был нужен римским зодчим. И он появился именно у них, заняв свое прочное место в цепи явлений одного и того же тектонического порядка: стена — арочный проем — свод — бетон.

Однако, проявив столько блестящей и чисто творческой изобретательности в области тектоники стеновой поверхности, римляне, естественно, не могли остаться вне сильнейшего влияния гениальной греческой архитектуры.

В сущности своей греческий ордерный принцип был совершенно чужд римлянам, его тектонической природы они понять не могли. Оставаясь верными своей собственной тектонической концепции, римские зодчие прибегли к использованию греческого ордера не в качестве архитектурного, тектонического приема, а лишь в качестве архитектурно-пластического декора, способного «украсить», «обогатить» необходимым им их собственную национальную тектоническую концепцию. Там, где реально нужна была архитектура, — приводилась в действие своя собственная национальная концепция; где нужно было «украсить» — призывались греческие художники, и бессмертное своей тектонической силой греческое искусство бесславно скатывалось к роли пластического декора.

Характерное явление для римской архитектуры — это наличие двух тектонических систем: своей собственной национальной системы, состоящей из стены с прорезанными в ней арочными проемами, и заимствованной у греков ордерной стоечно-балочной концепции. Первая была для римлян живой и

плодотворной, разрешающей все специфические запросы его национальной культуры, вторая — была дабы гению завоеванного народа и пужна была для удовлетворения вкусов эллинизированного снобизма и тщеславия народных масс. Интереснее всего, что обе эти тектонические системы находили себе место в одном и том же сооружении.

Очевидно, генетический путь этого совмещения был таков: удовлетворяя свои практические жизненные запросы, римляне воздвигали сооружение, в котором пространством было изолировано при помощи национально-римской тектонической системы стены, с прорезанными в ней арочными проемами. Затем перед ней дополнительно воздвигался архитектурный ордерный портал, заимствованный у греков. Постепенно эти две системы, проходя какой-то, не вполне ясный еще пока путь, совместились в одной плоскости.

Эти две различные системы, находящиеся в двух параллельных пространственных планах, пережили в римском искусстве тот же процесс, что и свободно стоящая перед стеной колонна. Во многих римских памятниках опора перешла непосредственно в массив стены, став трехчетвертной колонной (псевдопериптер) и работая статически лишь как часть всей стены. Точно таким же образом произошло в римской архитектуре пространственное слияние стены с арочными проемами с ордерной колоннадой, создав особый тип решения стеновой поверхности (Табуларий, театр Марцелла, Колизей), получивший наибольшее распространение не только в римской, но и в архитектуре итальянского Возрождения. Но здесь ордер выполняет уже второстепенную статическую работу, играя преимущественно чисто декоративную роль. Концепция эта могла возникнуть лишь в римской архитектуре, применявшей, как правило, прием разделения стены на несущее конструктивное ядро и декоративную одежду — оболочку из ценных пород мрамора.

Таким образом, перед нами в ордерах театра Марцелла или Колизея уже не тектоническое истолкование игры статических сил, а в известной степени их *театральная инсценировка*, навеянная влиянием величайших произведений эллинского искусства. Поэтому в этой декоративной инсценировке сохраняют свое внешнее значение все приемы тектонического искусства. Это не просто декорация, а архитектурно-пластическая декорация, выступающая со всем арсеналом эллинской ордерной системы, совмещенной с римской арочной стеной, и сохранившая принципы «показательной» тектоничности, как основное присущее архитектуре свойство. Поэтому здесь можно проследить своеобразную гамму ощущений, возникающих от усилий вертикальных опор, несущих горизонтальные архитравы и связанных непосредственно с меньшими пиластрами, подгаивающими горизонтальный распор арочных усилий.

Однако ни на одну минуту нельзя забыть условности этой тектонической декорации, и в этом громадное отличие античного греческого периптера,

полного действительной силы и выразительности свободно стоящих, овеянных светом и пространством, мраморных колонн, — от декоративной перефразировки этой же темы даже в лучших из произведений римского искусства, как и повторяющего эти же приемы итальянского Возрождения.

IV

Новая фаза развития стоечно-балочной системы, переросшей уже в чисто каркасную систему, возникает в недрах исторического периода, в течение которого во Франции получил развитие так называемый *романский стиль* и во время которого происходило сменение в различных дозах римских традиций с восточными влияниями.

Развиваясь на базе раннехристианской базилики с архитравными перекрытиями, романские церкви, по мере возникновения сводчатых перекрытий, должны были для сопротивления горизонтальному распору приобрести очень значительную толщину продольных стен. Для того, чтобы избежать этого неудобного и экономически невыгодного приема, возникла передача распора на определенные точки при помощи крестовых сводов и укрепление этих точек при помощи столбов. Чтобы не загромождать внутреннего пространства этими массивными опорами, средневековые строители перенесли основные объемы этих столбов наружу, превратив их в контрфорсы. Оставалось лишь эти контрфорсы расположить в направлении действия основных усилий распора и вовсе уничтожить стены, заменив их сквозными витражами и создав, таким образом, своеобразнейшую каркасную систему готики. Здесь уже не осталось никаких следов античной архитравной системы. Возникла и постепенно кристаллизовалась новая тектоническая система, в которой вертикальные опоры не только не противопоставляются горизонтальным силам, а непосредственно переходят в сводчатую систему с высокой стрелой подъема. Отдельные лучкообразные пилоны являются началом сложной системы гуртов и нервюр, несущих различные по форме своды. Вертикальные отрезки стен при помощи арочных контрфорсов (аркбутанов) плавной линией соединяют основание сооружения с его вершиной. Тектоника готической системы вся заключена в непрерывности и текучести статических сил и в выражении лишь тех узловых точек, где происходит непосредственное соприкосновение различных усилий. В готическом соборе все обьято одним вертикальным устремлением вверх, отдельные усилия не противопоставляются друг другу, а вытекают одно из другого, представляя собой общий поток усилий.

В готической архитектуре мы впервые встречаем столь ясно выраженную каркасную систему, в которой все статические усилия сосредоточены в отдельных столбах, гуртах, нервюрах, аркбутанах, т. е. в малых по поперечным сечениям конструктивных элементах, представляющих собой подлинный скелет сооружения. Все прочее заполнено стеклом. Стена вовсе отсутствует,

как таковая, и новая тектоническая система каркаса становится до предела ясной и выразительной.

Научившись дифференцировать конструктивное назначение отдельных элементов, готические зодчие оставили для заменивших стену столбов единственную задачу — поддержку свода. А в виду того, что сами своды по тем же причинам были очень легкими, опорные столбы могли иметь небольшие сечения. Отсюда, как следствие этого, простор и незагроможденность пространства, характерные для готических соборов, несмотря на их колоссальную высоту.

Очевидность и наглядность тектонической системы сохраняется повсюду. Архитекторы упраздняют в многоярусных концепциях готических соборов промежуточные антаблементы и делают из двух, трех или четырех колонн, помещаемых римлянами одна над другой, одну колонну, или один цилиндрический контрфорс, имеющий одну капитель и один антаблемент, завершающий весь собор. Отдельные этажи, размещенные друг над другом, отмечаются поясами или тигами, проходящими между колоннами и по колоннам. Колонны тянутся снизу вверх, либо непрерывно, либо образуя в каждом этаже уступы. Аркбутаны сооружаются большей частью над сводами и крышами боковых кораблей и тоже, следовательно, становятся обозримыми снаружи, раскрывая перед зрителем всю систему устойчивости сооружения. И внутри, и снаружи зрителю с одинаковой ясностью представлялась четкая тектоническая система, художественно раскрывающая смысл и назначение каждого элемента, каждой части сооружения.

Исчерпывающий разбор и раскрытие конструктивной идеи готической архитектуры сделаны во второй половине XIX в. французским архитектором Эженом Виолле ле Дюком в десититомном „Dictionnaire raisonne de l'architecture francaise du XI-e au XVI-e siècle“.

Виолле ле Дюк объясняет происхождение формы всех элементов готического сооружения исключительно на основе рационалистических конструктивных соображений — и только. Естественно, что неуклонное следование этой теории приводит его не только к примитивным, но иногда и ошибочным выводам. Так, например, даже присутствие на вершине контрфорса каменного «пинакля» (башенки) Виолле ле Дюк объясняет стремлением увеличить устойчивость контрфорса дополнительной нагрузкой веса пинакала. Соотношение масс обоих элементов показывает, что на устойчивость контрфорса вес пинакала не мог оказать сколько-нибудь заметного влияния.

Столь же ошибочна и другая, прямо противоположная теория Сабуре и Поля Абраама, выступивших с критикой теории Виолле ле Дюка. Основываясь на том факте, что при разрушениях, нанесенных некоторым французским готическим соборам во время первой мировой войны, снаряд, произведя пробоину в распалубке, одновременно выбивал кусок нервюры, не приводил к разрушению свода, они пришли к выводам, что все конструктивные элемен-

ты готики объясняются только поисками декоративных эффектов и являются результатом свободного художественного замысла зодчего. Однако, приведенный факт доказывает только, что нерушимость свода при повреждении нервюры является результатом тщательного выполнения работ готическими мастерами, распространяемого и на менее ответственные части и детали конструкций. Оно сообщило распалубкам свода такую прочность, при которой между ними создавалась взаимная связь, позволявшая им работать в какой-то степени самостоятельно, без поддержки нервюры.

Обе противоположные теории: Виолле ле Дюка и Сабуре-Поля Абраама — оказываются неосостоятельными в раскрытии действительного смысла готики, потому что одна объясняет все только конструктивными соображениями, другая — только декоративными. Конструкция, взятая сама по себе, еще не составляет содержания архитектурного произведения, в том числе и готического. Она служит лишь средством, предпосылкой для раскрытия тектонического смысла сооружения. Конструкция нуждается еще в художественном истолковании, в зрительно-очевидном раскрытии системы, что нередко вызывает и трансформацию самих конструктивных элементов, и возникновение специфических дополнительных деталей, самостоятельного узко конструктивного значения не имеющих. Пинакль аркбутана не имеет этого самостоятельного конструктивного значения, и напрасно Виолле ле Дюк пытается оправдать чисто конструктивными причинами его возникновение. Но, тем не менее, пинакль становится необходимым тектоническим элементом, так как без него конструктивная система аркбутана кажется незавершенной, зрительно незаконченной. «Декоративный» пинакль становится одним из тектонических архитектурных средств, при помощи которых конструктивная идея сооружения раскрывается со зрительной убедительностью, приобретает тем самым тектоническую выразительность.

Другой ошибкой Виолле ле Дюка и Поля Абраама является то, что они не рассматривают готическую конструкцию в ее диалектическом становлении и тем самым опираются лишь на те факты, которые кажутся им наиболее подходящими для объяснения своей теории. Между тем, в развитии готической системы имеются различные этапы, более или менее приближающиеся иногда к теории Виолле ле Дюка, а иногда — и Абраама. В начальном периоде своего развития готические зодчие более всего были озабочены переработкой романской конструктивной системы, ее рационально-конструктивным преобразованием, превращающим ее в четкую и строгую, новую и свою собственную национальную тектоническую систему. К этому периоду в известной степени может иметь отношение концепция Виолле ле Дюка. Однако в более поздней стадии, в XIV—XV вв., готика нередко, теряя не только свой конструктивный, но и тектонический характер, вырождается в чисто декоративный стиль. К этому этапу может быть, конечно, отнесена теория

Сабуре и Абраама. Нервюра в это время трактуется как элемент декоративного порядка. Свод отделяется многочисленными нервюрами, расположенными вне зависимости от структуры перекрытия. Само сечение нервюры, как бы подвешенных к телу свода и сокращенных до самых минимальных размеров, демонстрирует их декоративный смысл.

Однако раскрыть тектонический смысл готической каркасной системы можно только в свете общих идеатов готического искусства, мировоззрения жители молодых готических городов, в понимании своеобразия различных интересов расцветавших купцов и торговцев, искусных ремесленников и иступленных фанатиков религии. Все это нередко переносилось в одной и той же церковной общине, в мировоззрении одних и тех же людей. Крестовые походы, стремясь к разрешению практических целей и хозяйственных задач своего времени, объединяли тысячи людей мистической идеей освобождения гроба Господня. Шел медленный процесс объединения разрозненных сил Европы, в течение столетий разрываемой феодальными войнами и разбоем. Исходьволь подготавлилось создание более крупных национальных объединений, пока еще под эгидой церкви, использовавшей всю силу своего воздействия, весь могущественный арсенал борьбы с ересями, убаюкивавшей обещаниями потустороннего мира и счастья. В сравнении с более уравновешенным, ясным и рациональным мировоззрением граждан маленького греческого государства, здесь все кипело страстями противоречий. В то время, как задачи греческого полка были устремлены на самих себя и решались для самих себя, являясь блестящим завершением определенного исторического этапа, готическое время — это время брожения, становления и подготовки. Здесь возникал, кристаллизовался большой город будущей Европы, здесь формировался будущий жилой дом на тесной городской улице. Здесь замешивалось тесто новой европейской экономики, узкими тропами пробирались и креп новый европейский рационализм. Происходил процесс преодоления разрозненности многочисленных интересов мелких феодальных групп и объединения будущей Европы под покровом все растущего значения церкви, широко использовавшей все средства — начиная с разветвленной сети шпионов в сутане и кончая экстазом мистиков и аскетов. Все было размельчено, рассеяно и противоречиво, однако ясно проявлялось стремление к объединению, к единству. Повсеместно укреплялся практицизм и расчет, стремящийся к столбовенно опирающимся друг друга противоречий, неизменно скрытый под оболочкой нереальности и чуда. Подымающий свою голову дух европейского рационализма еще не мог проявлять себя открыто; он существовал подпочвенно, прикрываясь мистическим миряжем и неземной отрешенностью.

С такими явными и скрытыми задачами своей эпохи, с подобными разноречивыми идеалами и мировоззрением, имел в качестве непосредственного

наследия романское искусство, создавалась новая готическая тектоника.

Из романского искусства вырастает готическое. Готический собор непосредственно происходит из романской церкви. Но подобно легкой бабочке, получающей жизнь из неподвижного кокона, готический собор также противоположен романской церкви. Наследуя полностью структуру романского храма, готический собор, который прежде всего строится для больших народных масс, отбрасывает как совершенно ему ненужные нартексы, отчасти и поперечный трансепт, превращая внутренность собора в один грандиозный и открытый со всех сторон зал с центральным алтарем. Это воспитывало восприятие, подготовляло его к пониманию задач готического искусства, стремящегося к единству и цельности образа. Отдельные крупные объемные расчленения почти исчезают; однако единство достигается не уничтожением расчленений вообще, а раздроблением цельного объема на неисчислимое множество отдельных микрокосмических частей, столь мелких по значению и рельефу, что они как бы превращаются в фактурную поверхность стен.

Величественное сооружение кажется сотканным из воздуха и пространства.

Его серые громады, на фоне неба и облаков, кажутся легчайшими кристаллами, сохраняющими свою устойчивость и надежность лишь благодаря виртуозному их размещению в пространстве. Действительно, тектоническая система готического собора и заключается в системе взаимного уравновешивания мельчайших расчленений, поддерживающих друг друга в пространстве и тем преодолевающих свою собственную тяжесть.

Ордер готического собора кажется чудесным и нереальным произведением человеческого духа, полным взлета и пафоса; и тем не менее, это фактическое нагромождение появляется лишь в результате рационального мышления, виртуозного мастерства, тонкого и точного расчета человеческого ума.

Тектоническая система бесконечного сонма взаимно уравновешивающихся усилий приводит к созданию ирреального произведения, прежде всего, действующего на чувство и воображение человека, волнуя его пафосом устремленных напряжений. Зритель охвачен этим каменным миражем; он, прежде всего, ошеломлен изумительным единством целого, ясным пониманием того, что все многочисленные, разбросанные

в этом произведении усилия направлены к одной цели, имеют одну задачу, одухотворены одним устремлением. Человек постигает не отдельные усилия; он ясно воспринимает цельную систему, стройный мир, он удовлетворен взаимной замкнутостью этих усилий, их оправданным совместным существованием.

В конечном счете взволнованный зритель, охваченный порывом художественного замысла, еще не отдавая себе ни в чем отчета, еще не начавши рассуждать и анализировать, испытывает огромное удовлетворение от того, что он ощущает всю эту систему усилий все же как *тектоническую систему устойчивости сооружения*. Несмотря на кажущуюся фантастичность и ирреальность замысла, зритель чувствует надежность всей системы и видит оправдание ее существования в практической реализации этой надежности. Готический собор кажется ирреальным вымыслом; переее всего — прекрасным сном, в котором обычно оправдание явлений происходит каким-то иным, однако, вполне правдоподобным способом. Этот способ и есть своеобразная тектоническая система готического собора.

(Окончание в следующем выпуске сборника «Архитектура СССР»)

РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА И ПРОБЛЕМА РУССКОГО СТИЛЯ

М. Ильин

Со времени Петра делались неоднократные попытки возродить приемы и формы древнерусского зодчества. Эти попытки имели место даже во второй половине XVIII и начале XIX вв., когда, казалось, лишь одна классическая форма владела фантазией и умами архитекторов. Уже один этот факт говорит о жизнестойкости исканий русской национальной архитектуры. Однако большинство произведений, созданных за прошедшее столетие, не сумело разрешить поставленную проблему. Хотели этого архитекторы XIX в. или нет, но ими скорее создавался искусственный «русский стиль», чем новая национальная архитектура. Лишь немногие здания, построенные в этом стиле, могут считаться подлинными архитектурно-художественными произведениями, как, например, Казанский вокзал Шусева, «Судная казна» Покровского.

Вполне обоснованно возникает вопрос: чем можно объяснить неудачи архитекторов, в чем секрет успеха Шусева и Покровского и что явилось причиной ошибок Тона и Померанцева?

Наше архитектурное наследие очень слабо изучено с профессиональной точки зрения. Так, мы не имеем ни одной работы, которая рассматривала бы основные свойства древнерусской ар-

хитектуры. Мы не знаем, как строил зодчий композицию здания городского назначения (собора, дворца) и какова зависимость этой композиции от местоположения произведения в условиях города, села, усадьбы. Совершенно не разработан вопрос о принципе построения фасадов здания и отношении к этажности (башни, собора, хором). Построенные декоративного убранства памятники XV—XVII вв. также остаются неизученным. Мы не можем объяснить, по каким законам строится это убранство в нижних частях здания и по каким — в верхних. Один из важных вопросов — отношение русского зодчего к столбу-колонне — до сих пор не исследован. Мы много говорим о творческой переработке русскими зодчими заимствованных деталей, но как это делалось, вряд ли кто сможет объяснить.

Между тем, решение этих вопросов дало бы в руки современного архитектора ключ к пониманию приемов мастерства древнерусского зодчего, помогло бы ему использовать древнерусское наследие для создания современной, советской и в то же время национальной русской архитектуры. Необходимо по-новому поставить изучение и анализ русских памятников. Надо изучать не только пропорции (что стало модным, но что дает очень мало), но и вопрос о том, как сделано

здание, его отдельные элементы и детали.

Со времени Баженова, пожалуй, ни разу не возникал вопрос об определении основных архитектурных свойств древнерусского зодчества. Каковы тектонические принципы древнерусской архитектуры, существенно отличающиеся от западноевропейских? Какими положениями руководствовались русские зодчие за восемь веков своей деятельности?

Именно потому, что эти основные вопросы прошли мимо внимания зодчих и не были изучены, возник ряд ошибок, часто дискредитировавших русскую национальную тему в архитектуре. Начало этому было положено еще в первых десятилетиях XIX в., когда многие архитекторы, среди которых был и Росси, принялись покрывать свои классические произведения древнерусскими деталями, отмоделированными так, словно это были классические формы античности или Возрождения. Уже это одно вело к созданию стиля, который вполне обоснованно был признан ложно-русским.

Материал, из которого создавались эти новые, якобы национальные, произведения, в свою очередь, породил дальнейшие неверные шаги. Архитекторы рубежа XVIII—XIX вв. работали, в основном, в пуготурке. Воспро-

извода древнерусский «штучный набор» или профиль кокошника, положенного к тому же на несущей стене (!), они делали эти детали не из кирпича или белого камня, а из той же штукатурки, словно это была львиная маска или шипа лепнина ампира. Неповторимая свежесть и правдивость форм древнерусской архитектуры была таким путем безвозвратно утрачена. Попытка в конце XIX в. вернуться к естественным материалам, в первую очередь — кирпичу, успеха не имела, так как размеры современного кирпича не соответствовали размерам древнего. Древний же кирпич, из которого вытесывались все детали, даже самые мелкие, был своеобразным модулем, незримо влиявшим на все построение здания. Поэтому-то археологическая точность профилировок деталей не смогла спасти положения. Древний модуль был заменен новым, не отвечающим копируемым формам, которые, в свою очередь, не соответствовали классической основе здания.

Безрезультатность этих попыток привела в начале текущего столетия к воспроизведению древних деталей в том состоянии, в котором они находились к моменту составления проекта. Пятна времени, нарочитый вид здания «под старину» сделались чуть ли не обязательными. Появились проекты, где здания рисовались с трещинами, с обвалившейся штукатуркой, с потеками от якобы неисправных труб. Позднейшие пристройки, существовавшие нередко в натуре, также привлекались в проектах для придания зданию древнего вида. Серия обмеров древнерусских памятников, начавшая выходить в свет с пятидесяти годов XIX в., не могла спасти положение, так как древним зданиям придавалась та шивеллирующая законченность, которой отличались только что вышедшие из лесов произведения Чичагова, Шервуда, Померанцева, Эрихсона. «Хорошая композиция», введенная в архитектуру в начале текущего столетия, не принесла соответствующих результатов. Здания, выстроенные по этому принципу, выглядели скорее выставочными навильонами, нежели современными крупными городскими сооружениями.

Мимо внимания зодчих прошел тот факт, что еще в конце XVII в. русские мастера осознали качества зданий, выстроенных одним блоком (дом Троекурова, Воробьевский дворец, Сухарева башня). Сооруженные по этому типу здания обладали не меньшими достоинствами, чем предыдущие, решенные по принципу «хорошей композиции». Одновременно новая форма подчеркивала их новый городской характер, что отличало их от старой композиции, связанной кровными узлами с древнерусской усадьбой.

Эти легко отмеченные общие ошибки осложнились другими. Так, архитекторы совершенно не обращали внимания на то, каким путем древнерусский зодчий создавал свое произведение. Чем руководствовался мастер, когда ему приходилось ставить здание на темной и кривой улице (Грузинская церковь), или когда оно помещалось на центральной площади города или монастыря

(соборы в Рязани и Донском монастыре). Как располагались детали убранства и чем определялись высота рельефа, характер трактовки и метод их построения? Какую роль играл цвет? Полная неразработанность всех этих вопросов приводила все к новым и новым ошибкам.

Примером может служить даже незначительная деталь здания, выстроенного в «русском стиле». Архитекторы как-то проглядели, что деталь, выполненная мастером вручную, даже при неоднократном повторении, выглядит совершенно иначе, чем выполненная механическим способом. Естественно, что решение проблем национального стиля при таком отношении к древнерусскому архитектурному наследию являлось невозможным. Каким бы технически совершенным ни было новое здание в «русском стиле», оно по самой своей природе от начала до конца оставалось ложным. Модернизация древнерусских приемов, нашедшая себе место в отдельных произведениях Шехтеля, Бондаренко, Милютина и других, не спасла положения, так как формам русской национальной архитектуры был придан противоречащий им характер. Эти попытки скорее могут быть названы русификацией западноевропейского модерна.

Перечисленные вопросы не заинтересовали архитекторов, стремившихся так или иначе к созданию современного национального стиля. Также не были достаточно оценены успехи Щусева в решении фасада ресторана зала Казанского вокзала или Покровского в «Судной казне». В то же время эти последние примеры говорили о серьезных сдвигах. Оба мастера создавали свои здания не в зависимости от того или иного исторического прототипа, а на основе современных требований, предъявляемых к общественным городским сооружениям. Разобравшись в характере русского зодчества конца XVII в., они смело применили в своих произведениях то, что отвечало требованиям современности. Отбросив образцы, они свободно отдались творчеству и достигли значительных результатов. Во всяком случае, оба произведения являются первым серьезным, после Баженова, шагом в области истолкования древнерусских форм и приемов.

Одно из основных различий между западноевропейской и русской архитектурой коренится в отношении зодчего к материалу. Западноевропейская архитектура со времен античности стремилась к зрительному преодолению его естественных свойств — его тяжести и весомости. Следствием этого было создание ордера, активной, порой даже динамической силы, способной фактически и зрительно нести тяжесть мертвой массы. Греческая архитектура, римская с ее арками, готика и Возрождение — так или иначе разрабатывали ордерную систему. В итоге была создана та архитектуроника, которая определила все дальнейшее развитие архитектуры, включая и современную. Статическая сила материала, из которого создавалось здание, целым рядом приемов была переведена в силу, активно создающую, строящую здание.

Совершенно по-иному подошел к

этой проблеме русский мастер. Он не ставил перед собой вопрос о преодолении естественных, органических свойств материала, с которым он имел дело. У него византийская плинфа и известковая плита, кирпич и белый камень оставались тем, чем они были. С XI по XVII вв. русского зодчего интересовал, прежде всего, вопрос о том, что и как можно достичь, используя природные свойства материала. Пластические свойства камня, кирпича и даже дерева интересовали его, в первую очередь, как зодчего-творца. Он стремился не к преодолению свойств материала, а к его максимальной пластической выразительности. Ордерное начало, проникавшее на отдельных этапах в древнерусскую архитектуру, истолковывалось в том же духе. Ордер служил тем же задачам показа пластических свойств и качества здания. Интересно, что само слово «зодчий» произошло от слова «зед» и «зод», что значит по-древнеславянски глина (любезно сообщено проф. В. А. Рыбаковым). Сам термин образно говорит о природе творчества древнерусского мастера. В первую очередь зодчий был художником-творцом, создавшим здание (вспомним глиняную модель-образец при постройке зданий). Русским мастером руководил не только архитектурно-инженерный расчет. Его творчество окрашивалось значительными эмоциональными элементами, которые заставляют нас и сегодня с волнением и глубоким интересом воспринимать произведения древнерусского зодчества.

Пластичность здания, созданная не искусственно, как это было в барокко, а непосредственно вытекавшая из свойств материала, и основанный на этом характер творчества зодчего являются наиболее существенными чертами древнерусской архитектуры.

Начало развития этой стороны русского зодчества может быть прослежено уже в памятниках XI в., но особенно рельефно оно выступает в XII в. Примером могут служить соборы Бориса и Глеба и Елецкого монастыря в Чернигове. Зодчие этих храмов достигли пластичности архитектуры не через соответственное декоративное убранство (появившееся впервые в архитектуре Владимира-Суздальца), а через тот материал, из которого построено здание, в частности, благодаря некоторым приемам решения пилястр, окон и порталов (например, подчеркнутые наружные откосы окон и т. д.). Византийская плоская плинфа толщиной в $3\frac{1}{2}$ и 4 см чередуются со слоем цементки в $2\frac{1}{2}$ см (в среднем); последняя в верхней части каждого шва «подрезана» лопаткой каменщика. Благодаря этому создается исключительная светотеневая поверхность стен, что подчеркивает пластику общего объема здания. Мельканье чистых рядов цементки и плинфы и темь, отбрасываемая как бы нависающими слоями последней, придают стене мягкий, шероховатый вид. Полуциркульные и стрельчатые перемычки (собор Бориса и Глеба) окон и порталов, выложенные из чистых рядов той же плинфы, дают необычайно яркое впечатление о толщине стены и реальном давлении ее массы на проемы. Глядя на эти стены

и опоры, особенно ярко ощущаешь их мощь и способность нести тяжелые своды и главы с их иногда приплюснутыми, низкими куполами.

Названные детали получают дальнейшее развитие в этом же направлении. Перспективные порталы, где чередуются колонки с четвергами, щелевидные окна с глубокими наружными откосами и обработкой гуртами, многообъемные пилястры, профилировка закомар и т. д.— все отражало этот основной принцип древнерусского зодчества.

В XVI—XVII вв. развивается вкус к цветовому и архитектурному узору. Пластичность форм здания приобретает новый оттенок. Профессиональные возможности увеличиваются и усложняются. Ширится различная формы и размера, наличники окон и порталов с их знаменитым «штучным набором», сложные карнизы, ряды кокошников завершения, пузатые колонки крылец, как бы разбухшие от давящих на них стен, и т. д.— все эти новые детали служат той же цели. Они со значительной силой, даже настойчивостью, говорят о толщине стен и податливости материала, о пластических качествах архитектуры.

В конце XVII в., в период «парышкиского стиля», когда в русскую архитектуру все настойчивее проникают формы западноевропейской ордерности, эта черта русского зодчества не изменяется, а приобретает новый оттенок. Мастера используют новые формы все для той же цели. Сложная многообъемность парышкиских деталей все также отражала традиционное отношение к архитектурной природе здания. Некоторые из парышкиских наличников были созданы по принципу наложения одной формы на другую. Эта «многослойность» являлась лишь новым средством выражения старой пластичности.

Увеличение значения отдельного здания в ансамбле города и села вернуло утраченную, было, «всефасадность». Обладая архитектурно целостными фасадами со всех сторон, пластический объем здания вновь занял ведущее положение. Благодаря этому возросла роль детали. Было обращено внимание на архитектурно-строительную стройность архитектурного убранства здания. Последний факт прошел незамеченным для современных архитекторов. Архитектурное убранство здания XVII в. обычно рассматривалось как сплошная декоративная одежда, покрывающая стены здания почти без всякой архитектурной логики. Поэтому декоративные детали, помещавшиеся русскими зодчими в нижних частях здания, необоснованно заняли место то сверху, то в середине сооружения. Иными словами, не только не была повята архитектурная природа здания и его убранства, но и не были учтены архитектурные законы, которыми руководствовался древнерусский зодчий. В результате, родился пресловутый «русский стиль», в котором не было архитектурной правды и логики,

в котором все было смешано самым произвольным образом.

В этом плане особенно знаменательно отношение к декоративному убранству. Осталось совершенно незамеченным значительное изменение, введенное в размещение декорации здания в конце XVII в., когда зодчие прибегли к так называемой «открытой композиции». Она предвосхитила некоторые решения, осуществленные значительно позднее, в архитектуре раннего Петербурга. Декоративное пятно наличника с окружающим и выделяющим его полем стены приобрело при этом такую архитектурную законченность, что это решение можно считать классическим. Особенно показательны Рязанский собор. Декоративные пятна наличников уже издали привлекают взгляд своим причудливым силуэтом. Зритель подходит ближе. Формы, которые раньше воспринимались ситуативно, постепенно приобретают телесность, объемность. Грандиозные фасады, поражающие своей плоскостностью, выглядят уже совершенно иначе. И, наконец, когда вы подходите вплотную, перед вашим взором развертывается такое богатство пластических декоративных деталей, такие тонкие их оттенки, такая восхитительная игра архитектурного узора, что начинаешь понимать витиеватое определение зодчего, как «мастера каменосечной хитрости». Но это широкое архитектурных форм никогда не теряло ни чувства меры, ни архитектурной правдивости. Мастер знал силу своего искусства и умел пользоваться ею. К сожалению, за два с половиной столетия эти приемы древнерусского мастерства были не только основательно забыты, но подчас и искажены.

Естественно, что в связи с поставленным вопросом возникает другой, не менее важный: применимо ли в наше время все то, о чем говорилось выше? Можем ли мы достичь тех же результатов, что и наши великие предки, имея дело, по существу, с тонкостенным зданием? Не является ли пластичность древнерусского зодчества следствием применения огромных масс материала с большим запасом прочности?

Одним из путей овладения утраченными свойствами русской национальной архитектуры должно явиться внимательное изучение и применение на практике принципов и форм, которыми руководились русские зодчие в своем творчестве. Но надо тут же предостеречь от копирования. Копия не спасет положения. Положительные результаты принесет не добросовестное копирование, а творчество. Вполне возможно применить в наших зданиях те формы, которые были созданы несколько столетий назад. Но пластичность этих переработанных и претворенных форм должна будет относиться не к массивной стене, которой и не будет, а к показу архитектурной пластичности объема здания в целом.

Покойный академик П. Фомин сделал в этом направлении очень многое,

но еще не все. Так, пластичность отдельных созданных им форм и деталей не находила себе соответствия в трактовке стены. Тонкая, какая-то нейтральная, она не соответствовала ни парным колоннам, ни могучим карнизам, ни облицовке докола и т. д.

Не меньшее значение имеет пространство, в особенности внутреннее. К сожалению, его описать почти невозможно. Человеческое слово не в состоянии передать его ощущение, как не способно описать полет. Между тем, внутреннее архитектурное пространство здания имеет равное значение с архитектурой внешнего объема. Во многом оно даже определяет наше конечное впечатление от здания. Чтобы быть архитектором, нужно чувствовать пространство.

Древнерусские зодчие на протяжении восьми веков своей деятельности имели дело с пространством, обладавшим такими же пластическими качествами, как и архитектура внешнего объема. / Здание внутри завершалось криволинейными очертаниями сводов с их распулками. Они-то формировали пространственный объем здания. Благодаря пластическим свойствам внутреннего пространства, все здание было проникнуто одним общим, всеохватывающим единством. И если мысленно пробежать путь пространственных решений древнерусских зданий — от первых крестовокупольных храмов с их столбами до сомкнутых сводов XVII в., — то нашему взору предстанет богатейшая картина пространственных систем, не менее увлекательных, чем изменившийся с течением веков внешний облик древнерусского сооружения.

Все эти пространственные решения не привлекли внимания современного архитектора. Он падала древнерусское убранство на здание, обладающее совершенно иной архитектурной природой. Последнее, к тому же, было лишено пластичности внутреннего пространства. Естественно, что результат мог быть только отрицательным.

Сводчатое покрытие обладает огромной силой воздействия. Создаваемое им внутреннее пространство влияет на человека не менее, чем архитектура внешнего объема. Поэтому вполне уместно поставить вопрос о применении в нашей архитектуре сводчатых перекрытий в общественных зданиях самого различного характера и назначения.

Русское зодчество обладает своей логикой, своими законами. Их надо изучать, а не копировать внешние архитектурные формы. Понятно, что зависимость от вдохновивших архитектора источников будет ощущаться первое время, но чем дальше, тем меньше мы должны их чувствовать. Некоторые произведения Щусева и Покровского это подтверждают. И глубоко был прав последний, когда говорил, что русская национальная форма в архитектуре может быть поднята до уровня прославленных решений античной классики.



ЗА РУБЕЖОМ

ЗАВОДСКОЕ ДОМОСТРОЕНИЕ В США

Американская печать публикует материалы первой американской выставки по сборному строительству, организованной в Нью-Йорке. Выставка демонстрировала различные типы жилых домов заводского изготовления.

Много внимания привлекла на выставке система «Упакованного жилого дома», созданная Вальтером Грошусом и Коирадом Ваксманом, работающими в настоящее время в Гарвардском университете.

На выставке демонстрировалась увеличенная фотография грузовика со щитами, представляющими собой четырехкомнатный жилой дом размером 20 × 30 арш. (6 × 9 м). Эта система дает возможность архитекторам проектировать любой тип зданий с помощью модуля в трех измерениях, равняющегося во всех направлениях трем футам четырем дюймам (около 1 м). Сюда входит как материал, так и поддерживающие его элементы.

Щиты соединяются друг с другом посредством клинообразных коннекторов без клея или каких-либо иных креплений. Все щиты с конструктивной точки зрения идентичны, вне зависимости от того, предназначены ли они для устройства пола, стен, перегородок или крыши; все они взаимозаменяемы, и допускают полное осуществление методов массового производства. Для не-

квалифицированных рабочих с помощью молотка могут собрать всю конструкцию. Один неквалифицированный рабочий может разобрать ее, пользуясь парой плоскогубцев. Однородный размер, легкий вес и гладкая поверхность щитов делают отгрузку их легкой и доступной для снабжения большого рынка. Производители сообщают, что щиты эти могут храниться на районных складах или у индивидуальных агентов, как только по окончании войны станет возможным открытым рынок.

Одна из фирм, изготавливающая фанеру для сборного строительства, выставила материал, о котором сообщается, что он обладает значительно большим отношением прочности к весу, чем такие металлы, как строительная сталь, дюралюминий и все, за исключением немногих, недавно найденные сплавы. Благодаря армированию чередующихся слоев, этот материал не раскалывается и обладает сопротивлением по отношению к сотрясениям. Кроме того, он отличается полной водонепроницаемостью. Его звукопоглощаемость в четыре раза больше звукопоглощаемости оштукатуренных стен. Материал этот применяется для постройки сухим способом барачков, столовых при заводах, для оборонного жилищного строительства и прочих текущих нужд.

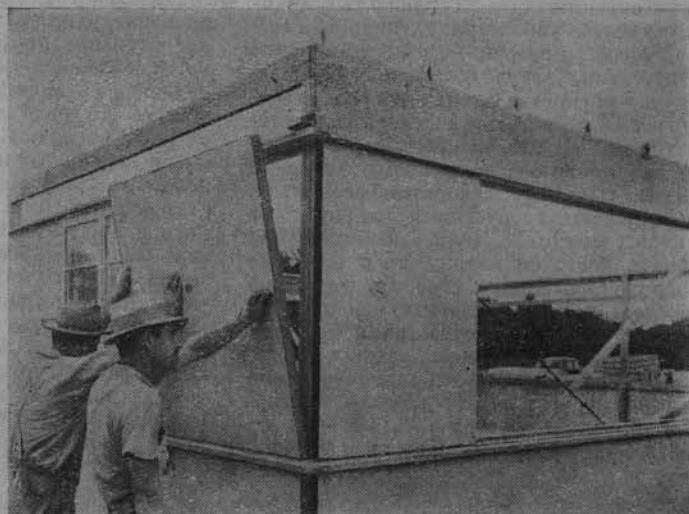
Во внутренней конструкции жилого дома намечается тенденция к передвижным стенам. Вальтер Ф. Богнер, профессор архитектуры Гарвардского университета, предложил сборные переносные щиты в 8 футов (9,4 м). Вильям Вурстер из Сан-Франциско рекламирует дом с большим, обнесеными стенами пространством определенного размера, который может быть подразделен на все увеличивающееся количество комнат по мере роста семьи. Одна строительная фирма в Техасе предлагает «передвижные разделители пространства» в виде заранее изготовленных сборных перегородок вместе с вделанной в них электропроводкой, звукоизолирующей, встроенными осветительными приборами и отоплением посредством радиации.

На одном из стендов выставки помещены увеличенные фотографии из недавно опубликованной статьи о внутренних усовершенствованиях в домах будущего.

«6 лет тому назад,—говорится в этой статье,—одна американская фирма сконструировала экспериментальную сборную ванную комнату из меди и алюминия. Война наступила раньше, чем эта ванная комната была выполнена из пластмасс, так как думали, что в таком виде она будет лучше, чем из металла. Эффективность подобного



Постройка сборного дома для оборонного завода в США (метод сборки вертикальных стеновых щитов)



Рабочие собирают сборный жилой дом во временном поселке около военного завода в США



Сборный жилой дом во временном поселке близ индустриального города в США



Выставка сборного жилищного строительства в Нью-Йорке. Интерьер сборного дома. Звукопроницаемый потолок и «гибкое» расположение жилой комнаты и столовой

оборудования ванн, комнат и кухонь с точки зрения их технического оформления для нужд массового производства может быть колоссально повышена, а их стоимость значительно понижена, если они будут спроектированы в виде единого целого, а именно — в виде «упакованной кухни» и «упакованной ванны». Наиболее совершенная кухонная установка должна включать в себя хорошо освещенное рабочее место с окном над ним, вместо шкафа; вертикальные жаровни, в которых возможно жарить одновременно обе стороны мяса; педали вместо кранов для контроля над подачей воды; механическую мойку для посуды; стерилизаторы круглые, вращающиеся; холодильник с индивидуальными шкафчиками для замороженной пищи; отделение с фиолетовыми лучами для придания мясу мягкости и многие другие приспособления, экономящие время и труд.

С большим применением электричества для нагревания, кухонная плита как таковая, должна исчезнуть, а каждый прибор будет вставляться в свой собственный штетсель, действующий в качестве джеты. В небольших домах кухня может стать центром как готовки, так и приема пищи семьей и включать хорошо спроектированное пространство для детей.

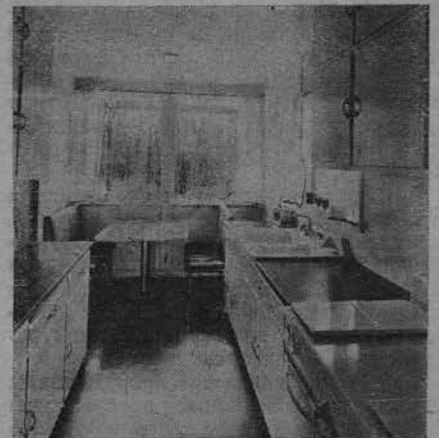
Освещение жилого дома должно быть улучшено, причем предполагается применение комбинированных флюоресцирующих осветительных приборов и лампочек накаливания. Массовое производство должно привести к созданию исключительно эффективных стандартизированных дешевых осветительных приборов.

С акустической точки зрения жилой дом не стал лучше по сравнению с тем, чем он был тысячу лет назад. Между тем, новейшие акустические щитки поглощают звуки, удавляя их в тысячу отверстий. Эта система может быть применена к жилым домам. Новейшие телефонные будки в метро Нью-Йорка настолько эффективно изо-

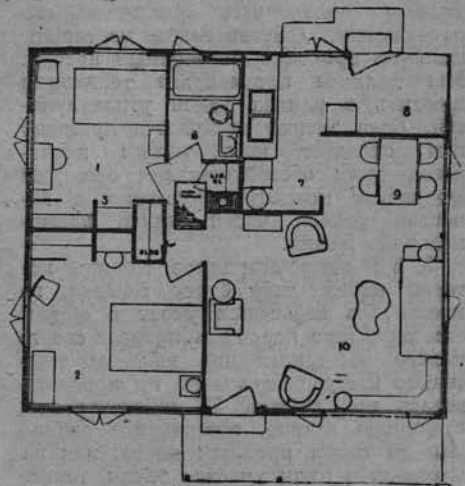
лированы в звуковом отношении, что можно разговаривать по телефону, когда мимо проходит поезд. Та же самая техника может быть применена для звукоизоляции определенной части жилой комнаты, где по желанию можно пользоваться полным покоем. Приспособления в виде непараллельных стен и наклонных потолков могут быть использованы таким образом, что можно будет почти в идеальных условиях слушать симфонию, передаваемую по радио.

В 1933 г. экспериментальной лабораторией Вестингауза изобретен прибор, извлекающий всю пыль из жилого дома. Этот прибор состоит из проволоки и стальных плиток, и через него пропускается воздух. Прибор потребует расходов меньше 1 доллара в месяц, если будет выпущен в массовом количестве. Он уже установлен на стальных и оборонных заводах и в некоторых поездах.

Все большее количество архитекторов и инженеров убеждается в том, что правильное решение проблемы отопления заключается в «излучающей» тепло панели, которая нагревает стены, пол и потолок при помощи замаскированных трубопроводов с горячим воздухом или водой. Система эта в принципе уже была известна древним римлянам. Люди и обстановка нагреваются с помощью радиации от стен, температура которых поддерживается выше температуры окружающей атмосферы. При этом почти полностью отсутствуют сквозняки, циркулирующая пыль и неровная температура воздуха. В комнате с холодными стенами человек отдает, вследствие явления радиации, больше тепла и нуждается для уравновешивания этой потери в более высокой атмосферной температуре. Он не только чувствует себя более комфортно в комнате с теплыми стенами и более холодным воздухом, но может выносить больше физических упражнений, не чувствуя себя переутомленным, именно потому, почему возможно пройти более длинный путь в холодный день, чем в жаркий.



Выставка сборного жилищного строительства в Нью-Йорке. Кухня, поступающая на стройку в виде законченного целого со всеми необходимыми трубопроводами, оборудованием и шкафами («упакованная кухня»)



Выставка сборного жилищного строительства в Нью-Йорке. План сборного жилого дома с «гибким» расположением комнат

ВОПРОСЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ, ПОВРЕЖДЕННЫХ В ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Записка „Общества защиты старинных зданий Англии“

«Обществом защиты старинных зданий Англии» опубликована отдельным изданием записка о принципах восстановления и реставрации памятников архитектуры, поврежденных в военное время. В связи с актуальностью этого вопроса приводим, с незначительными сокращениями, текст этого документа.

I

1. Современное разрушение исторических зданий действиями вражеских войск не имеет прецедентов в истории нашей страны. К счастью, большинство этих зданий, хотя и получивших серьезные повреждения, может еще быть приведено в хорошее состояние. Общество по защите старинных зданий, взявшее на себя в течение многих лет их защиту от неправильной и неосмотрительной реставрации, предлагает наметить правильную политику предстоящих работ, которая должна затем получить официальное утверждение.

2. Общество отдает себе отчет в том, что в значительном числе случаев перепланировка является не только неизбежной, но и желательной, и что ситуация, созданная войной, требует осуществления новых идей и творческого подхода ко всей области гражданского проектирования.

Известное количество поврежденных зданий, на сохранении которых мы имели бы право настаивать при более нормальных условиях, должно быть, без сомнения, принесено в жертву потребностям этой перепланировки.

Однако национальный долг заключается в том, чтобы проследить за тем, чтобы ни одно историческое здание не было принесено в жертву без достаточных для этого оснований и чтобы выгоды, полученные вследствие его разрушения, действительно перевешивали на практике понесенные потери. Мы должны противиться тенденции мыслить в рамках узкой утилитарности. Если здание отличается красотой или обладает историческим значением, — этим обстоятельством оно уже выполняет полезную функцию в качестве ценной части нашей национальной жизни.

3. Ни одно старинное здание, которое почему-либо будет спасено, не может без серьезных утрат в общем его характере пережить процесс своего нового восстановления, как бы тщательно и фундаментально ни проделывалась эта работа. И действительно, старинное здание, отстроенное заново или на своем прежнем месте, или на каком-либо ином участке земли, теряет по существу право на название «старинного».

4. Каждое старинное здание обладает своим собственным характером и никогда не может быть вновь воспроиз-

ведено. Это — результат целого ряда различных его качеств: исторического значения и связанных с ним ассоциаций; красоты общего проекта и отдельных деталей; мастерства прошедших столетий; текстуры и окраски; соотношения с его окружением и удовлетворения первоначальных и последующих потребностей. При реставрации старинных зданий следует избегать переоценки некоторых отдельных качеств за счет других качеств, причем следует соблюдать объективность и сохранять основной характер первоначального строения здания.

5. Первое и наиболее существенное требование заключается в прекращении поспешного и не вызванного необходимостью разрушения тех частей здания, которые могут быть еще использованы. Очень часто то, что немедленно требуется (и что является непосредственно осуществимым), может быть названо «первой помощью», а исправления капитального характера могут быть сделаны позже. Каждый уцелевший фрагмент должен быть сохранен. Каждая часть здания, которая может рухнуть, должна быть окружена опорами или сохранена каким-либо иным образом, причем должны быть предприняты меры для ее защиты от непогоды, пока не станет возможным аффективный ремонт здания.

II

6. Каждое старинное здание, требующее ремонта, нуждается в индивидуальном подходе и реставрации. Никогда не существует двух совершенно одинаковых случаев; поэтому было бы напрасной затратой времени заниматься формулировкой твердых и повсеместных правил, думая, что эти правила могут найти повсеместное применение. Один тот факт, что в разные периоды истории применялись различные материалы и методы работ, делает это невозможным.

7. Восстановление произведения, созданного проектировщиками или мастерами других эпох, всегда представляет собой сомнительное и трудное дело. Разрешения этих проблем, зависящего в такой же степени от чувства, как и от логики, возможно ожидать исключительно от тех лиц, которые не только владеют соответствующими техническими знаниями, но обладают также чутьем к конструкциям, искусству и истории прошлого.

8. Если существуют исчерпывающие данные относительно разрушенной части старинного здания, то на вопрос о том, может ли оно быть восстановлено современными проектировщиками и мастерами, обыкновенно возможно получить определенный ответ. Воспроизведение резьбы и скульптуры прошлых времен невозможно, но вполне возможно, например, восстановить

недостающий отрезок ерднеевекowego каменного косоура или классического карниза. В подобных случаях деталь эту можно иногда с успехом варьировать, не изменяя, однако, ее общей формы; сделанная таким образом замена не может быть спутана с реставрацией или с подлинником.

9. Имеется различие между работой, сделанной мастером на основе его собственной инициативы и выражающей его собственные чувства при помощи традиционных народных форм, и работой, выполненной человеком по чужому проекту.

III

10. Сильно поврежденное здание, о котором существуют все необходимые данные, и обладающее при этом таким характером, что каждая часть его может быть создана заново, вызывает ряд вопросов специальной трудности. На все эти вопросы возможно ответить только после тщательного изучения разрушений и детальных данных о постройке. В настоящий момент об этих вопросах можно высказаться только кратко и в самых общих терминах. Так, например: до какого предела мы можем восстановить, в соответствии с первоначальным проектом разрушенный портал, представляющий собой основную архитектурную особенность фасада здания, или восстановить рухнувшую церковную колокольню? Если будет иметь место полное их возобновление, какие могут быть введены варианты? Если существуют первоначальные чертежи, следует ли в точности их придерживаться? Какая процедура должна быть предпринята для восстановления одного окна или двери, из целой серии аналогичных окон или дверей?

Совершенно очевидно, что все эти вопросы требуют скорее осторожности, чем какого-либо определенного принципа, и нуждаются в указаниях архитектора, обладающего необходимыми знаниями и опытом.

11. Если не существует исчерпывающих данных, недостающая деталь никоим образом не может быть заменена на основе предположительных догадок. Современный художник не может работать, в точности сохраняя манеру предыдущих эпох. Если он и пытается это сделать, то в результате получается лишь историческая фальсификация. Как же в таком случае следует поступать? Интересующая нас деталь может или соответствовать общим формам оригинала, без попытки ее усложнения, или быть разумным современным добавлением, гармонирующим с остальной частью здания.

IV

12. Если речь идет о пристройке к старому зданию, вне зависимости от

замены того, что было разрушено или нет, то рекомендуется следовать примеру средневековых строителей: истинно удерживал их от точного копирования, и они не боялись, чтобы их работа отличалась своими собственными качествами.

Уважение к старинным зданиям, представляющим собой историческую ценность, требует, чтобы не производилось никаких попыток переписать новое со старым, и чтобы истории строительного развития зданий была легко различима, как это имеет место во всех старинных частях наших соборов и церквей, а также в наших более ранних жилых домах. Уважение ко всей постройке в целом, как к предмету искусства, требует, чтобы новые части здания гармонировали со старыми в отношении общих пропорций, масштаба, выбора материалов и окраски, не являясь в то же время их имитацией.

Полезно сделать на законченном здании надпись с указанием даты и объема реставрационных работ.

V

13. Следующие параграфы относятся к некоторым из наиболее распространенных типов повреждений, нанесенных вражескими действиями.

а) Средневековая церковь может оказаться сильно разрушенной, хотя существенные ее части останутся неповрежденными. Для того, чтобы здание могло выполнить свои функции, требуется, чтобы его значительная часть была реконструирована, причем в данном случае требуется замена старых частей новыми с соблюдением таких методов работы, при которых необходима обработка деталей, не аналогичная с прежней, но сходная с ней по масштабу и форме, с сохранением ее отдельных оригинальных особенностей. Частично разрушенные церкви требуют точно такого же ограниченного, но определенного по форме ремонта.

Сожженные крыши должны быть восстановлены в присущей им общей

форме с целью сохранения первоначального силуэта и свойственных им пропорций.

б) Принципы восстановления соборов и церквей в равной мере применимы также и к поврежденным жилым зданиям. Нередко образуется брешь в том или ином блоке или комплексе исторических зданий. В данном случае допустима замена их новыми, с целью сохранения единства всего комплекса. Поверхности стен должны быть, как правило, аналогичными по материалу и методам работы с первоначальными их поверхностями, предоставив новому характеру облицовки говорить самому за себя.

в) Фахверковые дома во многих случаях стараются до основания и новые постройки не должны имитировать старое. Частично сгоревшее и поврежденное дерево должно быть по возможности исправлено или заключено в новый каркас в том случае, когда размер повреждений оправдывает сохранение первоначальных деревянных конструкций.

г) Новое применение различных фасонных частей в положении, для которого они первоначально не предназначались, обыкновенно вызывает значительно меньше возражений, чем передвижка старого здания на новое место. И действительно, если здание, содержащее много хороших фасонных частей, повреждено настолько сильно, что восстановление его невозможно, то многое можно сказать в пользу тщательного удаления этих частей и переноски их на новое место. Единственной альтернативой в этом случае является музей, аукционный зал или антикварный магазин. Однако, чем сильнее проектирование отдельной фасонной части находилось под влиянием первоначального ее назначения, тем труднее найти для этой части подходящее применение. Так, например, если церковная кафедра была точно запроектирована около алтаря, то эта кафедра, другого типа, чем та кафедра, кото-

рая не связана с общей структурой здания.

14. Само собой разумеется, что приведенные выше информационные данные не носят исчерпывающего характера. Нам уже отмечалось, в какой сильной степени вопросы реконструкции и замены одних частей новыми зависят от умного и осторожного разрешения специальной проблемы в каждом индивидуальном случае, но не от применения только одних общих принципов. По этой же причине следует снова подчеркнуть, — причем необходимо это сделать с особенной силой, — что в подобных случаях надлежит пользоваться наиболее квалифицированными архитектурными услугами.

Однако несомненно, что спрос на архитектурную работу, имевший место в нормальные времена, сейчас значительно повысился в результате враждебных действий, причем спрос может оказаться слишком большим для того, чтобы общество могло его быстро удовлетворить. Поэтому следует снова подтвердить необходимость производства только ремонтов характера «первой помощи», пока не будет выработана полная схема восстановительных работ.

В значительном большинстве случаев успешность может быть вредной со всех точек зрения: при этом выбор архитектора, которому предстоит проводить общую схему реставрационных работ, совершенно не зависит и отличается от руководства работами по оказанию «первой помощи». Только таким путем возможно обслужить наилучшим образом общие интересы страны.

На основании изучения всех затронутых вопросов, вне зависимости от того, касаются ли они реставрации прошлого или планировки для будущего, Общество пришло к выводу, что изложение его точек зрения в свете приобретенного им опыта может быть ценным для разрешения этой трудной проблемы.

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

Е. Л. КОЛИКО. Опыт строительства грунтоблочного дома в Новосибирске. Сообщения Института Строительной Техники Академии Архитектуры СССР, выпуск 12, М., 1944, 40 стр.

Обобщение опыта строительства грунтоблочного двухквартирного дома в Новосибирске, безусловно, должно содействовать широкому применению грунтов в качестве дешевых строительных материалов. Брошюра Е. Л. Колико освещает практику постройки опытного дома в Новосибирске, возведенного по инициативе члена-корреспондента Академии Архитектуры СССР А. П. Гегелло, поддержанной местными советскими и партийными организациями.

В брошюре, к сожалению, отсутствуют указания на те трудности, с которыми пришлось столкнуться строителям. Размещение дома в центральной части города оказалось небезопасным в пожарном отношении из-за наличия на строительной площадке большого количества легковоспламеняющихся смол и древесных отходов. Поэтому пришлось проводить строительство на окраине города. Строители встретились с затруднениями по организации транспорта, изысканию подсобных материалов и устройству помещений для изготовления блоков.

В брошюре почему-то вовсе не упоминается большая работа, проведенная А. П. Гегелло по научному обоснованию грунтоблочного строительства в Сибири.

Говоря о грунтоблочном строительстве в Сибири, автор брошюры совсем не останавливается на обобщении опыта народного строительства из грунтов. На обширной территории Новосибирской области, особенно в районах Барабинской степи, жилые и хозяйственные постройки из пласти самана, засынного грунта и кирпич-сырца сохраняются в состоянии, годном к эксплуатации в течение 50—80 и даже 100 лет.

В некоторых местах встречаются довольно крупные здания из грунтоблоков. Так, в селе Асепкритово Убинского района Новосибирской области имеется большое здание клуба, выстроенное десять лет назад из крупных кальцинированных грунтоблоков с введением в состав грунтомамы соломы, которое прекрасно сохранилось до сих пор. Разрушению подвергаются только части зданий, находящиеся под постоянным воздействием атмосферных вод.

Несмотря на принятые предохранительные меры, о которых рассказывает автор, опытный грунтоблочный дом после двух лет эксплуатации обнаруживает следующие дефекты: 1) осыпание и выкрошивание стенового материала на глубину 10—20 мм в подоконных участках стен из-за недостаточной изолированности от воздействия влаги; 2) сильные вздутия и отслоения штукатурки, как результат плохой связанности между телом грунтоблока и сложным раствором штукатурки (лучше сохранились известковые и грунтоизвестковые штукатурки); 3) трещины от механического воздействия при открывании дверей, а также вследствие неодновременного высыхания блоков; 4) выкрошивание блоков над дверями, оконными проемами и у углов здания; 5) сильную влагоемкость отдельных грунтоблоков, следствием чего явилось их частичное размягчение, а также появление влаги между грунтоблоками и штукатуркой на сложном растворе.

Все эти недостатки явились следствием определенных упущений при строительстве и дальнейшей эксплуатации опытного дома и могли бы быть устранены.

Можно констатировать, что, несмотря на эти дефекты, грунтоблочное строительство в Сибири зарекомендовало себя, как один из реальных способов массового жилого строительства. Поэтому брошюра Е. Л. Колико имеет большое практическое значение. Она должна стать пособием для строителя, занятого разрешением вопросов массового жилого строительства, как в восточных областях СССР, так и при восстановлении городов и сел, разрушенных фашистскими варварами.

И. Белогорцев, И. Тыжнов

Академия Архитектуры СССР. ПАМЯТНИКИ ЗОДЧЕСТВА, РАЗРУШЕННЫЕ ИЛИ ПОВРЕЖДЕННЫЕ НЕМЕЦКИМИ ЗАХВАТЧИКАМИ. ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ, выпуск II, М., 1944, 72 стр. Ц. 10 р.

Академия Архитектуры продолжает публиковать отдельными книжками документы и материалы, фиксирующие те варварские разрушения, которые причинены немецко-фашистскими захватчиками памятникам зодчества в городах и на территориях, временно оказавшихся в полосе оккупации. Второй выпуск этих материалов посвящен пострадавшим памятникам Подмосковья—

в г. Пестре, в селах Никольском-Гагарине и Ершове а также в двух древних городах Калининской области: Старице и Торжке, и в г. Боровске Калужской области.

Акты, протоколы осмотров пострадавших памятников зодчества и многочисленные фотографии дают наглядное представление о преднамеренном характере и масштабах повреждений и разрушений, методично осуществленных немецкими захватчиками. Всему миру уже известны акты вандализма немцев, жертвой которого стал шедевр русской и мировой архитектуры XVII—XVIII вв.—Новоерусалимский монастырь в г. Пестре. Материалы и иллюстрации, помещенные в рецензируемой книге, раскрывают перед читателем «технику» немецкого вандализма. Как отмечается в отчете архитектора Р. Подольского, немецкие саперы, разрушившие уникальный памятник зодчества— собор Нового Перусалима, «очевидно превосходно ориентировались в конструктивной системе здания, выбрав именно данное место для взрыва (основные несущие столбы, на которые опирались не только своды и глава храма, но также кольцевая стена ротонды). Тем самым было достигнуто максимальное разрушение обеих сходящихся здесь половин собора».

Как известно, от взрывов в Новоерусалимском монастыре оказалась совершенно разрушенной верхняя часть ротонды со знаменитым шатром, погибли выполненная по проекту Растрелли деревянная резная «кувукли» (часовня внутри собора), иконостас с древней живописью, изуродован придел Марии Магдалины с иконостасом, построенный архитектором М. Ф. Казаковым в конце XVIII в., совершенно разрушена монументальная колокольня собора. Отдельными взрывами разрушены все восемь башен, расположенных по периметру монастырских стен,—замечательные образцы крепостного строительства конца XVII в., а также надратная церковь «Входа в Иерусалим», построенная в 1697 г. Сожжено здание музея при монастыре и погибла подавляющая часть экспонатов—картин, скульптур, предметов культа, фарфора, мебели XVII—XVIII вв. Историческая справка о Новоерусалимском монастыре, составленная проф. С. А. Гороховым, дает сжатое описание этого замечательного памятника русского искусства в его последовательном развитии.

Документы о состоянии архитектурных памятников древнего города Старица, а также историческая справка, написанная А. С. Фуфасвым, знакомит

читателя с ценными историческими зданиями этого города, тяжело пострадавшими от руки современных варваров.

Повреждены и изуродованы Симеоновская церковь 1777 г., собор Успенского монастыря 1530 г., Вознесенская церковь 1668 г. и многие другие памятники церковного зодчества. За сравнительно недолгий период оккупации Старицы с середины октября 1941 г. до 1 января 1942 г. немцы сожгли в этом небольшом городе 286 жилых домов, а также электростанцию и ряд других коммунальных предприятий.

Примерно аналогичная картина в другом старом русском городе — Торжке, возникновение которого относится к XI в. Здесь пострадали собор Борисоглебского монастыря, построенный по проекту выдающегося архитектора XVIII в. Н. А. Львова, часовня того же

монастыря и много жилых домов конца XVIII и начала XIX вв.

Тяжелый удар ценностям русской культуры нанесли немецкие захватчики разрушением замечательной колокольни в селе Никольском-Гагарине Московской области. Эта колокольня — одно из лучших произведений Н. Е. Старова. Колокольня церкви в Никольском-Гагарине, построенная в 1774—76 гг. своими формами превосходит стиливые черты русского ампира начала XIX в. Отступая под натиском Красной армии, немцы за два часа до оставления имп сел Никольского (20 декабря 1941 г.) взорвали замечательную колокольню. Фотография воспроизводит груду развалин на месте уникального памятника архитектуры.

Судьбу колокольни Старова разделил другой выдающийся образец русского классицизма — церковь в селе Ершове близ города Звенигорода

Московской области. Церковь в Ершове — создание Афанасия Григорьева. Выстроена в 1829 г., она представляла собой одно из изящнейших деревянных сооружений начала XIX в. Как гласит акт обследования, «церковь была взорвана немцами в начале декабря 1941 г. вместе с интернированными в ней военнопленными и советскими гражданами». На снимке — уродливая груда битого кирпича и камня... Краткие исторические справки содержат характеристику двух погибших шедевров русского классического зодчества.

Предпринятое Академией Архитектуры СССР издание документов и материалов о памятниках зодчества, разрушенных немецкими захватчиками, является само по себе ценнейшим историческим документом, клеймящим на вечные времена одичавших врагов человеческой культуры.

Х. А.

ПАМЯТИ ЛЬВА АЛЕКСАНДРОВИЧА ИЛЬИНА

(Ко 2-й годовщине со дня смерти)

11 декабря 1942 г. в Ленинграде был убит немецким снарядом выдающийся представитель старшего поколения советских архитекторов — член-корреспондент Академии Архитектуры СССР, профессор Лев Александрович Ильин.

Творческая деятельность Льва Александровича охватывает свыше 40 лет, разделенных на два больших периода: мировой войной и Великой Октябрьской Социалистической Революцией. Л. А. Ильин был яркой фигурой в истории русского дореволюционного искусства; после Октября его творческое лицо изменилось, и это изменение не было вынужденным: зодчий глубоко понял значение великого исторического перелома в жизни народа, он без колебаний выбрал свой путь — вместе с народом, как его верный сын, патриот и борец. Последние месяцы жизни Л. А. Ильина в осажденном Ленинграде делают его образ понетипе героическим.

Л. А. Ильин родился в Тамбове в 1880 г., в семье, имевшей художественные склонности. Еще будучи подростком, он совершил вместе со своим отцом поездку в Италию. Италия пробудила в нем интерес к архитектуре, и в 1897 г. он поступил в Петербургский Институт гражданских инженеров.

Интересуясь общественной жизнью и жизнью искусства, Л. А. Ильин не мог пройти мимо того большого и яркого художественного течения, которое именовало себя «Миром искусства». Одной из отличительных черт этого течения было тяготение к прошлому. Художники «Мира искусства» обрати-

ли внимание на художественные сокровища России, созданные в XVIII и в начале XIX вв. На рубеже 900-х гг., после многих лет пренебрежительного отношения получает признание архитектура старого Петербурга. Вот этот интерес «Мира искусства» к национальному наследию русского зодчества и привлекает к себе Льва Александровича, тогда еще совсем молодого, едва окончившего институт, архитектора. Повторные поездки по Европе не изменяют его симпатий. Образ Петербурга павловского и александровского времени, образ, освященный гением Пушкина, стоит перед его глазами. И когда Фомин и Жолтовский в своих ранних и свежих работах останавливаются на наладчанстве и петербургском классицизме — для Ильина уже нет колебаний. Он отдается глубокому изучению петербургских памятников, начиная с эпохи Петра I, и на долгое время становится почитателем Бренна, Захарова и Росси.

В 1906 г. объявляют конкурс на постройку больницы Петра Великого. Выступив в соавторстве с инженерами Клейном и Розенбергом, Л. А. Ильин получает первую премию и вскоре назначается главным архитектором по постройке больницы. Больница, занимающая громадный квартал и состоящая из 36 корпусов, трактуется им в формах петровского барокко, напоминая здание «12 Коллегий» Трезини. С большим умением решает он главный въезд в больницу в виде курдюнера с бронзовой фигурой Петра среди зеленого партера.

Параллельно с постройкой больницы, продолжавшейся вплоть до 1916 года, Л. А. Ильин участвует в многочисленных конкурсах и выставляет свои работы на русских и международных архитектурных выставках и конгрессах в Вене, Риме и Мальме (Швеция).

1907—1915 гг. — период расцвета творческих сил Л. А. Ильина как мастера ансамблей, преимущественно особняков и усадеб. К этому времени относятся построенные им особняки на Аптекарском и Каменном островах, дом Васильевой и Военная школа в Петербурге, усадьба инженера Фесса в Куоккала, усадьба князя Липен в Инфляндии, надгробная часовня артистки Вальцевой и ряд других.

Следует особо отметить несуществующий теперь особняк на Аптекарском острове. Л. А. Ильин был архитектором, глубоко понимавшим ансамбль и умевшим оценить место, выбранное для постройки. Поэтому если на Выборгской стороне, в недалеком расстоянии от Петропавловской крепости и построек Трезини, он трактовал больницу в формах петровского барокко, а всякой постройке, возникшей близ петербургского центра, сообщал монументальность и строгость, то за пределами архитектурного влияния центра города он получал свободу действия: дом-дача должна была сообщать впечатление покоя и интимности. Такую именно тонко прочувствованную интимность мы и находим в особняке на Аптекарском острове. Небольшой дом, украшенный белыми колоннами, спокойно стоит среди зелени на берегу Невки,

уподоблялся уютной амширской усадьбе. Столь же хороши и его интерьеры. Для этого дома Л. А. Ильин заказал мебель по собственным рисункам, подобрал фарфор, бронзу и все те очаровательные мелочи, которые делают помещение обжитым и создают единство эпохи и художественного настроения.

В 1910-х гг. Л. А. Ильин выступил как строитель мостов. Перед Михайловским замком он строит Папегелей-моновский мост с фонарями и тяжелыми чугунными решетками, в духе Бремена. Затем следуют Михайловский, Обуховский и Полицейский (ныне Народный) мосты на Невском проспекте. Появление мостов вызвало противоречивую и горячую критику и, вместе с тем, не могло не произвести большого впечатления, так как эта область, бывшая делом только инженерного расчета, неожиданно получила новое художественное звучание. Век Перронэ и Фельтена нашел в мостах Л. А. Ильина хотя и ослабленный, но все же достойный отголосок.

После Великой Октябрьской Социалистической Революции Л. А. Ильин выступает преимущественно как планировщик городов, как строитель парков, как теоретик, педагог и общественный деятель. По собственному выражению Льва Александровича, революционные постройки (и особенно здания Петра Великого) «подготовили его к решению планировочных задач», а в них он видел высшую и наиболее сложную форму архитектурного творчества, так как при хорошо поставленной планировке рождаются ансамбли и формируется архитектурный образ города.

1919—1928 гг. явились дополнительным лабораторным периодом в творческой деятельности Л. А. Ильина. В эти годы, не отрываясь от проектной работы, он создает Ленинградский Музей города, в котором концентрируются ценнейшие генеральные планы Петербурга со времени его основания, оригинальные чертежи великих петербургских зодчих и проекты по благоустройству и техническому оборудованию современного Ленинграда.

В 1925 году Л. А. Ильин становится главным городским архитектором Ленинграда и посвящает его планировке и застройке почти 15 лет. Работа главного городского архитектора над таким громадным объектом, как Ленинград, чрезвычайно сложна. И сложность ее заключается не столько в трудоемкости проектной работы, выполняемой самым руководящим мастером, сколько в организации большого коллектива архитекторов, работающих над застройкой города и обладающих различными способностями и вкусами. Глав-

ный городской архитектор в этом отношении уподобляется режиссеру, который в интересах делового расстановки сил и осуществляет свой художественный замысел через посредство других лиц — непосредственных исполнителей ролей. Л. А. Ильин взялся за это большое дело, хорошо уяснив себе, каких трудов стоило России, Стасову и Модюню руководить планировкой и застройкой Петербурга, и Осману — стоять во главе реконструкции Парижа.

«Я не мог не взяться за планировку Ленинграда», — говорил Лев Александрович, — ибо в этом я видел исполнение моего гражданского долга; попробую сделать то, что в пределах моих сил». И он многое успел сделать. По первому и основному варианту планировки Ленинграда Л. А. Ильину принадлежит главная авторская роль.

В 1926 г. Л. А. Ильин оформляет стрелку Елагина острова, открывающую вид на Финский залив.

Почти одновременно он делает планировку сквера перед зданием Биржи, затем реконструирует Большой проспект на Васильевском острове, сохраняя раскидистые старые деревья, смягчающие силуэт этой громадной магистрали. Имел пристрастие к деталям и обладал большими познаниями в области благоустройства городов, Л. А. Ильин корректирует посадку и стрижку деревьев по набережным в садах с таким расчетом, чтобы зелень не разрушала ансамблей, а, наоборот, маскировала мало удачное и оттеняла именно то, что создает архитектурное лицо Петербурга-Ленинграда. Работы, проводившиеся по замощению ленинградских улиц и площадей, нашла в покойном не только тонкого критика, но и проектировщика. Прекрасно положенный бордюрный камень у тротуаров, хорошо профилированные лотки торговых мостовых, цветущие скверы, умело размещенные фонари — все это дело рук Льва Александровича. Когда проектировалась новая мостовая для Дворцовой площади, то Александровская колонна могла бы сильно пострадать, так как мостовая при внешних лотках скрыла бы доколону почти на полтора метра. Остроумно скоординировав внешние и внутренние лотки, Л. А. Ильин значительно сократил стрелку подъема мостовой, сделал площадь по впечатлению плоской и сохранил Александровской колонне ее архитектурный эффект.

Нет возможности в короткой статье не только описать, но даже и упомянуть о работах Л. А. Ильина в Ленинграде. По помимо Ленинграда он провел большие планировочные работы по Москве (проект проспекта Дворца Советов), по Иванову, по Ярославлю,

Петрозаводску и особенно Баку, где ему принадлежит генеральный план города, памятник С. М. Кирову (совместно со скульптором Сабсай) и большой Нагорный парк.

Всем известны крайне неблагоприятные природные условия Баку и Аншера в целом. Безводная каменнотая почва, паливший зной летом и пронизывающие северные ветры зимой. Баку, за исключением Приморского бульвара, почти не имеет зелени. Поэтому задача строительства большого Нагорного парка в короткий срок казалась поистине фантастической. Однако Л. А. Ильин справился с нею блестяще. Не дожидаясь развития деревьев, он построил гроты, павильоны и всевозможные навесы, с тем, чтобы уже теперь получить необходимую тень. Вместе с этим он широко использовал цветы и ползучую растительность, которая, покрывая террасы и скалы, дала впечатление больших зеленых массивов.

Окидывая взором творческий путь Л. А. Ильина, нельзя не удивляться его разносторонности и той изумительной энергии, которой он обладал. Л. А. Ильин оставил после себя много рисунков (акварелей, эскизов карандашом, пером, гуашью). Многие из них не относятся к архитектуре. Это — еще неопубликованные иллюстрации к прочитанным книгам, замечательные образы прошлого из детства и юности.

Л. А. Ильин был крупнейшим теоретиком в области градостроительства. Его перу принадлежат многочисленные научные статьи и критические заметки. В издающейся в настоящее время Академией архитектуры СССР «Истории градостроительства» Л. А. Ильин занимает одно из ведущих авторских мест.

Когда началась Великая Отечественная война, Л. А. Ильин продолжал энергично работать во время героической обороны осажденного Ленинграда. Для него Ленинград в дни войны открылся в особенном свете. Героика настоящего слилась с героикой прошлого, воплощенной в произведениях архитектуры. Ленинграду он посвящает несколько толстых тетрадей, написанных в бомбоубежищах, о Ленинграде он говорит по радио на митинге интеллигенции в декабре 1941 г. Упавшая бомба уничтожила часть его огромных художественных коллекций, но он продолжал их собирать. «Произведения искусства принадлежат не только нам, но и грядущему поколению, и это мой последний дар ему» — говорил он уже больной, незадолго до смерти.

Жизнь и творческий путь Льва Александровича Ильина — яркий пример беззаветного служения искусству и своему народу.

А. Буши

1946
Акт № 800
Вкладн. А.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Баранов Архитектурное будущее Ленинграда	1
В. Лавров Восстановление Великого Новгорода	9
А. Петров, Н. Белехов П. Е. Старов (К 200-летию со дня рождения)	16
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ	
Академик М. Гинзбург Вопросы тектоники и современная архитектура	26
М. Ильин Русская национальная архитектура и проблема русского стиля	31
ЗА РУБЕЖОМ	
Заводское домостроение в США	34
Вопросы восстановления архитектурных памятников, поврежденных в военное время	36
АРХИТЕКТУРА И КНИГА	38
А. Бунин Памяти Льва Александровича Ильина	39

Отв. редактор **К. С. АЛАБЯН** Техн. ред. **Е. А. Смирнова** Зам. отв. редактора **Д. В. АРКИН**

Сдано в набор 21/XI 1944 г. Подписано к печати 27/III 1945 г. А15673. Формат бумаги 60×92¹/₈. 5 п. л. Уч.-изд. 8 л.
Изд. № 68. 49920 экз. в п. л. Цена 10 руб. Тираж 3000 экз. Зак. № 2708

6-я типография ОГИЗа. Москва, 1-й Самогучный пер., 17.

ЦЕНА 10 руб.

2272
П 32
5а

**АРХИТЕКТУРА
С С С Р**

**СБОРНИКИ СОЮЗА
СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ**

**РЕДАКЦИЯ
МОСКВА, ГРАНАТНЫЙ ПЕР., 7**

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР